

Herausgegeben von
Katrin Dolle und
Semjon Aron Dreiling



SPACE ODDITIES

Die homerische Irrfahrt in Bildkünsten und Populärkultur
1800-2021 (Europa · USA · Südamerika)

SPACE ODDITIES

SPACE ODDITIES

Die homerische Irrfahrt in Bildkünsten und Populärkultur
1800–2021 (Europa · USA · Südamerika)

Herausgegeben von
Katrín Dolle und Semjon Aron Dreiling

Bildnachweis: Brian Fell (1996): *Merchant Seaman's Memorial*, Cardiff.
Foto: Josef Lössl, Cardiff.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative-Commons-Lizenz CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.
Die Umschlaggestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,
Universitätsbibliothek Heidelberg 2022.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf <https://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-941-8

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.941>

Text © 2022, das Copyright der Texte liegt beim jeweiligen Verfasser.

Lektorat: Semjon Aron Dreiling, Katrin Dolle, Jannis Wittek
Satz und Layout: Katrin Dolle

ISBN 978-3-98501-051-6 (Hardcover)

ISBN 978-3-98501-050-9 (PDF)

Inhaltsverzeichnis

KATRIN DOLLE | SEMJON ARON DREILING

Einführung 1

Belebte Odysseen: Dimensionen von Zeit und Raum

MARCUS BECKER

Bewegtes Bildnis des jungen Dichters als alter Dichter als Odysseus.

Albert Ehrensteins Kinodrama *Der Tod Homers* und der frühe Film

zwischen Text- und Bildtradition 91

MICHAEL KLEU

Ulisse (1954) – Eine monumentale Filmadaption der homerischen *Odyssee* 111

BRUNO GRIMM

Erzählung einer Erzählung. De- und Rekonstruktion von Film und

Mythos in Jean-Luc Godards *Le Mépris* 135

KATRIN DOLLE

„Do you read me, HAL?“ – Odysseen durch visuelle und akustische Räume 149

HENRY KEAZOR

Eine (echte) Odyssee im Weltraum. Die italo-britische Science-Fiction-Serie

Space: 1999 189

**Epos und Erfahrungsraum:
Aspekte von Verkörperung und Fortschreibung**

MIRL REDMANN

Penelopes Traum – Die *Odyssee* als Leitmotiv der *documenta* 14 225

PHILIPP SCHULTE

Odyssee als Party. Drei Aufführungsberichte aktueller Bühnenadaptionen
der *Odyssee* aus Brasilien 255

DIRK VANDERBEKE

„Thought through my Eyes“: Visualisierungen von James Joyces *Ulysses*
in Graphic Novels 265

Superheldinnen/Superhelden? Heroisierung, Othering und Gender

SEMJON ARON DREILING

Polyphem und Odysseus: Gemalte Giganten und gigantomanische Künstler 291

THIERRY GREUB

Barnett Newman: Die Einsetzung des homerischen Helden als
vir heroicus sublimis 339

ARNOLD BÄRTSCHI

Ungeheuer oder Mobbing-Opfer? Die ambivalente Charakterisierung
des antiken Kyklopen in modernen Bildmedien 359

OLIVER MOISICH

„The Stars Look Very Different Today“: Aspekte von Genre und Gender
in Comic-Adaptionen der homerischen *Odyssee* 383

Innovative Bildpoesien?

Vorbilder, Zerrbilder und künstlerische Anverwandlungen

HERMANN MILDENBERGER

Tischbein, Homer und eine unverhoffte Karikatur 407

STEPHANIE SCHLÖRB

Aufbruch oder Rückkehr? – Die homerische Irrfahrt bei Giorgio de Chirico
und Alberto Savinio 425

JENNIFER JÄGER

„Painting is dead – long live painting!“ Dalís homerische Apotheose 445

HARALD SCHULZE

Kalypso, Kirke und die Sirenen. Motive der *Odyssee* bei Max Beckmann
und seinem Meisterschüler Ottokar Gräbner 461

Fundus Antike: Aneignung, Visualisierung und Instrumentalisierung

MATTHIAS MEMMEL

Pro Wand ein Gesang – Der *Odyssee*-Zyklus in der Münchner Residenz 487

VIII Inhaltsverzeichnis

MAURICE PARUSSEL

Die Text-Bild-Korrelation der *Odyssee*-Nacherzählung in den Ausgaben
von Gustav Schwabs *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums*
im Wandel der Zeit 507

MATTHIAS WEISS

Völlig losgelöst? Zinnfigurenserien zu Homers *Odyssee* zwischen
Epigonalität und Emanzipation 525

CHRISTIAN C. SCHNELL

Unterwegs mit Odysseus (SWR 1979). Die filmische Wiederbelebung
eines Mythos 545

Figurenregister 567

Personenregister 571

Verzeichnis der Mitwirkenden 581

Einführung

KATRIN DOLLE | SEMJON ARON DREILING

Der Name der diesem Sammelband zugrundeliegenden Tagung – „Space Oddities“ – mag verwundern, bezeichnet das Wort *odd* doch stets etwas Merkwürdiges, Sonderbares. Tatsächlich haben wir uns bemüht, etwas im besten Sinne „Merk-würdiges“ zu tun: nämlich der Höhenkammliteratur und den Bildkünsten einen Raum zu verschaffen, in dem sie mit der Populärkultur, der wir den gleichen Stellenwert beimessen, in Kommunikation treten können. Schließlich betritt auch Odysseus auf seiner Reise *odd spaces*, und das Epos mochte in vielerlei Hinsicht im Vergleich zu der älteren *Ilias* ebenfalls *odd* erscheinen. Zugleich ist der Titel eine Anspielung auf die Rezeption und Metarezeption der *Odyssee* Ende der 1960er-Jahre: auf eine Rezeption, die in der Durchbrechung jeglicher Erwartungshaltung besonders „*odd*“ erscheint: den vieldiskutierten Film Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) und den seine ganze Karriere über mit verschiedenen Identitäten spielenden und andere Künstler inspirierenden David Bowie (man denke bei seinem Künstlernamen an den Protagonisten von *2001*), der Kubricks Film mit einem Wortspiel in seiner Weltraumballade – *Space Oddity* (1969)¹ – rezipierte und als Vertreter einer Generation gelten kann, die die konservative Elterngeneration ebenfalls gern als „*odd*“ bezeichnete.²

Mit *Ilias* und *Odyssee*, den ersten literarischen Werken Europas, hat Homer zwei Epen geschaffen, die ältere Heroengesänge aus der Zeit griechischer Migration und Kolonisation vereinten, ausgestalteten und schriftlich fixierten und die griechische Bildung, Wissenschaft, Kultur und Ethik prägten wie kein anderes Werk der Antike. Die unbestimmte Fahrt des in der *Odyssee* zunächst namenlos bleibenden ἀνὴρ (Mensch), der als Οὐτις (Niemand) scheitert und doch reüssiert, die anachronistische, mit Analepsen und Prolepsen, Binnen- und Rahmenhandlungen arbeitende Erzählweise sowie die markanten Schlüsselemente und

1 Zum Song von David Bowie vgl. Tonaufnahme (z. B. London: Deram, 1967) oder Videomitschnitte wie das YouTube-Video: <https://www.youtube.com/watch?v=iYYRH4apXDo> (letzter Zugriff: 10.08.2021).

2 Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auch auf die Ausstellung *Kubricks 2001. 50 Jahre A SPACE ODYSSEY* im Deutschen Filmmuseum Frankfurt a. M., 21.03.–23.09.2018, <https://www.dff.film/ausstellung/kubricks-2001-50-jahre-a-space-odyssey/> (letzter Zugriff: 14.08.2021). Zur Adaption im Musikvideo vgl. Keazor 2011. Mit spezifischen neuen Aspekten zu Stanley Kubricks Film und seiner Rezeption siehe den Beitrag von Katrin Dolle im vorliegenden Band.

miteinander verwobenen Motivkomplexe (Irrfahrt und Heimkehr, Heimat und Faszination des Fremden, Liebe und Sehnsucht, Versuchung und Gattentreue, göttliche Fügung und eigene Hamartia, List und Duldsamkeit) machen ihn zu einem bis in die Moderne aktuell gebliebenen und vielfach wieder aufgegriffenen Stoff. Gerade in der heutigen Zeit einer gesteigerten Mobilität in der von Migrationsbewegungen geprägten globalisierten Welt, mit ihrer Suche nach dem stets Neuen, aber auch nach Spiritualität und Heimat, erscheint Homers *Odyssee* als ein gleichsam zeitloses, für unterschiedliche Bereiche adaptierbares Konstrukt. Odysseus wird paradigmatisch in Allegoresen gedeutet, auf ein Charakteristikum reduziert, sodass sein Name gar antonomastisch für die Irrfahrt (πλάνη) schlechthin steht, zugleich ist er der Schauspieler par excellence, im guten wie im schlechten Sinn, sein Name kann als Metapher in anderen Erzählungen fungieren, oder er wird metonymisch imitiert. Der Mythos wird transformiert oder modernisiert, auch gerne ins Komische transponiert oder Odysseus in einen fremden Kontext hineinmontiert.

Die Rezeption der *Odyssee* insbesondere in der Literatur ist in der Forschung bereits vielfach aufgearbeitet worden, sowohl in Hinblick auf einzelne Motive und narratorische Eigenheiten als auch das komparatistische Herausstellen verwandter Erzählmuster oder die Rezeption in der modernen Kinder- und Jugendbuchliteratur. Einen ausführlichen Überblick bietet die Bibliographie am Ende der Einleitung. Stellvertretend angeführt seien hier zum Beispiel die Aufsätze von Karl-Heinz Eller *Zur Rezeption des Odysseus-Mythos* (1980) und von Heinz Hofmann zu *Odysseus. Von Homer bis James Joyce* (1999). Eine erste Orientierung bietet auch der von Andreas Luther edierte Sammelband *Odyssee-Rezeptionen* aus dem Jahr 2005.³ In gewiteter Perspektive aufschlussreich sind zudem Manfred Franks Monographie *Die unendliche Fahrt. Zur Pathogenese der Moderne* (1979) oder der von Gotthard Fuchs und Aleida Assmann herausgegebene Sammelband *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos* (1994).⁴ Gerade in letzterem Band kommen auch philosophische und psychologische Dimensionen, wie etwa Fragen nach Seelenreisen und Migration sowie die Irrfahrten der modernen Konsumenten als „lebenshungrige Flaneure“, zu ihrem Recht.⁵

3 Eller 1980; Hofmann 1999; Luther 2005; darüber hinaus auch Boitani 1994; Schironi 2015; Nightingale 2016. Speziell zur Verarbeitung in der Kinder- und Jugendliteratur: Kipf 2003. Allgemeiner zur homerischen Dichtung vgl. Kullmann/Müller 1992; Graziosi/Greenwood 2007; Arnold 2010; Rengakos/Zimmermann 2011.

4 Frank ³2016; Fuchs/Assmann 1994.

5 Vgl. etwa Fuchs 1994.

Gerade seit dem 19. Jahrhundert, das sich ja, nicht zuletzt inspiriert von der *Querelle des Anciens et des Modernes* des 17. Jahrhunderts, durch zahlreiche Dichotomien in der literarischen und bildlichen Kultur auszeichnet, finden wir konträre Nutzungen des Odysseus-Motivs⁶: es ist ein Bildungsgut, das pädagogisch unter anderem zu moralischen Zwecken verwendet wird, es wird aber auch als offener Raum wahrgenommen, als eine Variable, die vielfältig und vor allem fantasie reich besetzt werden kann.⁷ Insbesondere die Philosophie befasst sich mit Odysseus, für die er ein Grenzüberschreiter (Ernst Bloch), ein Paradigma des Selbst-Bewusstseins (Theodor W. Adorno) eines auf sich zentrierten Subjekts (Emmanuel Levinas) ist.⁸

Einen interdisziplinären, gleichermaßen literatur- und bildwissenschaftlichen Ansatz, der bildkünstlerische und populärkulturelle Rezeptionen in breiter Perspektive miteinander in Verbindung bringt, haben wenige der bereits benannten Forschungsbeiträge. Angesichts der verstreuten Äußerungen zu einzelnen Bildwerken und knappen kunst- und medienwissenschaftlichen Beiträgen vor allem zum Film wurde die Adaption homerischer Motive bislang kaum transdisziplinär untersucht.⁹ Als einziger breiter angelegter Vorstoß auf dieses brachliegende Forschungsfeld kann der von Joachim Latacz, Thierry Greub und anderen herausgegebene Katalog zur Ausstellung *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst* (2008) gelten.¹⁰ Schwerpunkt des rund 500-seitigen Bandes bildet allerdings die Rezeption der ‚Person‘ Homers, seiner beiden Epen *Ilias* und *Odyssee* sowie ihrer Tradierung in Dichtung und Kunst von der Antike über Byzanz und das Mittelalter bis in die Frühe Neuzeit. Dabei bleiben die gerade einmal achtzehn Seiten umfassenden beiden Textbeiträge zur künstlerischen Rezeption Homers von der Kunst der Renaissance bis in die Gegenwart von Thierry Greub und zu Homer im Kino von Martin M. Winkler nur ein lückenhafter Ausblick,

6 Zur ersten Orientierung zu den ab Mitte des 17. Jahrhunderts auftretenden Mythentravestien in der europäischen Literatur *en vers burlesques*, darunter auch Homer-Travestien, vgl. Stauder 1993.

7 Zum hiesigen Verständnis von Zeit und Raum als ein variables, kulturelles und mediales Konstrukt vgl. Köster 2009 und im weiteren Verlauf der Einführung; mit Bezug auf das Science-Fiction-Genre siehe den Beitrag von Katrin Dolle im vorliegenden Band.

8 Bloch 2010, 228–232; Adorno/Horkheimer 1984; Lévinas⁴1999, bes. 211, 215 f., aber auch Lévinas³2002, 145, 256. Dazu vgl. auch Lersch 1994.

9 Eine erste Orientierung bieten folgende, in Hinblick auf die Rezeption in Bildkünsten und Populärkultur aber sehr lückenhafte Handbuchartikel: Lobsien 2008; Bagordo 2010a; Junker 2011. Ansätze zum Film finden sich darüber hinaus in: Danek 2002; Vöhler 2002; Goltz 2005; Walter 2007; Verreth 2008; Greub 2011; sowie in dem von Benedikt Steierer herausgegebenen Sammelband: Steierer 2013; zur populären Kultur: Bettenworth 2011; zum Comic: Quatember 2000.

10 Latacz/Greub u. a. 2008.

eine Art ‚Amuse-Gueule‘.¹¹ Sie formulieren eher ein Desiderat, als dass sie im Kontext des mehr als umfassenden Bandes in die Tiefe zu gehen vermögen.¹²

An dieser Stelle setzte die vom 4. bis 6. April 2019 an der Justus-Liebig-Universität Gießen, Veranstaltungsort Schloss Rauischholzhausen, abgehaltene und von der Fritz Thyssen Stiftung sowie der Gießener Hochschulgesellschaft geförderte Tagung an, auf deren Ergebnissen vorliegender Sammelband beruht.¹³ Das Buch bietet einen weitreichenden Überblick über die Rezeption des Sujets in den unterschiedlichsten Gattungen (Malerei, Theater, Film, Performancekunst, Textillustration und Comic-Kultur) aus verschiedenen kulturellen Kontexten von Europa bis Nord- und Südamerika und versucht damit, diachrone Veränderungen und Gemeinsamkeiten wie auch synchrone Parallelen aufzuspüren und die geistes- und kulturgeschichtlichen Bedingungen für das Aufgreifen dieses besonderen Sujets zu untersuchen. Im Fokus stehen zum einen soziokulturelle, aber auch ästhetische Paradigmen, welche den Umgang mit dem antiken Stoff und seiner Auslegung prägen. Folgen die Künstler den Prämissen einer strengen *Imitatio*, einer produktiven Aneignung der Tradition, oder wenden sie sich gegen jedwede Pedanterie und schlagen ganz eigene kreative, bildkünstlerische Wege ein? Wo und wann lassen sich Montagen, Transpositionen aber auch Differenzierungen finden? Was können diese Beispiele uns über mögliche historische Wandlungen und soziopolitische Hintergründe sagen? Und auf welche Episoden der *Odyssee* greift man in historischer, politischer, soziologischer oder anderer Perspektive vorzugsweise zurück? Fungiert der Mythos als Symbol beziehungsweise Allegorie, oder hat er im Sinne einer *l'art pour l'art* oder als eine Art „Sprache der Phantasie“¹⁴ keinen konkret zu benennenden, übergeordneten Referenzwert?

11 Greub 2008; Winkler 2008.

12 Siehe auch den Beitrag von Thierry Greub im vorliegenden Band, der den Faden des Kataloges mit Bezug auf Barnett Newman wieder aufgreift. Mittelbar ergaben sich durch einige Tagungsteilnehmer bzw. Autoren auch Brückenschläge zu dem 2016 ausgelaufenen SFB 644 *Transformationen der Antike*, der die „interdisziplinäre Kontextualisierung der produktiven Aneignungen und Transformationen antiker Wissenschaften und Künste“ (allerdings ohne ausgewiesenen Bezug auf Homer und die *Odyssee*) untersuchte. Siehe Projektvorstellung auf der Website der DFG: <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5486176> (Zugriff: 17.08.2021).

13 Interdisziplinäre Tagung *Space Oddities. Die homerische Irrfahrt in Bildkünsten und Populärkultur vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart* an den Instituten für Kunstgeschichte und Klassische Philologie der Justus-Liebig-Universität Gießen. Schloss Rauischholzhausen, 04.04.–06.04.2019. Kurz-URL Tagungswebsite: <http://www.uni-giessen.de/space-oddities> (letzter Zugriff: 11.08.2021).

14 Moritz 1791, 1.

I. Vom Epos zur Fragestellung

Die griechischen Epen waren bereits in der Antike stets mit einem performativen Kontext, einer Präsentationssituation verbunden. Durch ihre Verschriftlichung konnten sie wiederholt rezipiert, dekontextualisiert und rekontextualisiert werden und besaßen so auch weiterhin einen gewissermaßen öffentlichen Charakter, da sie bei Festen rezitiert und grundsätzlich laut gelesen wurden, wie dies auf sämtliche schriftliche Texte der griechischen Antike zutrifft.

Auch wenn beide Epen seit der Antike mit dem einen Namen Homer verknüpft sind, handelt es sich bei der *Odyssee* doch im Vergleich zur im 8. Jahrhundert v. Chr. entstandenen *Ilias* um ein mindestens ein bis zwei Generationen jüngerer und vermutlich von einem anderen Autor verfasstes Narrativ. Für beide sich auf mykenische Zeit beziehende Texte müssen wir uns als Hintergrund verschiedene Phasen der durch Bevölkerungswachstum bedingten und sich an Handelsrouten orientierenden Großen Kolonisation der Griechen in Richtung West- und Nordeuropa im 8. bis 6. Jahrhundert v. Chr. vorstellen, die durch technische Kenntnisse ermöglicht wurde und freundlichen wie feindlichen Kontakt mit fremden Völkern zur Folge hatte. Diese verschiedenen Phasen zeichnen sich möglicherweise auch an dem geradezu konträren Inhalt und Setting der beiden Epen ab. Generell lässt sich sagen, dass ein Text erst subjektiv wird durch die Durchbrechung von Normalitäten, was sicherlich auf beide Epen zutrifft. Während die Normalität der *Ilias* jedoch der zehn Jahre andauernde Krieg ist, aus dem nur vierzig Tage herausgegriffen werden, die durch Achills Weigerung, sich weiterhin am Kampf zu beteiligen, einen unerwarteten Verlauf nehmen, sind es auch in der *Odyssee* wenige Tage, hier jedoch auf zwei Handlungsebenen: Einerseits schildert die *Odyssee*, wie die Normalität der Anwesenheit der Freier dadurch durchbrochen wird, dass nun endgültig eine Entscheidung gefordert wird, und andererseits werden in diese wenigen Tage die zehn Jahre fortwährende Anomalität der Irrfahrt des Odysseus hineingespiegelt. Dass die *Odyssee* bewusst auf die *Ilias* verweist und sich ebenso bewusst von dieser abhebt, zeigt sich bereits in der Formulierung ihres Proöms, in dem der Dichter nun nicht mehr auf die Göttin als Sängerin (μῆνιν ἄειδε, θεά. Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος – „den Zorn besinge, Göttin, des Peleussohnes Achill“) verweist, sondern selbstbewusst auf sich selbst als Rezipient und von der Muse inspirierten Schöpfer (ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα, πολύτροπον – „Einen Mann nenne mir, Muse, einen vielgewandten“). Auch der jeweilige Schluss zeigt große Diskrepanzen zwischen dem mit der Bestattung Hektors statischen Ende der *Ilias* und dem dynamischen, da offenen Ende der *Odyssee*. Neben den ungewöhnlichen Figuren, die in der *Odyssee* auftauchen, ist es aber nicht zuletzt der Raum, der sich stark von dem der *Ilias* unterscheidet.

Während wir in der *Ilias* neben dem engen zeitlichen Rahmen auch eine Ortsgebundenheit erkennen – sämtliche Handlungen entwickeln sich im Raum zwischen der Stadt Troja und dem griechischen Schiffslager am Meer – entdecken wir in der *Odyssee* eine Vielzahl und Asymmetrie der Räume, unter denen gerade der Punkt der äußersten Fremde (Scheria) als der eigentlich ideale Ort – dies auch im Unterschied zur Heimat Ithaka – präsentiert wird. Dieser unendliche Raum ist darüber hinaus gegliedert durch die Sechserreihe falscher νόστοι, missglückter Heimfahrten beziehungsweise Ankünfte an falschen Orten.

Die stärkere Variation in Setting und Personal der Handlung dürfte ebenso einen Anreiz und eine Herausforderung für die Kunst gebildet haben wie der unendliche Raum und die starke Emotionalität. Bis heute wird diese Herausforderung ungebrochen angenommen. Wie bereits Jurij M. Lotman in seiner Schrift *Struktur des Künstlerischen Textes* feststellt, sind „[d]ie allgemeinsten sozialen, religiösen, politischen und moralischen Modelle der Welt, mit Hilfe derer der Mensch in den verschiedenen Etappen seiner Geistesgeschichte das ihn umgebende Leben begreift [...] stets mit räumlichen Charakteristika versehen.“¹⁵ Für Lotman wird dieser Raum insbesondere durch Oppositionen wie Himmel und Erde, Erde und Jenseits, innen und außen, rechts und links etc. eröffnet. Ein guter Ansatzpunkt sind in unserem Kontext die Äußerungen Lotmans zum Topos auch in Hinsicht auf dessen Unterscheidung derjenigen Kunstwerke des 19. Jahrhunderts, die sich „der alltäglichen Umgebung des Schriftstellers und seines Auditoriums maximal“ annähern, und denjenigen, beispielsweise den Romantikern „oder in der heutigen ‚kosmischen‘ science fiction“, bei denen diese sich „prinzipiell von der gewohnten ‚gegenständlichen‘ Realität entfernt.“¹⁶ Weiter heißt es: „Insofern die ‚unwahrscheinliche‘ Umgebung auf der Grundlage überaus tiefgründiger Vorstellungen des Schriftstellers von den unerschütterlichen Fundamenten des ihn umgebenden Lebens geschaffen wird, treten gerade in der Phantastik die Grundzüge desjenigen alltäglichen Bewußtseins hervor, das man zu vertreiben trachtet. [...] Der Begriff der Fantastik ist demnach relativ.“¹⁷ Ein fantastisches Epos, dessen Protagonist vorzugsweise anonym bleibt und als dessen Setting der unendliche Raum fungiert, ist somit geradezu prädestiniert, für die Visualisierung der unterschiedlichsten menschlichen Belange gerade in konfliktreichen, von Gegensätzen geprägten historischen Situationen aufgegriffen zu werden.

15 Lotman 1973, 329.

16 Lotman 1973, 347.

17 Lotman 1973, 347, Fußnote 5.

Angesichts der Vielzahl an Rezipienten¹⁸, die die *Odyssee* im Laufe ihrer Geschichte angesprochen und erreicht hat, und auch angesichts der Tatsache, dass ihr auch immer wieder ein dezidiert pädagogischer Wert zugesprochen wurde, ist es erstaunlich, dass ihre Rezeption gerade über Medien, die auch heute noch potentiell große Teile der Gesellschaft und nicht nur Rezipienten der Höhenkammliteratur und künstlerischer Meisterwerke erreichen, bislang relativ wenig Beachtung findet.

Wir stellen fest, dass die *Odyssee* derzeit eine neue Hochkonjunktur erfährt, in unserer unmittelbaren Gegenwart, die geprägt ist von Extremen: extremer Armut und dem bewusst eingegangenen Risiko einer ungewissen Reise in die Fremde auf der einen Seite, hoher Sicherheit und großem Wohlstand, zugleich dem Gefühl einer kleiner werdenden und damit potentiell einengenden Welt mit dem Wunsch nach einem Ausbruch in andere, virtuelle Welten auf der anderen Seite. Fragen der Verständigung aber auch des Selbstverständnisses sind aktueller denn je, ebenso wie die Frage des Austarierens von Werten, der Wissensvermittlung und des Umgangs mit Emotionen. Die *Odyssee*, das Epos, in dem es nicht zuletzt auch um die Selbstverleugnung und Selbstfindung eines getriebenen Menschen geht, dessen überkommene Werte laufend hinterfragt und sogar negiert werden, wird in der performativen Kunst, im avantgardistischen Theater gerade heute vielfach, insbesondere im südamerikanischen aber auch im nordamerikanischen und europäischen Raum, neu interpretiert, als Motiv zitiert, sie findet sich in Graphic Novels, Computerspielen und Filmen. Diesem Phänomen und seinem gesellschaftspolitischen Kontext sind wir in unserer interdisziplinären Tagung diachron in rezenten Zeiten historischen Wandels nachgegangen und haben im Sinne des Querschnittbereichs *Bild – Ton – Sprache* der Fritz Thyssen Stiftung Interaktionen zwischen bildlicher und literarischer Wissens- und Populärkultur auf ihre kognitive und ästhetische Relevanz untersucht. Von der neuen, alle Bereiche der Kultur durchdringenden Aktualität des Themas zeugt schließlich auch die genau eine Woche vor unserer Tagung eröffnete Ausstellung *Homère* am Louvre Lens, die einen Bogen spannt von der Antike bis zu ausgewählten Bildwerken der Moderne.¹⁹ Nur ansatzweise erfolgt auch hier eine Auseinandersetzung mit der Populärkultur sowie eine Offenlegung der überall stattfindenden, wechselweisen Einfluss- und Bezugnahmen bildkünstlerischer und

18 Wenn wir in unserer Publikation das generische Maskulinum verwenden, sind darin selbstverständlich sämtliche Geschlechter inbegriffen. Den Autoren unseres Tagungsbandes steht es allerdings frei in ihren Beiträgen die jeweils bevorzugte Schreibweise zu wählen, also etwa Rezipient_innen, Rezipient*innen oder Rezipient:innen.

19 Farnoux/Jaubert u.a. 2019, bes. Katalogteil „III. L’Odyssée“ (Alexandre Farnoux und Alexandre Estaquet-Legrand), 184–271.

populärkultureller sowie literarischer Rezeptionen der homerischen Odyssee seit Anbeginn der Moderne.

II. Die homerische Irrfahrt in Bildkünsten und Populärkultur 1800–2021

Unsere Tagung widmete sich ausdrücklich *interdisziplinär* der Rezeption des homerischen Epos zwischen Literatur und bildenden Künsten sowie Populärkultur. Dabei waren, neben Vorstellungen wie Hans Blumenbergs „Arbeit am Mythos“²⁰, auch die für die Moderne geltenden, produktionsästhetischen Prinzipien der *bildlichen* Motivübernahme jenseits des traditionellen Fortschreibungsgedankens, etwa im Sinne der Interpikturalität, Mike Bals „Concept of Quotation“ oder Aby Warburgs „Nachleben der Bilder“ erneut zu hinterfragen.²¹ Es galt, die in verstreuten Einzelbeiträgen bereits verhandelten Beispiele aufzugreifen und einer Revision zu unterziehen, neue Tiefenbohrungen vorzunehmen und die versammelten, interdisziplinär sowie intermedial zu untersuchenden Gegenstände und künstlerischen Phänomene in einem weiteren Horizont – stets in Rückbindung an die literarische Vorlage – zu beurteilen und zu kontextualisieren.

Unser Anliegen war und ist eine umfassende Bestandsaufnahme der Verwendung des Odyssee-Motivs anhand der vielfältigen Ausprägungen seiner Rezeption. Diese Adaptionenformen wurden im Laufe der Tagung anhand der verschiedenen Gattungen nicht nur diachron betrachtet, sondern vor allem synchron in enger Verschränkung der unterschiedlichen Motivkomplexe und Medien. Wir nähern uns der Rezeption also weniger unter der Fragestellung „Rezeption der Odyssee im Film“ oder „Rezeption der Odyssee in der bildenden Kunst“ – eine Fragestellung, die, wie unsere Bibliographie zeigt, schon vielfach aufgegriffen wurde –, sondern vielmehr geht es uns um eine Perspektivierung unter soziokulturellen *und* rezeptionsästhetischen Gesichtspunkten gleichermaßen, wobei wir die Gattungen und Medien in einen Dialog miteinander zu bringen suchen. Auch die Gliederung in Sektionen versteht sich nicht als ‚in Stein gemeißelt‘, zumal viele der im Folgenden vorgestellten Einzelstudien in unterschiedliche Themenblöcke gleichermaßen passen, wodurch sich die Vernetzung auch jenseits dieser Schwerpunktsetzungen weiterentfaltet, entfalten kann und entfalten soll.

20 Blumenberg ⁶2006. Zum modernen Mythenverständnis vgl. einführend Barner/Detken u. a. ²2012.

21 Zur Interpikturalität vgl. von Rosen ²2011; Isekenmeier 2013; zum „Concept of Quotation“: Bal 1999; und zum „Nachleben der Bilder“: Didi-Huberman 2010; Geimer/Hagner 2012; Geimer 2017.

Der Tagungsband gliedert sich in folgende fünf Abschnitte:

1. Belebte Odysseen: Dimensionen von Zeit und Raum
2. Epos und Erfahrungsraum: Aspekte von Verkörperung und Fortschreibung
3. Superheldinnen/Superhelden? Heroisierung, Othering und Gender
4. Innovative Bildpoesien? Vorbilder, Zerrbilder und künstlerische Anverwandlungen
5. Fundus Antike: Aneignung, Visualisierung und Instrumentalisierung

Er spannt somit ein weites mediales und thematisches Spektrum auf und schafft einen sicherlich nicht vollständigen, aber doch repräsentativen Überblick über die Rezeption der *Odyssee* vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis in rezente Gegenwart – in monumentalen Bildprogrammen, Illustrationen einschlägiger *Odyssee*-Nacherzählungen, über Sammelkarten und Lernspielzeug sowie Karikaturen in einschlägigen Satirejournalen bis hin zu mannigfachen bildlichen Übernahmen in der Klassischen Moderne, im Kunstgewerbe wie in der Populärkultur mit Comic/Graphic Novel und Neuen Medien. Der Titelzusatz „Europa – USA – Südamerika“ dient der Orientierung der Leserschaft und erhebt in keiner Weise Anspruch auf Vollständigkeit. So wird die Rezeption der *Odyssee* etwa in der von Transkulturalität geprägten Zeitgenössischen Kunst und Populärkultur Asiens²² hier nur in dem einen oder anderen Beitrag – etwa in Hinblick auf japanische Mangas²³ – cursorisch gestreift. Vielmehr soll durch die exemplarischen jeweils in Europa oder den USA verorteten Einzelstudien, die in einem Fall auch auf die brasilianische Theaterkultur ausgreifen²⁴, zu weiterer, interdisziplinärer und transmedialer Forschung angeregt werden.

Die in den einzelnen Beiträgen besprochenen Rezeptionen der *Odyssee* entstehen jeweils vor einem konkreten sozialen, historischen und kulturellen Hintergrund, der mit bloßen Jahreszahlen oder Jahrhundertangaben nicht angemessen evoziert werden kann. Wenn es auch nur in seltenen Fällen möglich ist, eine solche Rezeption in einen unmittelbaren und

22 Zur allgemeinen Orientierung in Bezug auf Schlagworte wie „Kunst und Globalisierung“, „Hybridität“ und „Transkulturalität“ vgl. Gelshorn 2014; Höller 2014a; Höller 2014b; speziell mit Fokus auf China und die Rezeption westlicher Bildkultur in der chinesischen Zeitgenössischen Kunst vgl. Haustein 2015, passim; mit weiterführender Literatur und besonderem Bezug auf das malerische und graphische Œuvre des seit 1994 in München lebenden Künstlers Zhao Yongbo (geb. 1964) siehe etwa auch: Dreiling/Jäger 2018, passim.

23 Siehe die Beiträge von Christian C. Schnell und Dirk Vanderbeke. Dazu ausführlicher und mit weiterführenden Hinweisen vgl. Weisenhorn 2018.

24 Siehe den Beitrag von Philipp Schulte im vorliegenden Band.

eindeutigen Zusammenhang mit diesem Hintergrund zu bringen, scheint es daher gleichwohl richtig, am Ende dieser Einleitung die jeweiligen Epochen durch kurze Zusammenfassungen ihrer sie wesentlich als ‚Epoche‘ überhaupt erst konstituierenden Ereignisse und Entwicklungen zum Leben zu erwecken, um die weiteren Kontexte vor Augen zu führen, in denen die einzelnen Beiträge und ihre Gegenstände zu sehen und zu verorten sind. Wobei die damit verbundenen Periodisierungen und Epochenbegriffe (z.B. in Hinsicht auf die heute zunehmend kritische Sicht in der Kunstgeschichte) nur als Orientierung gelten und zugleich auch wieder zu problematisieren sind.

Dennoch soll bereits an dieser Stelle cursorisch auf die Populärkultur und ihre sehr zahlreichen Rückgriffe auf antike Bild- und Wissensbestände eingegangen werden, deren Vorkommen und Quantität zunächst vielleicht erstaunen mag. Die Beiträge des vorliegenden Bandes zeigen uns vielfach, wie die *Odysee* ‚klassisch‘ (in klassizistischen, historistischen und neoklassizistischen Epochen) als Legitimationsobjekt verwendet und zum Zweck der Bildung (pädagogisch in Bezug auf die Jugend, propagandistisch in Bezug auf das Volk) instrumentalisiert werden konnte. Wie kann ein Motiv mit einem solch kulturell prägenden Hintergrund von einer Gegenkultur, die sich doch von erstickenden Traditionen befreien möchte, „adoptiert“ und adaptiert werden? Dazu sei an dieser Stelle ein gewagter Vergleich mit einem Objekt aus nationalsozialistischer Zeit angebracht. Gewagt nicht zuletzt in dem Sinn, als die *Odysee*, so lässt ein Überblick über ihre Rezeption in den Jahren 1933–1945 schließen, ein Rezeptionsobjekt war, das sich nicht oder kaum nationalsozialistisch vereinnahmen ließ²⁵ – dies könnte jedoch als erstes Argument für eine gerade deswegen verstärkte Rezeption nach dem zweiten Weltkrieg angeführt werden. Wolfgang Ullrich erinnert an das „Kultobjekt“ VW-Käfer, dem es trotz unverändertem und damit doch eigentlich altmodischem Aussehen gelang, seine nationalsozialistische Vergangenheit als „KdF-Wagen“ abzustreifen und so von der Jugend nicht nur akzeptiert zu werden, sondern das Lebensgefühl dieser Jugend zu symbolisieren und entscheidend mitzuprägen.²⁶ Dies gelang mit Hilfe eines offensiven und selbstironisch-frechen Umgangs mit dem alten Aussehen, dies gelang aber auch mit einer Werbekampagne, die sich in ihrer minimalistischen Aufmachung

25 Wenn im nationalsozialistischen Deutschland neben der Betonung des germanischen Erbes „collagenhaft“ (Welzbacher 2000, 498) auch (oberflächliche) Rückgriffe auf die Antike zu verzeichnen sind – dies insbesondere im propagandistisch genutzten öffentlichen Monumentalbau – dann sind es römische Vorbilder, wie wir dies in der Nachfolge des augusteischen Bauprogramms insbesondere im faschistischen Italien unter Mussolinis Führung sehen. Dazu – neben Welzbacher – auch Zimmermann 2019; Bräuninger 2018.

26 Vgl. Ullrich 2017, 208.

bewusst von konventionell-materialistischen Auftritten abhob. Ullrich zitiert den Schriftsteller Alex Shakar: „erstmal konnte man mit einem Auto zugleich ‚eine Kritik an der gesamten Automobilindustrie‘ kaufen.“²⁷ Ausdruck seiner Symbolkraft für ein jugendliches Lebensgefühl war zudem sein Auftritt als menschlich agierender „Love Bug Herbie“ in fünf Kinofilmen der Produktionsfirma Disney, die seit 1968 in die Kinos kamen. Herbie ist ein Kleinwagen, der an Autorennen teilnimmt, obwohl er eben kein Rennwagen, mithin „anders“ ist.

Nonkonformismus und Selbstironie bestimmen die Popkultur, die von Werbung und Kinofilm im Wechselverhältnis bedient werden. Traditionen und Konventionen werden auch in der *Odyssee* hinterfragt, wie noch öfter im Folgenden erläutert werden wird, Lüge und Wahrheit stehen im Vordergrund, Gewalt zeigt sich als wenig zielführend, die eigene Persönlichkeit wird hinterfragt. All das mag Auslöser dafür gewesen sein, dass Motive aus der *Odyssee* bereits seit Ende des 18. Jahrhunderts für politische Cartoons und Karikaturen verwendet werden und es in den Jahren 1933–1945 eher nonkonforme Künstler wie Brecht, Klee, Beckmann, de Chirico, Savinio und Dalí²⁸ sind, die auf diese homerische Vorlage zurückgreifen und sie so bereits für die gegenkulturelle Bewegung der 1960er-Jahre „salonfähig“ machen. Begünstigt wurde der Rückgriff auf die antike Kunst allgemein insbesondere auch dadurch, dass man sie als eine ‚Kunst der Körperlichkeit‘ begriff,²⁹ deren „dionysische“ Leidenschaft von Nietzsche hervorgehoben worden war.³⁰ Was Warburg als „Pathosformel“³¹ bezeichnet, finden wir bereits im Formenschatz antiker griechischer Vasen und Reliefs. Das popkulturelle Medium schlechthin, der Kinofilm, nimmt die *Odyssee* ebenso auf, wie es in jüngster Zeit Comics und Graphic Novels tun, und nutzt sie in Abgrenzung von materialistisch opulenten Sandalenfilmen scheinbar³² minimalistisch (im Sinne eines alltäglichen oder dekorlosen Settings), überträgt sie so sozialkritisch oder/und selbstironisch angereichert in die unmittelbare Gegenwart des Zuschauers und verleiht ihr eine Symbolkraft, die ihr bis heute³³ anhaftet, auch wenn sie dabei Gefahr läuft, ihren archaischen Hintergrund

27 Shakar 2002, 208. Zit. nach Ullrich 2017, 207 f.

28 Siehe die Beiträge von Stephanie Schlörb, Jennifer Jäger und Harald Schulze in diesem Band.

29 Siehe insbes. Worringer 1908.

30 Nietzsche 1872. Dazu mit einem Rundumschlag von der Antike über den Klassizismus bis in die Gegenwart und weiterführenden Literaturhinweisen vgl. Schlesier/Schwarzmaier 2008; Philipp/Häßler u. a. 2013. Darüber hinaus vgl. auch Risafi de Pontes 2014.

31 Warburg 1906.

32 Nur ‚scheinbar‘, da dennoch mit hohem finanziellem Aufwand verwirklicht.

33 Als Beispiele jüngerer Datums sind C. Nolans Film *Inception* (2010) und der von den Coen-Brüdern im Jahr 2000 produzierte Film *O Brother, Where Art Thou?* zu nennen. Zu letzterem vgl. Danek 2002; Greub 2011.

in Vergessenheit geraten zu lassen. Natürlich sollte dabei nicht außer Acht gelassen werden, dass die *Odyssee* auch kommerziell, beispielsweise für Videospiele³⁴, ‚ausgeschlachtet‘ wird und ungebrochen parallel die gegenläufige Tendenz der Visualisierung des Epos in Kinofilmen³⁵, Fernsehserien³⁶ und Dokumentationssendungen³⁷ festzustellen ist. Historienfilme wie der für 2022 von Francis Lawrence geplante *The Odyssey* sind dabei nicht als antiquiert oder konformistisch zu werten, sondern abstrahieren von modernen Adaptionen und sorgen für eine produktive ‚Default-Situation‘ bei den Zuschauern, von der aus der antike Stoff neu angeeignet werden kann: in belebten, Zeit und Raum nutzenden visuellen Medien oder konkreten Erfahrungsräumen, verzerrt-kritisch, Geschlechterrollen hinterfragend, pädagogische Zwecke verfolgend.

1. Belebte Odysseen: Dimensionen von Zeit und Raum

Der Raumaspekt³⁸ unter Einbezug der Raumwahrnehmung durch Zeitdimensionen bildet, wie eingangs bereits dargelegt, ein konstitutives Element sowohl der *Odyssee* als auch seiner Rezeption im Film, der hier bewusst am Anfang steht, da er eine vergleichbare Rezeptionssituation aufruft, wie wir sie uns für die homerisch-archaische und klassische Zeit vorstellen müssen: ein Publikum findet sich in einem Heterotop³⁹ zusammen: Der Gesang beziehungsweise die Rezitationen wie die Vorführungen finden in geschlossenen Räumen statt und spiegeln im Bild wie in Deskriptionen aus verschiedensten Perspektiven Räume in sie hinein und erzeugen so eine Illusion. Sie sind zeitlich begrenzt und heben für diesen Zeitraum gesellschaftliche Strukturen und Hierarchien auf. Zudem muss der Rezipient ein gewisses Zugangsritual durchlaufen, das ihm seine Beteiligung ermöglicht: sei es ein Reinigungsritual wie es uns nicht nur in der *Odyssee* am Hof der Phaiaken und auf Ithaka vorgeführt wird, sei es das Entrichten eines Eintrittsgeldes. Der Zweck der Teilnahme kann in beiden Fällen sozialrelevanter, aber auch eskapistischer oder kompensatorischer Natur sein, bietet

34 *Super Mario Odyssey* (2017); *Assassin's Creed Odyssey* (2018).

35 *Odisseia* (Portugal 2013); *Il ritorno di Ulisse* (Italien 2010).

36 *Il ritorno di Ulisse* (Italien 2013); *Penelopa* (Russland 2013); *Ulisse. Il mio nome è Nessuno* (Italien 2012).

37 *Clash of the Gods, Odysseus: Curse of the Sea* (USA 2009). Dokumentation im Buchformat: Freely 2014.

38 Zum Raum in den homerischen Epen: de Jong 2012; zu Zeit und Raum: Hellwig 1964; Purves 2010a; Purves 2010b.

39 „Heterotopien“ nach Foucault⁵1993.

zugleich jedoch ähnlich dem Theater⁴⁰ die Möglichkeit, das mit den Augen oder im Geist Gesehene mit der eigenen Erfahrung und dem eigenen Wissen abzugleichen, zu reflektieren, zu hinterfragen.

Markante Ansatzpunkte für eine filmische Umsetzung der *Odyssee* finden sich in den Antikfilmen seit dem frühen Stummfilm in Frankreich und Italien (1905–1914)⁴¹ über Literaturverfilmungen der 1950er- und 1960er-Jahre bis hin zum Autorenfilm⁴² und dem Science-Fiction-Genre⁴³ mit Stanley Kubricks wegweisendem Film *2001 – A Space Odyssey* und seinem Nachleben.⁴⁴ Mit frühen Filmadaptionen des homerischen Werks im Vergleich zu Eisensteins 1913 in Pinthus' *Kinobuch* veröffentlichtem *Der Tod Homers oder: das Martyrium eines Dichters* setzt sich **Marcus Becker** in seinem Beitrag auseinander. 1913 lud Kurt Pinthus, früher intellektueller Kinoenthusiast und späterer Impresario des literarischen Expressionismus, Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Else Lasker-Schüler oder Max Brod ein, Filmszenarien beziehungsweise *Kinodramen* zu verfassen. Die daraus resultierende Schrift fand ihren Kontext im filmhistorischen Übergang vom *Cinema of Attractions* zum narrativen Kino und offerierte Entwürfe für eine Vielzahl von sich herausbildenden Genres. Vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Antikfilme lieferte der künftig eminente Dichter Albert Ehrenstein eine *Odyssee-Parodie*, die, eingebettet unter anderem in Odysseus- und Telemach-Episoden, den greisen Sänger als Rollenporträt des jungen Ehrenstein in 22 Bildern auf eine Reise durch die griechische Insel- und Poleis-Welt, zu *sieben Leidensstationen* von Smyrna bis Ios, schickt. Diese Fahrt dient jedoch nicht etwa gut traditionell der Suche und Rückkehr nach der homerischen Heimatstadt als vielmehr einer ‚emigratorischen Fahndung‘ nach einem angemessenen Bleibe- und Sterbeort. Ehrensteins virtueller Film ist à la Marinetti avantgardistischer Mord an den bildungsbürgerlichen Vätern, gewinnt seine Kraft aber nicht

40 Auch der in diesem Band vorliegende Beitrag von Philipp Schulte ist in diesem Zusammenhang zu erwähnen.

41 Grimm 2016.

42 Auch wenn der Begriff des „Autorenfilms“ nicht unproblematisch ist, sind wir doch der Meinung, dass er sich für die in unserem Band darunterfallenden Regisseure, Godard und Kubrick, wunderbar verwenden lässt, da sie im Unterschied zu den Regisseuren der meisten kommerziellen Genrefilme stets bei der Nennung des Titels als „Autor“ miterwähnt oder mitgedacht werden.

43 Im Weiteren wird der Begriff „Genrefilm“ hier vermieden, da sich die Filmgattungen nicht eindeutig voneinander trennen lassen und nicht der Eindruck einer Idealform erweckt werden soll. Dazu weiterführend die Publikationen von Barry Keith Grant (Grant 1977; Grant 2003; Grant 2006).

44 Verwiesen sei in diesem Rahmen (ohne besonderen Bezug auf Homer-Verfilmungen) auch auf das von Annette Dorgerloh vom Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin geleitete Teilprojekt B14: *Bewegte Räume. Szenographie der Antiken im Film* am 2016 ausgelaufenen SFB 644 *Transformationen der Antike*.

zuletzt aus der genauesten Kenntnis von Texttradition und philologischen Usancen (beginnend mit *Prooemtesken Vor-Worten*), vorkinematographischer Bildgeschichte („Griechen und Troer kämpfen in den bekannten malerischen Posen um den Leichnam Achills“) und den visuellen, szenographischen und dramaturgischen Möglichkeiten des frühen Films. Ehrensteins Kinodrama nahm bereits 1913 das Thema des vorliegenden Sammelbandes der homerischen Irrfahrt wörtlich und lässt sich in Bezug setzen zu frühen filmischen Homer-Adaptionen wie etwa George Méliès' *L'Île de Calypso ou Ulysse et le Géant Polyphème* von 1905 oder der italienischen Produktion *L'Odissea* von 1911. Vor allem aber lieferte die Parodie noch vor dem Ersten Weltkrieg eine Propädeutik, die Odysseus in den Film als massenkulturelles Leitmedium der Moderne ein- und seine Reise durch die kinematographischen Bildwelten des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart antreten ließ, wie wir am Beispiel der italienischen Literaturverfilmung, Mario Camerinis Monumentalfilm *Ulisse* (deutsch: *Die Fahrten des Odysseus*) aus dem Jahr 1954 sehen, mit dem sich **Michael Kleu** in seinem Beitrag auseinandersetzt und feststellt, dass Camerini sich trotz zeitbedingter Kürzungen (ähnlich wie Schwanthaler in seinem Wandprogramm) erstaunlich eng an die homerische Vorlage hält. Kleu arbeitet die Elemente und Motive der homerischen *Odyssee* heraus, die von den Filmschaffenden als bedeutsam eingestuft und daher im Unterschied zu anderen in den Film aufgenommen wurden. Ein Vorspann, der sich selbstbewusst mit Homer ins Verhältnis setzt, eröffnet den Film wie im Epos das Proöm und kündigt eine Geschichte von Göttern und Helden an. Tatsächlich jedoch zeigen sich die Götter dem Filmzuschauer – anders als dem Rezipienten des Epos – ebenso wenig wie den homerischen Figuren. Auch lässt sich feststellen, dass dem technisch aufwändigen Polyphemabenteuer sowie dem Aufenthalt bei Kirke, die mit Kalypso zu einer Figur zu verschmelzen scheint, ähnlich wie in der homerischen Vorlage besonders viel Gewicht beigemessen wurde, während andere Partien des Epos nur subtil angedeutet werden (Telemachie, Hades etc.). Obwohl als Unterhaltungsfilm konzipiert, offenbart *Ulisse* eine genaue Kenntnis der homerischen Vorlage sowie archäologischer Erkenntnisse in seiner Erzählstruktur wie in seinen Szenenbildern. Der enorme Aufwand, der für die Produktion betrieben wurde, spiegelt sich darin wider, dass es sich dabei um die teuerste Farbfilmproduktion seiner Zeit handelt. Wie viele andere Monumentalfilme der 1950er- und 1960er-Jahre zog *Die Fahrten des Odysseus* eine große Zahl an Zuschauern in die Kinos und hat dementsprechend das populäre Bild der *Odyssee* nicht unwesentlich mitgeprägt.

Gerade von dieser Art des kommerziellen Monumentalfilms hebt sich Jean-Luc Godards Film *Le Mépris* 1963 bewusst und sogar explizit ab, wie **Bruno Grimm** in seinem Beitrag

feststellt, wenn er den filmhistorisch bedeutenden Regisseur Fritz Lang und den die Masse adressierenden Produzenten Jérémie Prokosch in einer gemeinsamen *Odyssee*-Produktion aufeinanderprallen und das daraus resultierende Dilemma in der Figur des Autors, Paul Javal, verkörpert sein lässt. Der ruinöse Zustand der Ehe dieses modernen Odysseus bietet zudem eine Parallele zu der angestrebten psychologischen Neukonstellation des zu verfilmenden Epos. Zugleich rufen der thematisierte Filmdreh und die fortwährend eingebetteten Bezüge zu anderen Filmen und Autoren Brüche auf, die den Zuschauer zu einem aktiven Umgang mit *Le Mépris* befähigen und ihn so nicht nur zur Interpretation anregen, sondern ihn auch vergleichen lassen, wie Godard und Homer „vom Erzählen erzählen“, denn nicht zuletzt die Erzählstruktur beider Werke scheint für das Entstehen des Mythos von entscheidender Relevanz zu sein. Im Falle Godards ist es Fritz Lang beziehungsweise das Kino der 1920er-Jahre, die in diesem, die *Odyssee* nur punktuell streifenden Film im Vergleich zum zeitgenössischen Film idealisierend zum Mythos erhoben werden.

Noch subtiler verweist auch Stanley Kubrick auf den frühen Film, macht sich dazu jedoch den zu seiner Zeit belächelten kommerziellen Science-Fiction-Film im unruhigen und von Gegensätzen geprägten Klima der späten 1960er-Jahre mit seinem Film *2001 – A Space Odyssey* scheinbar zunutze. Hiermit legt er einen Meilenstein in der Filmgeschichte, der wegen seines im Titel angekündigten, diese Erwartung aber auf einer sich nicht jedem erschließenden Ebene erfüllenden Bezugs zur homerischen *Odyssee* bis in die Gegenwart die Filmwissenschaft, weniger jedoch bislang die Klassische Philologie beschäftigt. Dieses Desiderat erfüllt **Katrin Dolle** in ihrem Beitrag, in dem sie die Kongenialität beider Künstler herausstellt. Um den vergleichbaren Umgang mit Zeit und Raum im Kino wie im Epos herauszuarbeiten und zu zeigen, wie Kubrick durch einen de-konstruktivistischen⁴⁵ Ansatz in seiner offensichtlich vollkommen gegensätzlichen Gesellschaft eine Nutzbarmachung der homerischen Aussage gelingt, zieht die Autorin das von Kubrick geschätzte und sehr bewusst eingesetzte, die Menschheit in ihrem Gebrauch prägende raumzeitliche Kunstmittel par excellence, das der Architektur, als *tertium comparationis* zwischen *2001* und der *Odyssee* zu Hilfe. Kubrick greift nicht nur film-, sondern gerade auch architekturtheoretische Ansätze der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auf und kombiniert futuristische, metabolistische, mobile und brutalistische, vorgeblich ‚wahre‘ Architektur zu einer neuen Monstrosität in der anhaltenden *Odyssee* der Menschheit: einer gottgleichen, aber auch lügenden und mithin humanen lebendigen Architektur, deren Züge sich wechselseitig in einem statischen

45 Der Begriff wird hier *avant la lettre* sowohl im literaturwissenschaftlichen Sinne der Dekonstruktion Derridas verwendet, bezieht sich zugleich aber auch auf den Baustil des Dekonstruktivismus.

und emotionslosen Menschen widerspiegeln, wie wir es bei dem homerischen Polyphem und dessen Widersacher Odysseus sehen. Vergleichbar Homer, der dies im Zeitalter der griechischen Migration und Kolonisation mit dem Mythos bereits getan hat, de-konstruiert Kubrick das Bauwerk *Odyssee* wie das Denken über Technik, Konventionen und Menschheit.

Henry Keazor sammelt im ersten Teil seines Beitrags Bezüge in der acht Jahre später auf Stanley Kubrick antwortenden italo-britischen Science-Fiction-Serie *Space 1999* und bewertet die Position der Fernsehserie zwischen der Veröffentlichung der Blockbuster *Star Trek* einerseits und *Star Wars* andererseits. Gemeinsam ist beiden Produktionen, 2001 ebenso wie 1999, neben dem Grundkonzept, der Ausstattung und in gewisser Weise der Atmosphäre, ein mit technologischem Skeptizismus verknüpfter Mystizismus. Im Unterschied zu Kubrick jedoch, so stellt Keazor fest, liefert die Serie in ihrer ersten noch hauptsächlich europäisch produzierten Staffel die von einem breiten Publikum erwarteten adaptiven Elemente leichter erkennbar und verknüpft sie zugleich mit offenkundig persiflierenden Bezügen zu Kubricks Werk, in dem der Rekurs auf das homerische Epos weniger augenfällig wird. Mit dem Aufgreifen im Sinne einer modernen Adaption der homerischen *Odyssee* befasst sich Keazor im zweiten Teil eingehend und kann dafür auf eine E-Mail-Korrespondenz wie ein persönliches Gespräch mit dem Story Consultant der Serie, Christopher Penfold, zurückgreifen. Eine konkrete Bezugnahme auf Episoden der homerischen *Odyssee* weist Penfold in diesem Gespräch allerdings von sich und sieht sie allein in der situativen Verfasstheit des, beziehungsweise der im Ungewissen umhertreibenden Protagonisten.

2. Epos und Erfahrungsraum:

Aspekte von Verkörperung und Fortschreibung

Wie im vorigen Abschnitt bereits angedeutet, kann die Angleichung an die homerische Rezeptionssituation sogar noch einen Schritt weiter gehen, indem sie den Begriff der antiken ‚Körperkunst‘ sehr wörtlich nimmt und den Mythos in Performances oder modernen Theaterevents und Ausstellungen „ver-körpert“, die den Aufführungs- und Ausstellungsraum als eine Art „Erfahrungsraum“ verstehen, in dem eine Begegnung sowohl mit dem eigenen Schicksal, gegebenenfalls der eigenen Hamartia, als auch dem zeitlosen und hochaktuellen Epos Homers möglich wird. Dabei werden ‚konventionelle‘ Umsetzungen des Epos auf den Illusionsbühnen des 18. bis 20. Jahrhunderts⁴⁶ zugunsten der Gegenwartsdramatik, die

46 Willkürlich ausgewählte Beispiele sind Ende des 18. Jahrhunderts: Francesco Franceschi: *Ulisse* (Tragödie, 1773); Davide Perez: *Il ritorno di Ulisse in Itaca* (Oper, Lissabon 1774) und zahlreiche

sich seit der Erfindung des „aktivierbaren Zuschauers“ und des V-Effekts in Bertold Brechts epischem Theater formiert, in diesem Band nur kursorisch erwähnt. Die *Odyssee* führt uns in verschiedenen Rezeptionssituationen vor, wie der Zuhörer aktiviert wird, und baut selbst einen – wenn auch nur schwach – verfremdenden Effekt ein, wenn der Erzähler aus dem Epos heraustritt und den Zuhörer nicht textintern, sondern extradiegetisch mit „du“ anspricht.⁴⁷ Auch eine Einfühlung in Odysseus ist so gut wie unmöglich, da wir nie – anders als in der hellenistischen durch Apollonios Rhodios gestalteten epischen Version der *Argonautika*, in der wir Medea in einem langen inneren Monolog bei ihrer Entscheidungsfindung begleiten – eine Innensicht in Odysseus' Gedanken bekommen und so, wie sein jeweiliges Gegenüber, auf Äußerlichkeiten wie seine Gestik und Mimik angewiesen sind. Auch die performativen Ausstellungen der jüngsten Vergangenheit ermöglichen keine Identifikation, liefern in ihrer nicht leichten Zugänglichkeit aber Anstöße für eine Auseinandersetzung mit aktuellen Themen wie Alterität durch ‚Flucht‘ – als Beispiel ist hier *Odyssey, Our Blood*, New York 2021 zu nennen, eine Installation in Form zweier Plexiglaskuben von Marc Quinn, die das gefrorene Blut von mehr als 5.000 Menschen (in einem Würfel das Blut von Flüchtlingen, im anderen das von „non-refugees“) enthalten und in von Norman Foster speziell zum Zweck der Konservierung geschaffenen Pavillons ausgestellt werden.⁴⁸ Ein weiteres Beispiel ist das von Georg-Friedrich Wolf 2016 aus alten Scheunenbalken geschaffene betretbare Floß mit dem Titel *Odyssee* als Teil der Wanderausstellung *Kunst trotz(t) Ausgrenzung*⁴⁹. Über den

weitere Opern in Italien und Deutschland, z.B. Luigi de Baillou: *Calipso abbandonata*. (Ballett, Paris 1778); Paul Ignaz Kürzinger: *Ulyssens Rückkunft nach Ithaka* (Ballett, Regensburg 1781); 19. Jahrhundert: Peter von Winter: *La grotta di Calipso* (Oper, London 1803); Adolf Widmann: *Nausikaa* (Drama mit Musik und Tanz, 1855); Francis Cowley Burnand / Monatgue Williams: *Patient Penelope, or, The Return of Ulysses* (Burleske, London 1863); Raoul Pugno: *Le retour d'Ulysse* (Komische Oper, Paris 1889); 20. Jahrhundert: Stanislaw Wyspiński: *Powrót Odyssa* (Drama, 1904/1905); Gerhart Hauptmann: *Der Bogen des Odysseus* (Drama in Versen, Berlin 1907–1912); Hermann Reutter: *Odysseus* (Oper, Frankfurt a. M. 1942); bei den nun folgenden Werken handelt es sich um moderne Aufführungen: Lilo Gruber: *Neue Odyssee* (Ballett, Berlin 1957); Klaus Michael Arp: *Odysseus auf Ogygia* (Oper, Koblenz 1988); 21. Jahrhundert: Mario Perrotta: *Odissea* (2008).

47 Siehe den Beitrag von Katrin Dolle in diesem Band.

48 Dazu vgl. u. a. <https://www.ourblood.org/home/landing> (Zugriff: 30.09.2021).

49 Georg-Friedrich Wolf: *Odyssee*, 2016. Holzbalken, Schmiedenägel, Blechstreifen 3 × 4 × 9 m, ca. 8 Tonnen. Integrative Kunst-Performance. Im September 2016 wurde die Aktions-Skulptur etwa auf dem Gelände des Haus der Kulturen der Welt in Berlin, das zwischen der ‚Schwangeren Auster‘ und dem Kanzleramt liegt, aufgestellt. Dazu <https://www.wolf-werk.com/de.exhibition.odyssee-kanzleramt.html>, <https://www.wolf-werk.com/de.performance.odyssee.html> (Zugriff: 30.09.2021).

Gender- und Diversitätsdiskurs, aber vor allem auch die Einbeziehung des Publikums ergibt sich hier ein sinnreicher Bezug auf die *documenta 14* im Jahr 2017, mit der die mittelbare Auseinandersetzung mit Homers *Odyssee* eine neue Stufe der Herausforderung erlangt. Unter dem Arbeitstitel *Von Athen lernen* eröffnete die internationale Schau ihre Tore zunächst in Athen und fünf Wochen später in Kassel. Von Seiten des Kuratoriums war bewusst auf jedwede zusammenhängende Hermeneutik verzichtet worden. Kunstvermittler und Besucher waren gleichermaßen gezwungen, die scheinbar disparat über die Ausstellungsfläche verteilten Kunstobjekte und diversen Informationsfetzen zu einer plausiblen Deutung zu verbinden. **Mirl Redmann**, die seinerzeit dem Team der Kunstvermittler angehörte, macht den Leser zum Zeugen ihrer eigenen Erfahrung und sukzessive entwickelten Exegese. Die *Odyssee* als Text und Metapher stellte sich bei näherer Betrachtung als ein wesentliches Leitmotiv der Ausstellung heraus, das vielen Besuchern in seiner Abstraktion allerdings rätselhaft blieb. Redmann stellt in ihrer aufschlussreichen ‚Lektüre‘ zwei Installationen in den Fokus, die sich mit Penelope, der Gattin des Helden, befassen; sie bilden nicht nur wesentliche „Knotenpunkte“ der Ausstellungslogik, sondern rufen zudem – über Penelopes Webstuhl – signifikante Analogien, wie jene von Textil und Text, auf.

Zeitgleich konstatiert **Philipp Schulte** in seinem Beitrag eine zunehmende Zahl an Inszenierungen der homerischen *Odyssee* im aktuellen Sprech- und Musiktheater ebenso wie in der Performancekunst, was auch hier nicht zuletzt mit seit 2016 festzustellenden Migrationsphänomenen in Zusammenhang zu stehen scheint. Bereits 1967 hat Michel Foucault das aktuelle Zeitalter zur „Epoche des Raumes, [...] des Simultanen, [...] des Nebeneinander“ ausgerufen, welches auf ein von Geschichte und Geschichtsschreibung geradezu besessenes 19. Jahrhundert folge, und er verändert damit zugleich grundlegend das traditionelle Verständnis der abenteuerlichen Erkundungs- und Irrfahrt im Stile des Odysseus. Fortan gilt es nicht mehr, unbekanntes Terrain in einer als Expansionsraum verstandenen Welt zu erfahren; stattdessen stehen zahlreiche als global anzusehende Probleme oft in Verbindung mit der Vorstellung von Welt als Lagerungs- oder Platzierungsraum. Was ist an welchem Ort, wo ist Platz für wen; wie das eigene Territorium beschützen und begrenzen, wie umgehen mit Phänomenen des Nomadischen? Schulte zufolge kann, aufbauend auf Foucault, zeitgenössische Performancekunst, wie er sie anhand dreier aktueller Bühnenaaptionen vorstellt, als paradigmatische Kunstform dieses Zeitalters betrachtet werden, da sie temporäre Gemeinschaft konstituiert. Gerade diese Gemeinschaft wird aus Sicht der Verlassenen verhandelt und als aktive Performancegemeinschaft für die Re-Theatralisierung der homerischen Narration genutzt (Leonardo Moreira & Cia. *Hiato: Odysseia*), im anderen

Fall – das Diptychon Christiane Jatahys: *Itaque (Our Odyssey 1)* – führt sie das exklusive Bemühen vor, in einer untergehenden Welt das unerfreuliche Anderswo zu verdrängen.

In die Reihe der bisher genannten ‚Texte‘ – in Derrida’schem Sinn – fügt der vorliegende Sammelband ein weiteres Beispiel eines Textes auch im buchstäblichen Sinn hinzu, der wie das Theater und die Performancekunst den Betrachter, Zuschauer, Leser auf eine eigene Odyssee schickt, indem auch er eine Neuinterpretation des Helden bietet und mit ihm in einem zur homerischen Vorlage konträren Zeit- und Raumsystem moderne Gesellschaftsprobleme adressiert, den Zugang jedoch erschwert: James Joyce’ *Ulysses*. Diese *Odyssee* der Moderne und gleichzeitig die Feier des heroischen Antihelden, ist berühmt für die ‚Perfektionierung‘ des inneren Monologs und des Bewusstseinsstroms, wie wir ihn auch in Moreiras *Odyseia* erleben. Weite Teile des Romans präsentieren die Umgebung und die Geschehnisse in einer radikalen Innenperspektive, die Welt wird nicht beschrieben, sondern erlebt und erfahren, so stellt **Dirk Vanderbeke** in seinem Beitrag fest. Joyce selbst war an Möglichkeiten der Visualisierung interessiert, plante mit Sergej Eisenstein eine Verfilmung des Romans und verhandelte mit Warner Bros. über die Filmrechte. Inzwischen liegen mehrfache Verfilmungen dieses Joyce’schen Werks vor, von denen Vanderbeke drei paradigmatisch behandelt: *Ulysses* von Joseph Strick (1967), *Uliisses* von Werner Nekes (1982) und *Bloom* von Sean Walsh (2003). Anhand James Joyce’ *Ulysses* sehen wir, wie eine Adaption, die die Sicht auf die homerische *Odyssee* nachhaltig prägte, selbst geradezu zum Mythos werden kann, was sich in ihrer eigenen, gewissermaßen ‚sekundären‘ Rezeption durch bildkünstlerische Adaptionen in einer ausgebreiteten Bildkultur niederschlug.⁵⁰ Zu dieser Bildkultur gehört auch das seit einigen Jahren bestehende Projekt des Comiczeichners Robert Berry, *Ulysses Seen*, den Roman sehr detailliert in das Comicformat zu adaptieren, ein *work in progress*, das nur im Internet existiert und noch nicht abgeschlossen ist.⁵¹ Berry gelingt es durch seinen freien Einsatz der gestalterischen Möglichkeiten des Comics, das ihm zufolge anderen Medien überlegen sei, zahlreiche Anspielungsebenen einzuarbeiten und eine der Vorlage vergleichbare Dichte zu erreichen.

Was sich anhand des letztgenannten digitalen Comics oder Webcomics deutlich zeigt, ist die „Anpassungsfähigkeit und Vernetzungsoffenheit“⁵² des ursprünglichen Nischenprodukts

50 Vgl. insbes. die Monographie *Joyce in Art. Visual Art Inspired by James Joyce* von Christa-Maria Lerm Hayes: Lerm Hayes 2004; darüber hinaus: Vanderbeke 1998; Vanderbeke 2010.

51 Das nicht kommerziell vertriebene Produkt war open access unter <http://ulyssesseen.com/> (letzter Zugriff: 10.01.2019) abrufbar. Derzeit wird die Webpräsenz neu erstellt und eventuell an einen anderen Ort verlegt, ein Zugriff ist für die Zeit der digitalen Umbauarbeiten nicht möglich.

52 Brinker/Meyer 2017, 198.

Comic, das mit Bildergeschichten und karikaturartigen Zeichnungen Ende des 18. Jahrhunderts seinen Anfang nahm und Ende des 19. Jahrhunderts zu einem dauerhaften Bestandteil farbiger Sonntagsbeilagen in den USA und dann über ein tägliches Erscheinen zum eigenständigen *comic book* im Jahr 1936 avancierte.⁵³ Bereits zwei Jahre später werden die *funny animal stories* abgelöst und mit Superman und Tex Thomson, dem „Golden Age Mister America“, im gleichen *Action Comic No. 1* kurz vor Beginn des Zweiten Weltkriegs um erste Superheldengeschichten erweitert. Zahlreiche weitere Genres auch für ältere Leser (Horror, Western und Romance) kommen hinzu. Zugleich suchen Produzenten wie DC und Marvel in den späten 1950er- und 1960er-Jahren den Kontakt zu ihren Lesern, indem sie mit ihrer Leserbriefrubrik ein Forum zum Austausch bieten und so ein Fan-Gemeinschaftsgefühl bis hin zum Comic-Fandom entstehen lassen.

3. Superheldinnen/Superhelden? Heroisierung, Othering und Gender

„Am Anfang steht Homer – jedenfalls das mit seinem Namen verbundene Epos vom Kampf um Troja, die *Ilias*, aus dem die den europäischen Kulturkreis prägende Vorstellung des Heroischen erwachsen ist.“⁵⁴ Diese einleitenden Worte aus Herfried Münklers sehr lesenswerter Rezension zu Ulrich Bröcklings *Postheroische Helden* (2020)⁵⁵ vermögen zusammen mit dem Titel des besprochenen Werks zwei grundlegende Probleme im Umgang mit Odysseus als Held, beziehungsweise mit dem Begriff „Held“ an sich in der Gegenwart aufzuzeigen: Wenn wir von einer „postheroischen“⁵⁶ Gesellschaft sprechen, was zunächst wie „unheroisch“ klingen mag, unter einem Helden aber ausschließlich die Heroen der *Ilias* verstünden, wäre dies ‚ein Schlag ins Gesicht‘ unzähliger Menschen, die weltweit täglich ihr Leben zum Wohl der Gesellschaft riskieren⁵⁷. Münkler schlägt vor, diese Menschen als „heroische

53 Brinker/Meyer 2017.

54 Münkler 2020, o. S.

55 Bröckling 2020. Bröcklings Kapitelüberschriften vermitteln eine Vorstellung davon, welche Attribute er einem Heros zuschreibt: Exzeptionalität, Transgression, Agonalität, Männlichkeit, Handlungsmacht, Opferbereitschaft, Tragik, moralische Affektion, ästhetische Inszenierung, Mythos, Pädagogik, Historiographie.

56 Laut Ralph Rotte (RWTH Aachen) ein Begriff, „der aus der Literatur über Militärstrategie und -geschichte“ kommt und seit Mitte der 1990er-Jahre Verwendung findet. Metz/Seeßlen 2014.

57 Als Ausnahme ist hier der Psychologe Jonathan Shay zu erwähnen, der mit seinem Buch *Odysseus in America: Combat Trauma and the Trials of Homecoming* (Shay 2002) auf die schwierige Situation der traumatisierten Vietnam-Kriegsveteranen in den USA im Vergleich zu Odysseus' Heimkehr auf Ithaka und sein gewalttätiges Verhalten dort aufmerksam macht, eine Situation, die Gemeinsamkeiten mit den Heimkehrer-Erzählungen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts aufweist, mit denen Eva

Gemeinschaft, die in eine nichtheroische Gesellschaft eingebettet“ sei, zu bezeichnen.⁵⁸ Zum anderen zeigt uns die *Odyssee* eine weitere Bedeutungsebene des Wortes ‚heroisch‘ auf, die moralisch-gesellschaftlich ebenfalls von großer Relevanz sein sollte: Das duldsame Ertragen einerseits, doch gepaart mit dem Willen, sein Schicksal trotz widrigster Umstände und unter Lebensgefahr in die Hand zu nehmen. Dabei ist „Odysseus [...] in der europäischen Tradition der erste, der nicht einen heroischen oder tragischen Tod gestorben sein muß, um höchsten Ruhm zu erwerben und um seinen Namen unverwechselbar in der kulturellen Erinnerung zu fixieren.“⁵⁹ Auf möglicherweise übersehene und doch unverzichtbare Helden im Großen wie im Kleinen verweist uns, wie im vorigen Kapitel besprochen, die zeitgenössische Kunst in Objekten, Performance-Kunst, Theater und Literatur, darauf verweist aber auch bereits die Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts.⁶⁰

Der frühaufklärerischen Mythenkritik, die den Mythos in einer von der Realität abgekoppelten (gefährlosen) Welt des Imaginären verortet und ihm so noch allein die Funktion der Allegorie zuweist,⁶¹ stehen in einer signifikanten Gegenbewegung spätestens seit der romantischen und symbolistischen Malerei starke Tendenzen der Re-Mythisierung entgegen und Ansätze, ihn in diesem Zeitalter der nationalen Bewegungen auch politisch zu instrumentalisieren.⁶² So stellen wir beispielsweise nach dem Tod Friedrichs II. und

Eßlinger sich beschäftigt. Der Heimgekehrte ist ein Fremder, der sich in seiner Erwartungshaltung, für seine Taten geehrt zu werden, getäuscht sieht (Eßlinger 2019, 51). Beispiele jüngerer Datums führt Martin M. Bauer an (Bauer 2019).

58 Münkler 2020, o. S.

59 Schlesier 2003, 134.

60 Mit Artikulationsformen, Modellen aber auch Konkurrenzen des Heroischen von der Antike bis in die Moderne setzt sich der Freiburger SFB 948 *Helden, Heroisierungen, Heroismen* auseinander, <https://www.sfb948.uni-freiburg.de/de> (letzter Zugriff: 14.08.2021). Aufschlussreich war hier – neben der bereits angeführten Pontes-Tagung über *Antikes Heldentum in der Moderne: Konzepte, Praktiken, Medien* (September 2017; vgl. Tilg/Novokhatko 2019) – jüngst (freilich ohne ausgemachten Fokus auf die homerische *Odyssee*) auch der von Andreas Plackinger und Anna Schreurs-Morét als Online-Tagung durchgeführte, interdisziplinäre Studententag zum Thema *Maske/Maskierung. Überformungen zum Heroischen* am Kunstgeschichtlichen Instituts der Albert-Ludwigs-Universität Freiburg i. Br. (Mai 2021), <https://arthist.net/archive/33646> (Zugriff: 14.08.2021).

61 Vgl. Busch 1993, 181–237. Die Kritik an dem durch Philosophie und Dichtung tradierten Mythenverständnis findet sich allerdings bereits in der Antike, etwa wenn Euhemeros und Palaiphatos versuchten, die unglaubwürdigen Götterfabeln auf historische Personen und reale Tatbestände zurückzuführen. Vgl. Sez nec ²1990, 13–30 („Die historische Tradition“); sowie Palaiphatos ²2010, passim.

62 Zur Rezeption antiker Mythologie und Kunst in Literatur und Bildkünsten um 1800 vgl. Burdorf/Schweickard u.a. 1998; Jamme 2013; sowie (mit weiterführender Literatur zum Neoklassizismus) Myssok 2007.

damit dem Ende dessen aufklärerischen und mit dem Rokoko verbundenen Absolutismus' eine Abkehr von damit einhergehenden mythenkritischen⁶³ oder rein historisierenden und ethnographischen Äußerungen (Heinrich Heyne, Johann Gottfried Herder, Robert Wood⁶⁴) fest und eine Tendenz hin zu einer neuhumanistischen Antikenrezeption. Diese wird nicht zuletzt durch die 1791 an der Berliner Akademie der Künste publizierte *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten* von Karl-Philipp Moritz bedient, die sich einem „neuen, pluralistischen Konzept der urbanen Kultur in Berlin zu[ordnet].“⁶⁵ Mit anderen Worten: an der Akademie wurde mit dem Rückgriff auf die Antike bewusst Geschmackspolitik betrieben in einer Stadt, die durch eine neue Machtkonstellation – wie wir es auch in zahlreichen anderen Städten sehen –, in diesem Fall der neuen Kabinetregierung, oszilliert zwischen Modernität und dem Bedürfnis, sich durch den Rückgriff auf die Antike Plausibilität und Legitimation zu verschaffen. Moritz' allgemein sehr unphilologische und undifferenzierte *Götterlehre* ist weniger didaktisch zu werten, als dass sie vielmehr vorführen will, wie es den Griechen mit Hilfe ihrer mythischen Dichtungen gelang, widerstrebende Kräfte nicht aufzuheben, sondern sie in eine harmonische Form zu bringen.⁶⁶

Insbesondere Belgien als kultureller Schmelztiegel avancierte in den Jahrzehnten zwischen Nationalgründung und Jahrhundertwende zu einer Keimzelle europäischer Avantgarden. Neben etablierten Kunstzentren des 19. Jahrhunderts, wie Paris, London, Berlin, München und Wien, formierte sich Brüssel um 1900 zu einem „Knotenpunkt internationaler Kunstströmungen“⁶⁷. Die gesellschaftlich-kulturellen Umbrüche durch die Nationalgründung 1830/31 brachten der Romantik in Belgien einen (im europäischen Vergleich) recht späten

63 In der Zeit der Aufklärung unterscheidet beispielsweise Heyne zwischen einer Mythologie als künstlerischer Schöpfung und der Religion als politischer Institution und versucht in seinen *Commentationes vitae antiquissimorum hominum, Graeciae maxime, ex ferorum et barbarorum populorum comparatione illustratae* (1779) „die Sitten der homerischen Helden durch den Vergleich mit den zeitgenössischen ‚Wilden‘ zu erklären.“ Sotera Fornaro 2009, 232. Als Beispiel führt Fornaro (233) ein Zitat aus Heynes Schrift an: „Wenn wir fragen, wieso eine Prinzessin wie Nausikaa in Homers *Odyssee* selbst die Wäsche wäscht, müssen wir antworten, dass dies eine Gewohnheit bei den Primitiven ist, wie in Tahiti.“

64 Robert Wood bezeichnet in seinem *Essay on the Original Genius of Homer* 1769 (Wood 1976), der 1773 dann auch in einer deutschen Übersetzung vorlag, die homerischen Helden als Verbrecher und wertet die Tatsache, dass Frauen von der homerischen wie orientalischen Gastfreundschaft größtenteils ausgeschlossen seien als ein „Anzeichen für den Grad an Primitivität“ (Sotera Fornaro 2009, 239).

65 Disselkamp 2009, 168.

66 Vgl. Disselkamp 2009, 172 f.

67 Draguet 2007, 11.

Aufschwung. Inhaltlich wurde die Historienmalerei 1830–1870 stark vereinnahmt durch die nationale Mythenbildung und den flämischen Patriotismus, der an der Ausprägung einer national-belgischen Kunst interessiert war. Klassische, gar homerische Sujets wurden nur recht zögerlich rezipiert. Stilistisch stand die Malerei dieser Zeit unter dem starken Einfluss des Klassizismus, der durch Jacques-Louis David (1748–1825), der von 1816 bis zu seinem Tod in Brüssel weilte, eine starke Prägung erfuhr. Als Gegenbewegung und in Anknüpfung an flämische Bildtraditionen formierte sich im Umkreis der Kunstakademie Antwerpen ein forcierter Rubenismus, dem auch der belgische Maler Antoine Wiertz (1806–1865) als eine Ausnahmefigur der belgischen Romantik und als wichtiger Vorläufer des Symbolismus angehörte und sich als ein Epigone Rubens' betrachtete, den er 1840 nicht nur zum „größten Maler der Welt“, einen „Giganten der Kunst“, sondern gar zu einem „Homer der Malerei“ erklärte. Neben zahlreichen Anleihen an Homers *Ilias* verarbeitete Wiertz in seinem 1860 geschaffenen Gemälde *Un grand de la terre* das Polyphemabenteuer aus der *Odyssee*. Wirksam sind in diesem monumentalen, neun Meter hohen Bild, dem **Semjon Aron Dreiling** erstmals eine umfängliche Einzelanalyse widmet, starke antifranzösische Ressentiments, denen zufolge das Napoleonische Frankreich als ebenso wild und gottlos wie die Kyklopen gilt, dem sich der größtmäßig unterlegene Odysseus mit innerer Stärke gewappnet entgegenstellt. Verstanden werden kann das riesenhafte Bild aber auch in Bezug auf den von Wiertz eingeforderten Befreiungsakt der modernen belgischen Malerei sowie – positiv gewendet – als eine aemulative, das heißt ‚wetteifernde‘ Auseinandersetzung mit den Alten Meistern, die Wiertz als „zum Wettstreit aufgestellte Giganten“ bezeichnet. Vor allem bildet der Kampf (gemäß der im Umkreis des Künstlers virulenten kommunistischen Utopien) eine Phase der Menschheitsentwicklung, die einer progressiv-aufgeklärten Gesellschaft vorausgeht, ein anthropologisch-geistesgeschichtlicher Impetus, der sich überall im damals (v. a. von englischen und US-amerikanischen Besuchern) stark frequentierten Künstlerhaus und Musée Wiertz widerspiegelt. Der in seinen Werken wirksame Anachronismus der ‚bildlichen‘ Wahrnehmung der Vergangenheit durch das Teleskop der Gegenwart und der Gegenwart durch das Mikroskop der Zukunft haben auch Rudolf Steiner (1861–1925) sowie Walter Benjamin (1892–1940), der sich in seinem *Passagen-Werk* und dem Essay über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935) intensiv mit dem Künstler auseinandersetzt, zutiefst imponiert.

Auch Barnett Newman (1905–1970) bricht mit den noch bis ins 20. Jahrhundert geltenden Darstellungskonventionen, indem er – statt symbolischer Vergleichsmomente – gewissermaßen die in den Helden Achill und Odysseus inhärenten, affektiv-moralischen

Qualitäten in den Fokus rückt beziehungsweise durch die Gemälde im Betrachter auszulösen sucht. Der amerikanische Maler, Bildhauer und Hauptvertreter des abstrakten Expressionismus schuf 1952 zwei Gemälde, die im Titel die beiden Haupthelden von Homers Epen *Ilias* und *Odyssee* nennen: *Ulysses* (The Menil Collection, Houston) sowie *Achilles* (National Gallery of Art, Washington). Beide Arbeiten überraschen innerhalb von Newmans Œuvre durch ihre Thematisierung der Antike, der **Thierry Greub** mit seinen einprägsamen Überlegungen – gegenüber den bislang forciert in den Vordergrund gerückten biblischen Sujets – erstmals seine volle Aufmerksamkeit widmet. Newman visualisiert keine der tradierten Episoden, wie etwa Achills Kampf mit Hektor oder den sich nach seiner Heimkehr verzehrenden Odysseus am Strand von Ogygia. Er zielt mit seiner Bildfindung, die sich bewusst jeglicher herkömmlicher Bildnarration widersetzt, allein auf die „Selbsterschaffungen im Moment der Wahrnehmung“, die jeden Betrachter auf seine Weise – so Greub – zu einem „modernen, tragischen, selbstbestimmten Menschen als „*vir heroicus sublimis*“ macht.

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts stellen wir fest, dass die Rezeption der *Odyssee* auch in Jugendkreisen einen enormen Zuwachs erlebt. Die in den modernen Kontext transponierten Ereignisse werden dabei aus unerwarteten Perspektiven (zunehmend die des Polyphem, der eine Umwertung erfährt) geschildert, die *Odyssee* in Videospielen⁶⁸ erlebbar gemacht, einem Genre, das Janet Murray als *cyberdrama* bezeichnet⁶⁹ und das allgemein als *interactive storytelling* benannt wird, ein Begriff, der das erzählerische Element des Computerspiels hervorhebt. Dabei darf das auf einem virtuellen Spielfeld mittlerweile vernetzt mit anonymen Gegnern oder Partnern ausgetragene spielerische Element nicht übersehen werden, das es dem Spieler ermöglicht, in die Rolle eines ‚Helden‘ zu schlüpfen. Um was für eine Art Held handelt es sich dabei, und wie passt er in die doch vorgeblich postheroische Gesellschaft?

Der bereits erwähnte Kultursoziologe Ulrich Bröckling spricht, wie der Titel seiner Zeitdiagnose verrät, von dem widersprüchlich klingenden „postheroischen Helden“ und meint damit das Phänomen, dass die Sehnsucht nach Helden und heroischen Taten nach wie

⁶⁸ Beispielsweise das 2021 erscheinende interaktive Narrative Game *Homer's Odyssey* oder das graphisch weniger ansprechende, bereits 2016 veröffentlichte *The Odyssey* sowie *Odyssey* aus dem Jahr 2000. Bereits die Landing Page des in der *Assassin's Creed*-Reihe erschienenen Spiels *Odyssey* verrät, dass es nur oberflächlich mit dem homerischen Namensgeber zu tun hat und stattdessen gesamtgriechische Mythologie mit der griechischen Geschichte des 5. Jahrhunderts v. Chr. verwebt: „Write your own epic odyssey and become a legendary Spartan hero [...]“, <https://www.ubisoft.com/en-gb/game/assassins-creed/odyssey> (Zugriff 15.09.2021). Videospiele werden seit den späten 1950er-Jahren produziert und streben einen immer realistischer werdenden Bewegungsraum an. Vgl. Venus 2017, mit weiterführender Literatur.

⁶⁹ Vgl. Venus 2017.

vor besteht, diese aber nicht mehr gesellschaftsprägend sei beziehungsweise metaphorisch ausgeweitet und so, Münkler zufolge, der darin von Bröckling abweicht, geradezu inflationär verwendet wird.⁷⁰ Und doch drückt sich das Bedürfnis nach Heroentum⁷¹, der Bereitschaft, für die oder eine Gesellschaft sein Leben zu riskieren, nicht zuletzt in Comics, Videospielen und Superheldenfilmen aus dem Hause Marvel und DC⁷² aus, denn ein solches Bedürfnis muss vorhanden sein, um kommerziell ‚ausgeschlachtet‘ werden zu können. Ob der darin vermittelte Heroismus nicht mehr gesellschaftsprägend ist, sei dahingestellt, bedenkt man die Beliebtheit beispielsweise von Rollenspielen und Conventions⁷³ und den Stellenwert, den Super-Hero-Kinofilme derzeit gegenüber anderen Filmgenres einnehmen. Markus Metz und Georg Seeßlen sprechen in ihrem Beitrag davon, dass die Gesellschaft das Heroische abschaffe, da „das Kriegerische nicht mehr im Zentrum des Selbstverständnisses steht“ und „der Held in der Demokratie ein Widerspruch“⁷⁴ sei. Ähnlich formuliert dies Norbert Bolz: „die charismatische Präsenz des Helden sei eigentlich immer ein Ärgernis für unsere bürgerliche, auf Pazifismus ausgerichtete Massendemokratie [...]“⁷⁵ Die Frage ist nach wie vor, was einen Helden ausmacht. Heldentum benötigt Aufmerksamkeit, die ihm die Medien gewähren. So wird aus Zivilcourage eine Heldentat, so wird aus einem Aufbegehren der „Heroismus der sozialen Bewegung.“⁷⁶ In beiden Fällen begibt sich der Handelnde zum Nutzen anderer bereitwillig in Gefahr. Diese Beschreibung trifft jedoch auch auf den Einsatz in Kriegssituationen zu. Ist die moderne Gesellschaft tatsächlich so pazifistisch, in dem Sinne, dass sie Auseinandersetzungen aus dem Weg geht?

70 Vgl. Herfried Münkler, der davon spricht, dass die gegenwärtige Metaphorisierung den Punkt erreicht habe, an dem „Prominente und Celebrities, deren wesentliches Tun in ihrer Zurschaustellung besteht, Heldenstatus für sich beanspruchen“ (Münkler 2020). Markus Metz und Georg Seeßlen erwähnen als Beispiele „heroischer“ Taten ohne Nutzen für die Gesellschaft Bergbesteigungen ohne Sauerstoffmaske, Auftritte im Dschungelcamp oder die „toxische Selbsterstörung“ von Amy Winehouse (Metz/Seeßlen 2014).

71 Hierzu Tilg/Novokhatko 2019, passim.

72 Die den Comics entnommenen Super Heroes spielen bereits seit Ende der 1970er-Jahre die Hauptrolle in zahlreichen und seit den 1990er-Jahren enorm zunehmenden Hollywoodfilmen. Vgl. Brinker/Meyer 2017, 200.

73 Vgl. Metz/Seeßlen 2014. Die erste Convention fand in San Diego 1970 statt.

74 Metz/Seeßlen 2014. Auf das Problem der Gewaltbereitschaft und damit Gefahr des heimkehrenden Kriegshelden in Gottfried Kellers Novelle *Pankraz, der Schmoller* von 1856, verweist Eva Eßlinger (Eßlinger 2019): der Protagonist, Pankraz, nimmt deutlich odysseische Züge an, ohne dass jedoch explizit auf das Epos verwiesen würde.

75 Bolz 2009, 763.

76 Zu den 1968er-Bewegungen Metz/Seeßlen 2014.

Spricht Ralph Rotte noch von der Gefahr, dass sich durch die Professionalisierung der Streitkräfte das Militär noch weiter von der Gesellschaft entfernen könnte, verzeichnet die Bundeswehr im Gegenteil einen immer größeren Zulauf auch von Seiten der Abiturienten,⁷⁷ eine Entwicklung, die unwillkürlich an die Kriegsbegeisterung der Jugend einer noch als „heroisch“ bezeichneten Gesellschaft⁷⁸ vor dem ersten Weltkrieg denken lässt. Auch die Gegenseite, der IS, rekrutierte erfolgreich zahlreiche Männer und Frauen im ‚pazifistischen‘ Europa. All das spricht für eine der Gefahren, denen sich die „postheroische“ Gesellschaft gegenüber sieht: Sie kann im Inneren mit der heroischen Veranlagung des Einzelnen wie dem „antisozialen Identifikationsbedürfnis“⁷⁹ Jugendlicher, das sich ein Ventil sucht, genauso wenig umgehen, wie sie sich möglicherweise gegenüber einer ‚heroischen‘ Bedrohung von außen behaupten könnte. Die Freier der Odyssee könnten ein Beispiel für ersteres sein, Odysseus selbst ein Beispiel für die heroische Herangehensweise an nichtheroische Gesellschaften. Münkler wirft Bröckling zurecht vor, dass er seine Untersuchung eben nicht bei Homer beginnen lässt, Literatur generell außen vor lässt, um sich auf kultursoziologische Fakten zu beschränken, doch es ist gerade die Literatur⁸⁰, so Münkler, es sind Medien jedweder Art, die aus Kämpfern Helden machen und die die Gesellschaft erreichen und so prägen. Erforderlich ist aber auch ein geneigtes – und im Idealfall kritisch denkendes – Publikum, das bereit ist, das Berichtete zu rezipieren. Jedoch wird Heldenfigur im Sinne des Egalitarismus – erstaunlicherweise bei gleichzeitiger Betonung der Diversität – zunehmend aus dem deutschen Geschichtsunterricht verdrängt, eine kritische Auseinandersetzung mit ihr somit nicht geübt, wie Martin Lehmann konstatiert.⁸¹ Lehmann plädiert daher für ein „richtig verstandenes antikes Heldentum“, das „angesichts eines in Gefahr geratenen europäischen Projekts und einer zunehmend instabilen globalisierten Welt wie der unseren [...] ein Desiderat eines zeitgemäßen Geschichtsunterrichts darstellt.“ Die Schule hinkt diesem Bedürfnis hinterher, denn in der Gegenwart sind es vielmehr populäre Medien wie Romane, Novellen, Comics, Filme oder Bilder, die uns eindrücklich an Heldenfiguren erinnern, und auch daran, dass sich Heroentum eben nicht allein auf das Männlichkeitsideal⁸² beschränken lässt –

77 Vgl. beispielsweise Mayntz 2018.

78 Metz/Seeßlen 2014.

79 Venus 2017, 242.

80 Eva Eßlinger verweist darauf, dass Projekte, die in den USA für eine gelingende Re-Integration von Kriegsveteranen in die Gesellschaft eben nicht von „Medizinern und Militärangehörigen geleitet [werden], sondern oftmals von Literaturwissenschaftlern.“ (Eßlinger 2019, 53).

81 Lehmann 2017.

82 In den Comics beispielsweise Wonder Woman, die die USA seit 1941 gegen die Nazis unterstützt.

schließlich ist es das weibliche Geschlecht⁸³, das den Helden Odysseus fast zu Fall bringt,⁸⁴ und es ist das weibliche Geschlecht, das ihn vor dem Untergang bewahrt.⁸⁵

Diese widersprüchlichen Tendenzen (Egalitarismus kombiniert mit Diversität und Heroismus) lassen sich auch in den Beispielen wiederfinden, die **Arnold Bärtschi** in seinem Beitrag interpretiert: basierend auf der ambivalenten Charakterisierung des Kyklopen Polyphem in Homers *Odyssee* und in einer postkolonialen Deutung seiner Begegnung mit Odysseus im Werbespot *Yahoo! Messenger India Cyclops ad*, in der Romanverfilmung *Percy Jackson: Sea of Monsters* von Thor Freudenthal sowie den ersten beiden Bänden der Comicreihe *Ulysses 1781* von Xavier Dorison und Éric Héreguel als moderne Transformationen des homerischen Kyklopenmythos. Sie bedienen sich der antiken Kyklopenfigur als Medium zur Reflexion moderner gesellschaftlicher Diskurse zu *Othring* in Form sozialer Ausgrenzung, Rassismus beziehungsweise Kolonialismus. Bei der Interpretation dieser Bildmedien macht Bärtschi sich die Konzepte zur ‚Allelopoiese‘ des SFB 644 *Transformationen der Antike*, zur ‚indirekten Charakterisierung‘ von Koen de Temmerman sowie zur ‚kulturellen Differenz‘ von Homi K. Bhabha als Analyseinstrumente zunutze, ergänzt durch intertextuelle, narratologische und semiotische Ansätze.

Als sehr lohnender Vorstoß in Richtung Rezeption der *Odyssee* in postkolonialem Kontext sei an dieser Stelle Justine McConnell⁸⁶ erwähnt, die in ihrer Monographie Werke schwarzer Autoren Afrikas und der Karibik aber auch von Autoren „in der Diaspora“ sammelt, die sich in Rekurs auf den *Nostos* des Odysseus und dessen Suche nach Identität mit den verbalen Mitteln ethnischer Unterdrückung heterogen auseinandersetzen.

Comics sind untrennbar mit Helden verbunden – die Superhelden-Geschichte ist das einzige Genre, das im Comic-Medium seinen Ursprung findet. Superman, Captain Marvel und viele mehr erinnern deutlich an die Helden der Antike und damit auch an Homers *Odyssee*. Doch in Veröffentlichungen der jüngeren Vergangenheit erforschen Autoren und Zeichner den antiken Stoff unmittelbarer. Fernab von traditionellen Superhelden-Comics entsteht eine neue Beziehung zur *Odyssee* und eine freiere, zeitgemäße Interpretation, die dennoch den heroischen Kern bewahrt. Als Beispiele nutzt **Oliver Moisch** in seinem Beitrag

83 Das von männlicher Warte aus „andere Geschlecht“ oder „zweite Geschlecht“, um an dieser Stelle an das bedeutende Werk Simone de Beauvoirs, *Le Deuxième Sexe*, 1949, zu erinnern (de Beauvoir 2020).

84 Helena als Auslöser des trojanischen Krieges, die zudem fast Odysseus‘ Plan mit dem Trojanischen Pferd vereitelt, Kirke, Kalypso, die Sirenen, Skylla und Charybdis.

85 Allen voran Athene, Kirke, Kalypso, Nausikaa, Penelope.

86 McConnell 2013.

zwei Comics: *Tank Girl – The Odyssey* (Jamie Hewlett / Peter Milligan, 1995) und *ODY-C* (Matt Fraction / Christian Ward, 2014), die die homerische Handlung in das Science-Fiction-Genre übertragen. Während *Tank Girl* dabei der Punk-Ästhetik der späten 1980er- und frühen 1990er-Jahre folgt, übersetzt *ODY-C* die Irrfahrten des Odysseus in ein psychedelisches Weltraum-Abenteuer mit joyceanischen Versatzstücken. Gleichzeitig machen beide Comics radikal auf den heutigen Gender-Diskurs aufmerksam, indem sie den Heros durch die Heldin ersetzen und männliche Figuren zwischen Obsoleszenz und Objektifizierung verorten. In ihrer narrativen Struktur sind beide Comics mühelos mit ihrem antiken Original zu vergleichen; in ihrer teils parodistischen Adaption sind sie grundverschieden, beweisen aber gerade dadurch die Zeitlosigkeit des homerischen Stoffs und seiner universell übertragbaren Archetypen.

4. Innovative Bildpoesien? Vorbilder, Zerrbilder und künstlerische Anverwandlungen

Vorläufer solcher zeitgenössische Diskurse abbildenden Comics⁸⁷ finden sich insbesondere in den (politischen und industriellen) Revolutionsbewegungen seit dem späten 18. Jahrhundert über das gesamte 19. Jahrhundert bis in heutige Zeit in Form von politischen Cartoons und Karikaturen.⁸⁸ Die *Odyssee* bietet sich im Unterschied zur *Ilias* insofern als Quelle für Kritik an sozialen Systemen an, als sie sich einerseits einer großen Bekanntheit erfreut, sich das Bild des Staatsschiffs⁸⁹ bereits seit der Antike etabliert hat und es gerade Gesellschaftsfragen und soziale Systeme sind, die in der *Odyssee* verhandelt und zueinander ins Verhältnis gesetzt werden: Polyphem scheitert, weil er sich aus der Kyklopengesellschaft zurückgezogen hat, Odysseus scheitert bei Polyphem (auf den zweiten Blick), weil er von seinem eigenen Gesellschaftssystem nicht abstrahieren kann und die Existenz anderer Normen und Konventionen ignoriert. Soziale Konstellationen und eine bewusste Abkehr davon sehen wir bei Individuen, die sich der (menschlichen wie göttlichen) Gesellschaft entzogen haben, relativ autark lebende Männer (Polyphem, Eumaios) und Frauen (Kirke, Kalypso), (dys-)funktionale Monarchien (Odysseus, Nestor, Menelaos), Aristokratien (Phaiaken, Götterhimmel) und vollkommen anarchische Wesen (Skylia und Charybdis), zwischen denen Odysseus wählen muss – letzteres ein Motiv, das in vielen Ländern sprichwörtlich

87 Zunächst sind es seit den 1960er-Jahren sogenannte *Underground Comics*, die soziale Missstände thematisieren und bereits seit den 1980er-Jahren zunehmend zum Mainstream werden.

88 Zur Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts vgl. u. a. Herding 1980; in breiterer Perspektive Lammel/Kunze 1998, bes. 1–34 (Gisold Lammel).

89 Der Duden vermutet einen Zusammenhang mit Horaz, *Carm.* 1.14.

wurde und für Illustrationen heikler politischer Abwägungen in politischen Bildsatiren und Karikaturen⁹⁰ Verwendung fand und findet. Auch eine rein weibliche Gesellschaft wird in der *Odyssee* erwähnt, zum Beispiel die Sirenen, die drohen, das einzig verbleibende Schiff des Odysseus von seinem Kurs abzubringen. Zahlreiche Beispiele im britischen Satirejournal *Punch*,⁹¹ das in Anspielung auf sein französisches Pendant den Untertitel *Or the London Charivari* erhielt und von 1841–1925 herausgegeben wurde,⁹² und dem von 1871–1918 erscheinenden US-amerikanischen *Puck*⁹³ belegen, dass sich auch dieses Motiv für politische Cartoons anbietet wie der Einzelkämpfer Polyphem.⁹⁴ Als bekanntere Beispiele anführen lassen sich darüber hinaus auch die teilweise auf die *Ilias* und *Odyssee* bezugnehmenden

-
- 90 Siehe z.B. James Gillray: *Britannia between Scylla and Charybdis* [zwischen Demokratie und Tyrannis], 1973. Handkolorierte Radierung, 30,4 × 35,6 cm. London, British Museum, Department of Prints and Drawings, Inv.-Nr. J,3,12; https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_J-3-12 (Zugriff: 01.10.2021). John Tenniel: *Scylla and Charybdis, or the Modern Ulysses (Punch, or the London Charivari, 10. Oktober 1863)*; Friedrich Graetz: *Grover Cleveland between Scylla and Charybdis (Puck, 26. November 1884)*. Zum „Lachen über Homer“ u. a. mit Bezug auf die *Odyssee* in der politischen Karikatur vgl. Pomarède 2009, passim. Besonders beliebt zum Thema „Griechenland in der Eurozone“: *Greece: Between Scylla And Charybdis* [Grexit und Eurozone] (*Georgian Journal*, 9. Juli 2015), <https://georgianjournal.ge/politics/30962-greece-between-scylla-and-charybdis.html>; Horst Haizinger: *Odysseus zwischen Skylla und Charybdis* [Extreme Linke und EU-Reformauflagen] (*Badische Zeitung*, 15. Juli 2015), <https://www.badische-zeitung.de/odysseus-zwischen-skylla-und-charybdis--107698724.html>; Oliver Schopf: *Zwischen Skylla und Charybdis* [Krise und Protest], Mai 2010, https://www.oliverschopf.com/html/d_archiv/archivpolkar/archiv_europa/griechenland/skylla_karybdis.html (sämtliche Zugriffe: 01.10.2021)
- 91 Zum Thema Frauenwahlrecht: *Ulysses and the Steam Sirens (Punch, or the London Charivari, 8. Juli 1908)*, <https://womanandhersphere.files.wordpress.com/2012/08/punch-ulysses-1.jpg>. Hier befinden sich die Sirenen (Suffragetten) auf dem Boot und fahren an dem am Londoner Embankment gefesselten Odysseus vorbei. Oder: *Horthy and the Sirens (Punch, 31. August 1938)*, <https://punch.photoshelter.com/image/I0000TrqUq12rKWU> (Zugriffe: 01.10.2021).
- 92 Dazu vgl. die im Rahmen des DFG-Projektes *Die europäische Perspektive: Digitalisierung und Erschließung ausländischer Kunst- und Satirezeitschriften des 19. und frühen 20. Jahrhunderts* digitalisierten, kompletten Jahrgänge von 1841 bis 1925, die in Langzeitarchivierung online frei zur Verfügung stehen: <https://www.ub.uni-heidelberg.de/helios/fachinfo/www/kunst/digilit/punch.html> (letzter Zugriff: 14.08.2021). – Der schöne Tagungsbeitrag *Ulysses im Punch* von Susanne Lang wurde leider nicht zum Aufsatz ausgearbeitet.
- 93 Udo J. Keppler alias Joseph Ferdinand Keppler Jr.: *The Song of the Sirens (Puck, 17. Februar 1904)*, <https://www.loc.gov/item/2011645507/>; *The Siren Song of Partisanship. The old stuff doesn't go any more (Puck, 1. Juni 1910)*, <https://www.loc.gov/resource/ppmsca.27637/> (Zugriffe: 01.10.2021).
- 94 So in einer Karikatur im *Punch* vom 4. Oktober 1879, in der der ‚klassische‘ Polyphem mit der Kraft seines Auges hinter „Our Mr. Polyphemus“ zurücktreten muss, einem Kriegsschiff, dessen Kraft in seiner „Nase“ liegt; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/punch1879a/0149> (Zugriff: 14.09.2021).

Lithographien Honoré Daumiers in seiner *Histoire ancienne*, die in der Pariser Zeitschrift *Le Charivari* 1842 zur Publikation kamen und das (heroische) Männlichkeitsideal an sich sowie das Verhältnis zwischen den Geschlechtern in schonungslos ‚ent-idealisiert‘ gestalteten Figuren⁹⁵ aufs Korn nehmen.⁹⁶ Nicht immer ist bildliche Komik jedoch intendiert, manchmal sind es die künstlerischen Exzentrizitäten selbst, die merkwürdig (*odd*) erscheinen mögen und in den nachfolgenden Werken aus der Malerei der Romantik und des Surrealismus sowie der sogenannten Metaphysischen Malerei, aber auch jedweden künstlerischen Kontroversen ihren Ausdruck finden.⁹⁷

Hermann Mildenberger, der sich schon 1991 mit *Ilias*- und *Odyssee*-Illustrationen dieser Zeit befasste⁹⁸, widmet sich in seinem hiesigen Beitrag den Karikaturen gegen die Rezensenten von Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (1751–1829) *Homer* im Dezember 1800. Tischbein deutete seinen eigenen, von den militärischen und politischen Eingriffen der Epoche unruhig geprägten Lebenslauf in Analogie zur *Odyssee* – Homer wurde ihm zum Ratgeber und Tröster, dessen Weltweisheit sah er als überzeitlich gültig, als allegorischen Schlüssel zur Erkenntnis der Gegenwart an. Die künstlerische Ausrichtung insbesondere an den Werken der griechischen Antike begeisterte ihn nicht nur antiquarisch, sie inspirierte seine Produktivität, um sich im Sinne der großen Vorbilder mitschöpferisch in diesem Kosmos zu betätigen. Sein Antikenwerk *Homer, nach Antiken gezeichnet* war von angestrebter

95 *Le Retour d'Ulysse* (*Le Charivari*, 18. Mai 1842, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1842/0543>), eine Lithographie, die Odysseus als musizierenden Vagabunden mit Argos als Pudel an der Leine zeigt; *Présentation d'Ulysse à Nausica* (*Le Charivari*, 30. Oktober 1842, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1842/0347>) zeigt einen verlottert aussehenden Odysseus mit Bauchansatz vor einer hageren, zänkisch wirkenden Nausikaa; In *Ulysse et Pénélope* (*Le Charivari*, 26. Juni 1842, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1842/0699>) sehen wir den mit einer Schlafmütze auf dem Kopf im Ehebett schlafenden, gealterten Odysseus mit Brustbehaarung und geröteter langer Nase neben einer fülligen Penelope, ebenfalls mit geröteter Nase. Gesteigert wird der Witz dadurch, dass jedes Bild jeweils begleitet wird von heroisch anmutenden Versen, die das Gezeigte ad absurdum führen. (Beispiel Nausica: „À l'aspect du héros souillé de limon noir, | Tout fuit, mais Nausica dans sa pudeur naïve; | Lui dit en rougissant sans quitter sa lessive: | Quel Dieu noble étranger t'amène en mon lavoire?“). (Sämtliche Zugriffe: 02.10.2021).

96 Daumier 1979; Daumier 1983; zudem: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1842>. Neben den sehr zahlreichen Ausstellungskatalogen zu Daumiers Gesellschaftssatire, in denen auch die Antikenrezeption mitunter gestreift wird, vgl. hier: Daumier 1979; Daumier 1983; Herding 1989; Schroeren 2004; Kepetzis 2007.

97 Dazu vgl. aber auch den Beitrag von Semjon Aron Dreiling in der vorangehenden Sektion. Wiertz erscheint geradezu als ein Paradebeispiel künstlerischer Exzentrizität und gilt zudem als Wegbereiter des Symbolismus und Surrealismus.

98 Mildenberger 1991.

archäologischer Exaktheit und gleichzeitig Ansporn zu produktiver Fortschreibung und eigener individueller Entfaltung. Tischbeins Enthusiasmus kollidierte mit den sich immer präziser und nüchterner entwickelnden Kriterien moderner Wissenschaftlichkeit. Eine vernichtende Rezension von Tischbeins Publikation Ende des Jahres 1800 und eine selbstbewusste Karikatur des Künstlers als Antwort an die Kritiker erhellen paradigmatisch zentrale Grundpositionen, die im beginnenden 19. Jahrhundert wissenschaftliche Kontroversen vorgaben.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert avancierte Odysseus als Sinnsuchender zu einem Archetyp des modernen Menschen, der zu neuen Ufern aufbricht oder sein ganzes Leben und Sterben als eine auf Neugier und Erkenntnisgewinn fußende Reise begreift. **Stephanie Schlörb** untersucht das bildkünstlerische und literarische Œuvre der Brüder Giorgio de Chirico (1888–1978) und Alberto Savinio (1891–1952), das hier in seiner jeweils unterschiedlichen Auseinandersetzung mit Homer, Odysseus und *Odyssee* als geradezu paradigmatisch für die Moderne gelten kann. Während bei Savinio die innere Disposition des Helden und seine Rolle als Künstler der Klassischen Moderne im Fokus stehen, interessiert de Chirico die Figur des aus seinem ursprünglichen Kontext herausgelösten Odysseus als eine Art Symbolfigur des modernen Individuums; später – seit den 1920er-Jahren – erfolgt eine Identifikation mit dem Helden in Bezug auf die eigene ‚künstlerische Reise‘ als einer „voyage sans fin“ (de Chirico, 1929). Einer allzu unreflektierten Gleichsetzung von Odysseus und de Chirico in der Kunstgeschichtsschreibung, welche literarische Äußerungen dieser „Privat-Mythologie“ (Wieland Schmied, 2001) im ‚bauschen Bogen‘ auf die Gemälde überträgt, tritt die Autorin problematisierend entgegen.

Gegenüber De Chirico interessierte Salvador Dalí (1904–1989) der blinde Seher und Dichter Homer, der vor allem durch Jean-Auguste-Dominique Ingres *Apotheose des Homer* von 1827 dem Betrachter gegenwärtig war. Als eine „detaillierte Schilderung der Welt der Blinden“ beschrieb Dalí sein um 1944/45 in den USA entstandenes, gleichnamiges Gemälde, das den Zusatztitel *Tagtraum von Gala* erhielt, und das gleich auf mehreren Ebenen die surrealistische Maxime der geschlossenen Augen als Metapher der inneren Wahrnehmung propagiert. **Jennifer Jäger** diskutiert dieses auf den ersten Blick enigmatische Gemälde ausgehend von einer detaillierten Betrachtung des Originals in der Pinakothek der Moderne in München. Das Traumbild, das der am Boden liegenden, nackten Gala hier erscheint, dominiert im Zentrum eine monumentale, jedoch versehrte Marmorbüste Homers. Gestützt von einer Krücke und besiedelt von Ameisen als Zeichen des Verfalls, scheint sie mehr tot als lebendig. Anstelle der Augen des blinden Sehers verunstaltet das Haupt eine tiefe Kerbe, während sein Mund ein kleines, kindliches Gesicht als „Engel der Rede“ gebiert;

im Hintergrund fährt derweil eine furchteinflößende Galatea auf einem Triumphwagen gen Himmel auf. „Handelt es sich hier, wie es der Bildtitel [...] suggeriert, um die surrealistische Verherrlichung des antiken Poeten [...]? Oder bröckelt nicht vielmehr sein Bild, werden die antiken Mythen vielleicht gar nicht mehr gebraucht angesichts der aufziehenden Herrschaft des eigenen Unbewussten, der angestrebten Neuordnung der Realitäten in der Moderne?“ – so fragt die Autorin.

Eine biographisch geprägte Auseinandersetzung mit Odysseus und der *Odyssee* verfolgt schließlich auch Max Beckmann (1884–1950), der von 1937–1947 im Exil in Amsterdam lebte, bevor er in die USA emigrierte. **Harald Schulze** vergleicht das Werk dieses Einzelgängers mit dem kaum gewürdigten graphischen Œuvre seines weitgehend in Vergessenheit geratenen Meisterschülers Ottokar Gräbner (1904–1972), die beide – trotz sonst unterschiedlicher Lebensschicksale – die Ära der *nationalsozialistischen* Diktatur in Deutschland tief traumatisierte und prägte. Beide Künstler haben sich in ihrem jeweiligen Medium mit der *Odyssee* auseinandergesetzt. Max Beckmann schafft mit seinem Gemälde *Odysseus und die Sirenen* 1933 ein Sinnbild seiner Situation im hereinbrechenden Nationalsozialismus; zehn Jahre später im Amsterdamer Exil – mitten im Inferno des Zweiten Weltkrieges – entsteht mit *Odysseus und Kalypso* ein zweites Bild, das ebenfalls auf die Situation des Künstlers rekurriert, der sehnsuchtsvoll auf die Rückkehr in die Heimat wartet. Für Gräbner werden in der Nachkriegszeit die Erfahrungen seiner langen Reisen durch den Mittelmeerraum zu wichtigen Inspirationsquellen. In seinem bisher unpublizierten Holzschnittzyklus der Jahre 1953–1955 verarbeitet er Szenen aus der *Odyssee*. Es sind düstere Bilder, die den Helden in seinem Ausgeliefertsein an die göttlichen Wirkkräfte der Natur zeigen.

5. Fundus Antike: Aneignung, Visualisierung und Instrumentalisierung

Heldendichtungen und Mythen bilden einen unerschöpflichen, tief im kollektiven Gedächtnis verankerten Kulturschatz, aus dem – wie aus einem reichen, stets verfügbaren Fundus – einzelne Motive und Mythologeme herausgelöst und auf vielfältige Weise eine künstlerische und populärkulturelle Adaption und Neukontextualisierung wie politische und pädagogische Instrumentalisierung erfahren. Im Zuge der reformpädagogischen Bemühungen⁹⁹ wurde 1796 in Dessau die „Chalcographische Gesellschaft“ gegründet, die sich unter ihrem Direktor,

⁹⁹ Zugleich jedoch auch in bewusster Konkurrenz zu englischen Graphikunternehmen und so mit einem monetären Interesse verknüpft. Kunze 2009, 46.

Friedrich Wilhelm von Erdmannsdorff, der Reproduktion und dem Vertrieb ausgewählter Gemälde verschrieben hatte und dabei insbesondere Historienbilder griechischer Heldenepen auswählte, da sie „als *exempla virtutis* zu vorbildlichem und tugendhaftem Handeln anleiten“ konnten¹⁰⁰. Das in dieser letzten Sektion verhandelte Spektrum reicht von der bildlichen Organisation des Stoffes in monumentalen Bildprogrammen der Herrscherpanegyrik über die bildliche Ausgestaltung von *Odyssee*-Nacherzählungen sowie Lernspielzeug und Sammelobjekten, wie etwa Zinnfiguren, bis hin zu großangelegten Vergegenwärtigungen der homerischen Irrfahrt im öffentlich-rechtlichen Fernsehen.

Um schwierige politische Kurse zu kompensieren oder etwa den Herrschaftsanspruch zu legitimieren, griff man bereits in Mittelalter und Früher Neuzeit gerne auf Mythen und Sagen zurück. Die *Odyssee* erfuhr in der Vormoderne aber – etwa gegenüber der *Ilias* und dem Krieg um Troja – erst mit dem neuen Menschenbild der Renaissance seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts und dann verstärkt auch im 18. und 19. Jahrhundert ein zunehmendes Interesse in den Bildkünsten.¹⁰¹ Trotz der merklichen Zunahme an Aufmerksamkeit, die Homer und seinen Epen nun zukam, besaß der von Ludwig Michael Schwanthaler (1802–1848) drei Jahre nach der Thronbesteigung König Ottos I. von Griechenland ab 1832 entworfene und von dem Historienmaler Johann Georg Hiltensperger (1806–1890) ausgeführte *Odyssee*-Zyklus in der Münchner Residenz, dem sich **Matthias Memmel** widmet, Einzigartigkeit innerhalb des deutschen Klassizismus. Nach genauen Vorstellungen von König Ludwig I. von Bayern entstand in sechs aufeinander folgenden Räumen eine wandfüllende, Gesang für Gesang abhandelnde Illustration der literarischen Vorlage Homers in antikisierendem Stil. Die Vorgabe, dass auf jeder Wand nur ein Gesang darzustellen sei und dies in genau jener Abfolge wie in den Gesängen des Epos, schränkte die künstlerische Freiheit Schwanthalers bei der Umsetzung empfindlich ein. Nach der Fertigstellung 1865 fanden die Münchner *Odyssee*-Säle keinen breiten Widerhall, sondern ernteten – mit Blick auf die Prinzipien der epischen Malweise etwa eines Peter Cornelius sowie die exzessive Kunstpolitik Ludwigs – vehemente Kritik. Augenscheinlich hatten sich die Bewertungskriterien für das ambitionierte Vorhaben in den fast 50 Jahren seiner Entstehung gewandelt. Schließlich dienten die Räume als Magazin; die während des Zweiten Weltkrieges beschädigten Wandmalereien wurden nach Kriegsende abgeschlagen. Nichtsdestotrotz lässt sich dieser in seinem Anspruch

¹⁰⁰ Kunze 2009, 42.

¹⁰¹ Zur ersten Orientierung vgl. Kiefer 2000; mit Ausblick auf die Moderne: Greub 2008. Mit besonderem Bezug auf Polyphem siehe darüber hinaus auch den Beitrag von Semjon Aron Dreiling in diesem Band.

singuläre *Odyssee*-Zyklus, dem in der Forschung kaum Aufmerksamkeit zukam, anhand Originalzeichnungen Schwanthalers, eines Fotoalbums und anderer Quellen eindrucksvoll erschließen, wie Memmel zeigt.

Neben monumentalen Ausstattungsprogrammen wie sie im Rahmen der Herrscherpanegyrik seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts vorkommen, beförderten die breitere Rezeption des *Odyssee*-Stoffes im 19. Jahrhundert (vor allem im Bildungsbürgertum) solch einschlägige Nacherzählungen, wie Charles Lamb's *The Adventures of Ulysses* (1808) und Gustav Schwab's *Die Schönsten Sagen des Klassischen Alterthums*, erstveröffentlicht 1838–1840. Letztere, die die odysseische Irrfahrt insgesamt stark gekürzt wiedergibt und insbesondere den Aufenthalt des Odysseus bei Kirke und Kalypso auf das Nötigste reduziert, war bis weit ins 20. Jahrhundert hinein ein Klassiker der Kinder- und Jugendliteratur – und dies nicht nur im deutschsprachigen Raum. **Maurice Parussel** rekonstruiert in seinem Beitrag die Editions-geschichte dieses in ausufernder Auflagenzahl vorliegenden, in siebzehn Sprachen übersetzten Bestsellers des 19. Jahrhunderts und thematisiert erstmals auch den Stellenwert der in den Bänden vorhandenen Illustrationen sowie die sich wandelnde Text-Bild-Korrelation. So ist zu beobachten, dass sich in der Struktur und Gestaltung der Ausgaben seit 1880 – nach Ablauf des bis 30 Jahre nach dem Tod des Autors währenden Urheberrechts – ein erheblicher Wandel vollzieht. Vor allem kommt es zu einer signifikanten Vervielfachung der in den Bänden enthaltenen Abbildungen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf sehr unterschiedliche stilistische (romantische, klassizistische, historistische und neoklassizistische) Vorlagen rekurren. Verantwortlich für die umfangreiche Neugestaltung und Bebilderung war der auf wirtschaftlichen Erfolg gerichtete Wettbewerb zahlreicher, stark expandierender Verlage in der Gründerzeit, die schnell ein Interesse für das bereits fest im bürgerlichen Bildungskanon verankerte Werk entwickelten.

Eine Illustration erfährt die odysseische Irrfahrt, angeregt durch die Sammelleidenschaft¹⁰² der europäischen *Décadence*¹⁰³ außerdem in Form von bis heute ungebrochen beliebten Sammelbildern, mit denen wir zugleich ein eindruckliches Beispiel der Warenästhetik¹⁰⁴

102 Das Sammeln entwickelte sich im Laufe der Zeit geradezu zu einer Leidenschaft des wohlhabenden Bürgertums, Sammelalben wurden z. B. auch im Nachlass der Hohenzollern entdeckt. Es wurden Kataloge gefertigt, Sammlerzeitungen herausgegeben und Sammelvereine gegründet.

103 Björn Weyand beschäftigt sich in einer Studie (Weyand 2013) zu dem in Thomas Mann's *Zauberberg* durchscheinenden Markenbewusstsein und der Sammelleidenschaft als Motiv mit dem Diskurs um den Niedergang der Gesellschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts.

104 Vgl. Haug 1971.

vor uns haben. Mit dem Druck von Sammelbildern¹⁰⁵ begann 1870 das Pariser Warenhaus *Au Bon Marché*, das den Kindern der feinen Kundinnen an schulfreien Donnerstagen bedruckte Einzelkarten beim Verlassen des Kaufhauses überreichte. Bereits 1872 ließ auch die Firma Liebig hochwertige, jedoch von künstlerischen Strömungen recht unberührte Chromolitographien in Paris bis 1885, danach bis zu Beginn des ersten Weltkrieges in Deutschland und spätestens seitdem Dreifarben-Autotypien fertigen in Serien zu je sechs Karten. Für diese Karten bekamen die Kunden bei Erwerb des Fleisch-Extrakts eine Anzahl an einzulösenden Gutscheinen. Viele Firmen, insbesondere der Genusswarenindustrie – Suchard, Stollwerck (die eigens Künstlerwettbewerbe ausriefen), Hartwig und Vogel, Dr. Oetker – folgten dem Beispiel und beauftragten Künstler (für Liebig u.a. den Kostümbildner Alfredo Edel und den Historienmaler Adolf Closs), sogenannte Blankos anzufertigen, Bilder, zu denen der Markenname hinzugefügt werden konnte. Liebigs erste, bereits 1885 gedruckte Serie (Nr. 66) zum Thema *Odyssee* besticht aber gerade dadurch, dass der Fleischtopf in das Bild humoristisch integriert wird (Abb. 1). Erklärende Texte auf den Rückseiten kamen auf den Sammelbildchen um 1900 hinzu, wie man es auf einer vor 1908 gefertigten Sammelkarte des Kakaoherstellers Stollwerck sieht (Abb. 2). Liebigs in der Zwischenkriegszeit (1927) verbreitete zweite Serie (Nr. 960) zur *Odyssee* zeigt im Vergleich zur ersten eine Themenauswahl, in der Odysseus nicht mehr derjenige ist, der gewalttätig seine Gegner besiegt, sondern vor ihnen flieht, sie durch Geschick überwindet und auf die Unterstützung göttlicher Wesen zurückgreift. Diese zweite Serie als thematische Ergänzung zur ersten zu betrachten, erscheint nicht angemessen, da zwischen beiden 40 Jahre liegen und das Sammeln der Bilder erst nach Erscheinen der ersten Serie, ab 1890 systematischer betrieben wurde.

„Liebigbilder“ erfüllten in einer Zeit, in der Bilder in Zeitungen und Schulbüchern noch eine Ausnahme waren¹⁰⁶, durchaus auch pädagogische Zwecke. Sie visualisierten Geschichte und prägten so das Weltbild der Gesellschaft mit. Auch andere Firmen griffen auf das Thema *Odyssee* zurück. Zu nennen sind die vor 1909 gedruckte Serie Nr. 111 des Dresdner Kakaoproduzenten Hartwig und Vogel, der motivisch ganz andere Wege geht als Liebig und beispielsweise die Wiedervereinigung mit Penelope verbildlicht, eine im Vergleich ungewöhnlich emotionale Darstellung, die die Vereinigung im Bett nur schamhaft durch den Olivenbaum im Hintergrund andeutet (Abb. 3). Wir haben hiermit eine verspätete

105 Zu den Sammelkarten vgl. Schweer 2010.

106 Das bekräftigt die Bedeutung der Illustrationen im Werk Schwabs, siehe den Beitrag von Maurice Parussel.



Abb. 1 „Véritable Extrait De Viande“, Liebig-Sammelkarte, Serie 66: Ulysse chez le géant Polyphème, 1885.

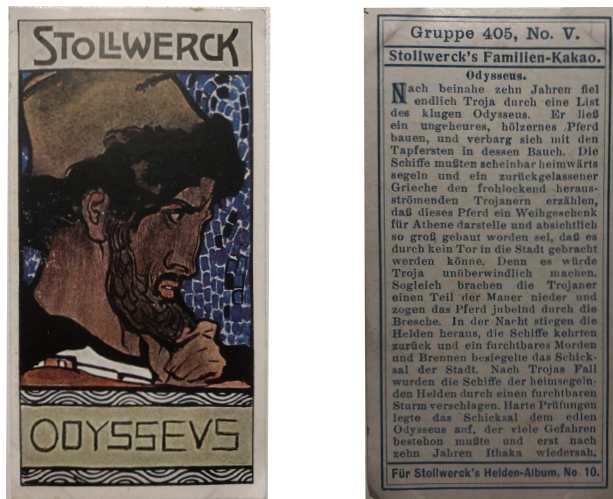


Abb. 2 Stollwerck's Familien-Kakao, Sammelkarte Gruppe 405 No. V, für „Stollwerck's Helden-Album“, Nr. 10, Odysseus, vor 1908.

Visualisierung eines nach der Aufklärung des 18. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert veränderten Zugangs zu der homerischen Odyssee, die, so stellte man nun fest, im Vergleich zur *Ilias* einen höheren Grad an Zivilisiertheit insofern ausdrücke, als in ihr eine neue Vorstellung von Liebe vermittelt wird. „Die Liebe, argumentiert [Benjamin] Constant [in *De la religion*, 1824–1831] spielt eine Rolle nur in jenen Gesellschaften, in denen die Frauen ein gewisses intellektuelles und gesellschaftliches Niveau erreicht haben.“¹⁰⁷

107 Sotera Fornara 2009, 241.

Auch Dr. Oetker thematisiert die *Odyssee* in seiner Serie Nr. 17 und präsentiert erstaunlicherweise Polyphem wie im euripideischen Satyrspiel *Kyklops* vor seiner Höhle. Ungewöhnlich ist auch die Serie Nr. 26 des Margarineherstellers Wagner (ca. 1920), die mit dem Trojanischen Pferd beginnt und Polyphem karikaturesk verzerrt visualisiert. Erstellt man mit Hilfe all dieser Sammelkarten eine Art Synopse der *Odyssee*, zeigt sich,



Abb. 3 Hartwig und Vogel, Tell Cacao, Sammelkarte Serie 111, Bild 6, *Odysseus und Penelope*. Um 1905.



Abb. 4 Hartwig und Vogel, Tell Cacao, Sammelkarte Serie 111, Bild 3: *Odysseus an der Charybdis*. Um 1905.

dass einzelne Episoden keine bildliche Fassung erfahren: Kikonen und Lotophagen, Aiolos, die menschenfressenden Lästrygonen, Hades und Skylla. Die Rinder des Helios zeigt ausschließlich eine Karte der Dr. Oetker-Serie, Charybdis finden wir nur bei Hartwig und Vogel (Abb. 4). Ilgen und Schindelbeck bezeichnen die Liebig-Sammelbilder, die die bekanntesten und laut Christa Pieske „die schönsten und interessantesten“¹⁰⁸ waren und bis 1940 in Deutschland in 1138 Serien, in Italien sogar bis 1975 produziert und unter die Leute gebracht wurden, als „Fleißkärtchen für guten Konsum.“¹⁰⁹

Seit Beginn des 20. Jahrhunderts erstreckte sich die erwähnte Sammelleidenschaft zunehmend auch auf plastische Miniaturen, wie wir sie in, spätestens seit der Mitte des

¹⁰⁸ Pieske/Vanja 1983, 232.

¹⁰⁹ Zit. nach Ilgen/Schindelbeck 2006, 20.

18. Jahrhunderts als sogenanntes Lernspielzeug eingesetzten, Zinnfiguren sehen, die sich in ihrer „kulturhistorischen“ Ausprägung seit etwa 1920 auch bei Erwachsenen großer Beliebtheit erfreuen. Das breite Themenspektrum, das die Sammler und Hersteller bis heute abdecken, umfasst auch Szenen aus Homers *Ilias* und *Odyssee*. **Matthias Weiß** zeigt, dass die als szenische Arrangements angelegten Gruppen wie etwa *Odysseus und Kalypso* (ehem. Wolfgang Hafer, Kassel) oder Kleinserien wie *Odysseus und die Sirenen* (ehem. Alfred Retter, Stuttgart) häufig in enger Anlehnung an berühmte Vorbilder, wie zum Beispiel den 1863–1868 entstandenen Freskenzyklus von Friedrich Preller dem Älteren (1804–1878) im Neuen Museum in Weimar oder das monumentale Gemälde von Otto Greiner (1902, verschollen), gestaltet worden sind. Aus dezidiert kunsthistorischer Perspektive untersucht er diese populärkulturelle Übersetzungsleistung, vom Entwurfsprozess über Guss, Bearbeitung und Bemalung der Zinnfiguren bis hin zu ihrer Präsentation in Form von Vignetten, Dioramen oder Tischaufstellungen sowie ihr Verhältnis zur ‚Hochkunst‘. Es wird deutlich, dass namhafte Zeichner und Graveure wie Hans Lecke, Ludwig Madlener, Sixtus Maier und vor allem Franz Karl Mohr besagte Vorbilder nicht bloß kopierten, sondern sich produktiv aneigneten und gar in den Erzählverlauf der *Odyssee* eingriffen, laut Weiß – ein „emanzipativer Akt“, der bereits in Entwurf und Umsetzung der Figuren angelegt ist und in der Präsentationspraxis der Sammler kulminiert.

Eine weitere, im Gegenteil jedoch rekonstruierende vielfach nachweisbare Form der Aneignung der homerischen Irrfahrt bilden schließlich auch die laienhaften bis (pseudo-)wissenschaftlichen Annäherungen an die Reiseroute des Odysseus, die Verortung der im Epos vorkommenden Orte und Kulturen sowie schließlich Überlegungen zum Stand der antiken Seefahrt inklusive Bootsbaues.¹¹⁰ Nicht selten verbunden sind diese Aspekte mit zeichnerischen, filmischen oder computergenerierten Visualisierungen im Rahmen von Simulationen und Rekonstruktionen sowie – auf dieser Basis – auch literarischen und filmischen Adaptionen, die das Schicksal des Helden nicht selten mit dem der Protagonisten verbinden. Ein rezentes, überaus mehrschichtiges Beispiel bildet hier etwa der 2018 unter dem Titel *Die Mittelmeerreise. Roman eines Heranwachsenden* veröffentlichte, literarisch überformte Reisebericht Hanns-Josef Ortheils, der sich als Jugendlicher tatsächlich mit seinem Vater auf eine Schiffsreise auf den Spuren des Odysseus von Antwerpen nach Istanbul begab.¹¹¹ Auch der klassische Philologe Daniel Mendelsohn unternahm mit seinem Vater eine ähnliche Reise und verbindet in seinem mit dem Pulitzer-Preis ausgezeichneten Bericht *An*

110 Dazu vgl. u. a. Warnecke ²2018.

111 Ortheil 2018.

Odyssey. A Father, a Son and an Epic aus dem Jahr 2017 auf treffliche Weise philologische Fragen zu begrifflichen Etymologien, der Narration im Epos oder schlicht seiner Vermittlung im Unterricht mit seiner eigenen Familienhistorie.¹¹²

Vor allem aber lassen sich zahllose (Dokumentations-)Filme anführen, die Homers Epos und Odysseus' Irrfahrt einem heute eher filmaffinen Publikum zu präsentieren suchen und das Bild der *Odyssee* – wie früher Gustav Schwabs *Odyssee-Nacherzählung* – nachhaltig prägen, wie **Christian C. Schnell** in seinem Beitrag herausstellt, in dem er sich mit der Verbindung von Real- und Animationsfilm und dem Wandel vom Nacherleben zum Neuerleben in der Fernsehproduktion Tony Munzlingers auseinandersetzt. Das Nacherzählen einer Reise im Realfilm wird darin mit einer versförmigen Neudichtung der *Odyssee* im Trickfilm verbunden. Die Produktion stellt eine frühe Form dar, sich durch persönliches Nachstellen von Elementen der Vergangenheit diese anzueignen und zu vergegenwärtigen. Indem die Fahrt, die das Publikum auf den ‚Spuren des Odysseus‘ miterlebt, nicht in der Absicht durchgeführt wird, sich wissenschaftlich zum Beispiel mit dem Wahrheitsgehalt der *Odyssee* zu beschäftigen, nimmt diese Produktion gleichzeitig eine konzeptionelle Sonderstellung zu fast allen späteren Fernsehdokumentationen ein: Nicht die Historisierung der *Odyssee* steht im Mittelpunkt der Vermittlungsarbeit, sondern es wird versucht, eine persönliche emotionale Verbindung mit dem Mythos herzustellen, um damit Interesse (speziell bei Kindern und Jugendlichen) zu wecken und der antiken poetischen Erzählung dadurch für die Gegenwart Relevanz zu verleihen. Damit stellt die Produktion *Unterwegs mit Odysseus* ein ganz besonderes Transformationsphänomen in Bezug auf das antike Vorbild dar: In ihrer Interaktion zwischen Bild und Text allgemein und speziell mit dem Versuch, in der Verbindung von realer Reise und animierter *Odyssee*, das poetische Wesen der Irrfahrt im modernen Medium des Fernsehens zu erhalten und dem Mythos gleichzeitig eine neue Form zu geben. „Das visuelle Ergebnis sollte also ein ins Optische übersetztes Gedicht sein.“¹¹³

Filmische und figürliche Rückgriffe auf die Mythenwelt finden wir in rezenter Gegenwart zudem im kommerziellen Bereich der (Lern-)Spielzeugproduktion¹¹⁴ wie in Werbespots¹¹⁵,

112 Mendelsohn ²2018.

113 Munzlinger/Zink 1981.

114 Hier ist das auf französische und britische (sich auf Landschaftsbilder beschränkende) Vorbilder des 19. Jahrhunderts zurückgehende Myriorama *The Endless Odyssey* (bzw. *Die endlose Odyssee*) von Sarah Young zu erwähnen, ein Spiel bestehend aus 20 illustrierten Bildkarten, die in immer neuer Reihenfolge aneinandergelegt werden können und so zahllose *Odysseen* entstehen lassen.

115 Beispielsweise AT&T Wireless 4G Network, Werbespot von 2012: Ein junger Mann ruft für eine „kurze“ Joggingrunde *The Odyssey* („Maybe just a short one today.“) auf seinem Handy als

ein Phänomen, das Mohr als „Veralltäglicung“ und „Popularisierung“ antiker Kultur beschreibt¹¹⁶. Als jüngstes Beispiel ist hier die „History“-Reihe des Spielwarenherstellers Playmobil zu nennen, die das Abenteuer um Odysseus und Polyphem sowie Kirke umfasst¹¹⁷ und im Unterschied zu Zinnfiguren des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts nicht mehr allein ein Spielzeug für Jungen ist. Auch im Werbebereich sehen wir eine Veränderung der Zielgruppen: begleiteten die Sammelbildchen noch Lebensmittel und Süßwaren und gaben damit vornehmlich den Müttern ein Mittel an die Hand, ein Sammelobjekt für ihre Kinder zu erwerben, das auch pädagogischen Anforderungen genüge, sind es seit Mitte des 20. Jahrhunderts vornehmlich technische Gadgets¹¹⁸, Autos, Sportgeräte¹¹⁹, deren Namensgebung auf die *Odyssee* verweist und die Fortschritt, Tatendrang und Abenteuerlust versprechen und so in zurückliegenden Jahrzehnten zunächst eher männliche Zielgruppen adressierten. In jüngster Zeit jedoch lässt sich eine Ausweitung des Sportwarenssegments auf ein weibliches, vornehmlich outdoor-affines Zielpublikum¹²⁰ feststellen sowie ein selbstironisch-humoristischer Umgang mit der zuvor propagierten Maskulinität, betrachtet man die SEAT-Exeo-Werbung¹²¹, in der der männliche Autofahrer wie Odysseus auf langer Fahrt in Szene gesetzt wird, dabei den von ihm angestrebten Briefkasten aber erst *nach* der Frau auf dem Fahrrad erreicht¹²² und überdies zu den Worten „wenn edle Regung deinen

Hörbuch auf. In extremem Zeitraffer hören wir den abgewandelten Anfang („Book 1 – Tell me, o Muse, and start with Troy“; im homerischen Proöm: „Sing to me, Muse, the man of twists and turns“) und ansonsten Kapitelangaben („book 3, book 12, book 17, book 20, book 24, the end.“), während der junge Mann durch Wohnorte, Industriegebiete, über Flüsse und an Bahngleisen entlangläuft. Der Spot endet mit der Frage: „Ah, what’s next?“ Ein Blick aufs Handy verrät: „Streaming Moby Dick“. Abrufbar auf: <https://www.ispot.tv/ad/7VDr/at-and-t-the-odyssey> (letzter Zugriff: 06.09.2021).

116 Mohr 2007, 15–24.

117 Playmobil, Neuheiten „Playmobil plus“, *History*-Serie, z. B. *Odysseus und Polyphem*, <https://www.playmobil.de/odysseus-und-polyphem/70470.html>; *Odysseus und Kirke*, <https://www.playmobil.de/odysseus-und-kirke/70468.html>; und *Palast auf dem Olymp*, <https://www.playmobil.de/odysseus-und-polyphem/70465.html> (sämtliche Zugriffe: 06.09.2021).

118 Spielkonsole Magnavox *Odyssey* (1972).

119 *Odyssey Golf Putters*, *Sun Odyssey* Segelboote.

120 Wasserdichte Damen-Wanderstiefel mit der Zusatzbezeichnung „Odyssey Extreme“ der Marke *Mountain Warehouse*.

121 SEAT Exeo, Werbespot (2009), in dem Kaváfis’ Gedicht *Ithaka* (1911) frei umgewandelt und mit erhabenem Tonfall vorgetragen wird: „Brichst du auf gen Ithaka, wünsch dir eine lange Fahrt; der zornige Poseidon [Brunnen], Zyklopen [verkörpert durch einen Mann mit Augenklappe], Lästrygonen [Skulptur], sie können dir nichts tun, wenn edle Regung deinen Geist und deinen Körper anrühren.“ Abrufbar bei YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=NZBmNtywjtM> (letzter Zugriff: 06.09.2021).

122 Der Frau begegnet er bereits vor seiner Haustür, nachdem sie bereits eine weitere Fahrt hinter sich hat.

Geist und Körper anrühren“ den Brief, dessentwegen er die Fahrt überhaupt unternommen hat, im Wagen vergisst. Ein recht harmlos wirkender Spott, der möglicherweise jedoch vor dem Hintergrund der verstärkt diskutierten Gendergerechtigkeit der Gegenwart zu sehen und somit als weiteres Exempel zu werten ist für den ewig jung bleibenden Umgang mit der homerischen *Odyssee*.

III. Die Rezeption der *Odyssee* in historischer Perspektive

Nachdem christliche Autoren seit dem 2./3. Jahrhundert n. Chr. die odysseischen Figuren metaphorisch deuten¹²³ und die Spätantike Homer zunehmend ablehnt, bleibt sein Werk, verstärkt durch das Schisma des Jahres 1054, der Kirchenspaltung in den lateinischen Westen und den griechischen Osten, dem westeuropäischen Mittelalter einigermmaßen fremd. Einblick in seine Werke insbesondere in Bezug auf Troja vermitteln und inspirieren ausschließlich lateinische Texte. Das ändert sich, als der Fall von Konstantinopel 1453 durch die Flucht zahlreicher Kirchengelehrter und damit die Verfügbarkeit bis dahin unbekannter Handschriften nach Mitteleuropa eine griechische und im Zuge dessen eine ‚odysseische Renaissance‘ in Literatur¹²⁴ und bildender Kunst auslöst. Motive der *Odyssee* finden sich nun in Illuminationen¹²⁵, Cassoni¹²⁶, Tapisserien¹²⁷, Fayencen¹²⁸, Gemälden, Kupferstichen und

123 Für Clemens von Alexandria (2./3. Jh. n. Chr.) versinnbildlichen die Sirenen griechisches Wissen (*Stromata* VI.1. 89.1–3), für Ambrosius von Mailand (4. Jh. n. Chr. *In Luc.*, IV.3) und Paulinus von Nola (4./5. Jh. n. Chr. *Epistola ad Iovium*) hingegen die Sinneslust. Odysseus selbst wird mit dem gekreuzigten Christus verglichen (Maximus von Turin, 4. Jh. n. Chr., PL 57.339C) und steht für die Sehnsucht nach Wissen (Augustinus *Conf.* X.35), seine Schifffahrt für die Neugier (Augustinus *De beata vita* 2).

124 Giovanni Falugi: *Ulisse paziente* (1535), Tragikomödie in Versen; Joachim Du Bellay: *Heureux qui comme Ulysse* (1558), Sonett.

125 Vgl. Christine de Pisan: *l'Epitre d'Othéa* (1450–1475). Den Haag, Museum Meermanno, Koninklijke Bibliotheek, KB, 74 G 27, fol. 22r.

126 Vgl. z. B. die von Guidoccio Cozzarelli um 1480/81 bemalte Cassone, die neben *Tarquinio und Lucrezia* auch *Die Rückkehr des Odysseus nach Ithaca* (oder den Aufbruch?) zeigt (Tempera auf Pappelholz, 34 × 121,5 cm). Ecoven, Musée national de la Renaissance, Inv.-Nr. E.Cl. 7501 (zuvor aufbewahrt im Pariser Musée de Cluny, Inv.-Nr. 1706). Für weitere Beispiele siehe Miziolek 2006.

127 Als Beispiel lässt sich folgendes Fragment anführen: *Penelope an ihrem Webstuhl*, um 1480–1483. Teil einer Tapiserie der französischen oder franko-flämischen Schule zum Thema „Die Geschichte der Penelope und die Geschichte der Kimbernfrauen“. Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 26.54.

128 Vgl. z. B. die von Francesco Xanto Avelli (nach einem Motiv Raffaels) gefertigte Majolika-Schale mit der Darstellung *Ulysses bittet Circe um seine Gefährten* von 1533. Durchmesser 25,7 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. OA 1509.

Fresken¹²⁹. Im 16. Jahrhundert kommen Komödien¹³⁰ und vereinzelt bereits die neue Kunstform des Balletts¹³¹ hinzu. Einen Übergang zum ernsten Genre finden wir in Tragikomödien¹³², die sich seit dem 17. Jahrhundert der Thematik ebenso bedienen wie Tragödien¹³³. Nachdem 1637 das erste Opernhaus in Venedig (das Teatro San Cassino) eröffnet wird, ist die *Odyssee* einer der mythischen Inhalte, die europaweit das vornehmliche Sujet des neuen Genres¹³⁴

- 129 Gemälde: Frühe Beispiele finden sich etwa in der Cassone-Malerei Ende des 15. Jahrhunderts (siehe Anm. 126). Kupferstiche: Vgl. z. B. die nach Parmigianino gestaltete Szene *Circe offeriert den Trank, um Ulysses in ein Schwein zu verwandeln* (um 1520/1600) eines unbekanntes italienischen Stechers (Kupferstich, 18,7 × 15 cm. Oxford, Ashmolean Museum, Inv.-Nr. WA1863.5528). Fresken: Die homerische *Odyssee*, die bis dato kein kanonischer Stoff der cinquecentesken Malerei darstellte, erfuhr erst an der Epochengrenze zur Neuzeit eine gesteigerte Aktualität und wurde im Rahmen größerer Freskenserien seit Mitte des 16. Jahrhunderts, man denke etwa an die *Galerie d'Ulysse* in Fontainebleau oder die *Stanza di Ulisse* im Palazzo Poggi, Bologna, vergegenwärtigt. Dazu vgl. (mit weiterführenden Hinweisen) Kiefer 2000, 194–203. Einzelne Szenen wurden aber schon zuvor als Teil größerer Ausstattungsprogramme dargestellt, z. B. Pintoricchios Fresko *Penelope mit den Freiern* (um 1509), ursprünglich Teil der Ausstattung des Palazzo del Magnifico, Siena, heute auf Leinwand aufgezogen und in der National Gallery, London (Inv.-Nr. NG911) aufbewahrt. Zu den hier ebenfalls anzuführenden, großartigen Polyphem-Darstellungen von Giulio Romano (Palazzo del Tè, Mantua), Alessandro Allori (Palazzo Portinari-Salviati, Florenz) sowie Annibale und Agostino Carracci (Palazzo Farnese, Rom) vgl. die Beiträge von Marcus Becker und Semjon Aron Dreiling in diesem Band.
- 130 Vgl. z. B. Hans Sachs: *Circe mit Odysseus*, manchmal auch genannt: *Die Göttin Circe* (1550); Hans Sachs: *Die Irrfahrt des Odysseus (mit Freiern und seiner Gemahlin Penelope)* (1555); Coriolano Martirano: *Odissea* (1556); Pedro Calderón de la Barca (mit Antonio Mira de Amescua und Juan Pérez de Montalbán): *Polifemo y Circe* (1630).
- 131 Anführen lässt sich hier etwa das von dem italienischen Choreographen Balthazar de Beaujoyeux (eigentlich Baldassare de Belgiojoso) am 15. Oktober 1581 im Pariser Salle du Petit Bourbon zur Uraufführung gebrachte *Ballett comique de la reine*. Dieses große, als Meilenstein der Ballettgeschichte bekannte und von der französischen Königin Louise de Lorraine-Vaudémont in Auftrag gegebene Hofballett choreographierte eine fünfstündige Geschichte um die Zauberin Kirke mit Bezug auf die Wirrnisse des zeitgenössischen Frankreichs. Als weiteres Beispiel anführen lässt sich das von Filippo San Martino d'Agliè für Maria Christina von Frankreich, Herzogin von Savoyen, choreographierte Ballet de cour: *Circe cacciata dai suoi strati* (1627).
- 132 Z. B. Jean-Gilbert Durval: *Les travaux d'Ulysse. Tragi-comédie, tirée d'Homère* (Aufführung: Fontainebleau 1630; Druckausgabe: Paris 1631).
- 133 Thomas Corneille: *Circé, Tragédie ornée de Machines, de Changemens de Théâtre, & de Musique* (Paris 1675); Charles Davenant: *Circe a tragedy as it is acted at His Royal Highness the Duke of York's Theatre* (London 1677).
- 134 Giacomo Badoaro / Giacomo Torelli u. a.: *L'Ulisse errante. Opera musicale* (Venedig 1644); Marco Scacchi / Virgilio Puccitelli: *Circe Delusa. Damma musicale* (Vilna 1648); Giuseppe Zamponi: *Ulisse all'Isola di Circe. Damma musicale* (Brüssel 1650); Pietro Andrea Ziani: *La Circe. Damma per musica* (Wien 1665); Antonio del Gaudio: *L'Ulisse in Feaccia* (Venedig 1681); Matteo Noris: *Penelope La Casta. Drama per Musica* (Venedig 1685); Heinrich Ignaz Franz Biber von

ausmachen. Mag man im Fall der Oper an barocke Opulenz denken, der insbesondere die 1690 unter Christina von Schweden gegründete Accademia dell'Arcadia durch eine Rückkehr zu homerischer Natürlichkeit in der Dichtung entgegenzuwirken sucht, ist es insbesondere die Philosophie dieser Zeit, die sich, nicht zuletzt angeregt durch griechische philosophische und naturwissenschaftliche Texte¹³⁵ zunehmend der Vernunft und aufgrund ihrer Möglichkeit zur eindeutigen Beweisführung der Mathematik zuwendet, die nach klarer Ausgewogenheit strebt, wie wir sie auch in der Dichtung Homers sehen. Insbesondere der Mathematiker und Philosoph Descartes¹³⁶ ist für diese Zeit neben Leibniz und Pascal als Wegbereiter der Moderne zu nennen, denn die Philosophie gilt ihnen als Grundlage des Fortschritts sowohl im technischen als auch sozialen Bereich. Verbindungen von cartesianischem Denken zu odysseischen Inhalten zu finden, fällt nicht schwer. Die Sinne sind trügerisch, das führt die *Odyssee* in vielfältiger Weise vor. Odysseus muss einen Nullpunkt erreichen, auf sich selbst zurückgeführt, seine Ratio angesprochen werden, um etwas in Bewegung zu setzen, sei es bei Polyphem, sei es bei Kalypso, sei es bei den Phäaken, sei es auf Ithaka. Es bedarf allerdings eines ersten Anstoßes durch einen Gott beziehungsweise, übertragen, den christlichen Gott, der eine Bewegung auslöst, die wiederum für Ausdehnung und damit das Aufspannen eines (physikalischen) Raumes sorgt. Neben der mitteleuropäisch barocken Philosophie spielt zudem der englische Puritanismus eine noch größere Rolle auf dem Weg zur Aufklärung. So ist es insbesondere Roger Bacon, der für die Erfahrung als Grundlage des Wissens plädiert, was nach der gegen den Absolutismus gerichteten Glorious Revolution (1688/1689) in Francis Bacons Forderung nach der praktischen Naturbeherrschung und Isaac Newtons physikalischen Erkenntnissen gipfelt. Thomas Hobbes, John Locke, George Berkeley, David Hume sind es, die die europäische Aufklärung¹³⁷ des 18. Jahrhunderts entscheidend prägen

Bibern: *Ulysses, oder, Der Triumph der Tugend [Virtutis triumphus, sive Ulysses]* (Salzburg 1687). Zu letzterem Drama bzw. der Rezeption Penelopes in Drama, Libretto und Bildender Kunst vgl. auch Stenmans 2013.

- 135 An dieser Stelle soll nicht unterschlagen werden, dass viele dieser Texte bereits über ihre arabische Rezeption und Weiterentwicklung durch die Stauer in Süditalien, insbesondere Friedrich II. im 13. Jahrhundert nach Mitteleuropa gelangt waren.
- 136 Descartes gerierte sich beinahe selbst als Odysseus, indem er sich offensichtlich ohne ideologische Präferenzen am Dreißigjährigen Krieg als Soldat beteiligte und im katholisch-bayrischen aber auch dem holländischen Heer diente, sich aber auch jahrelang der Welt entzog und sich allein seinen Studien hingab.
- 137 In der Aufklärung bis zur Französischen Revolution ist die *Odyssee* in der europäischen Kunst und Literatur allgegenwärtig. Hier seien nur wenige, willkürlich ausgewählte Beispiele unterschiedlicher Genres aufgelistet: Opern bzw. Singspiele wie Reinhard Keiser: *Circe, oder, Des Ulysses erster Theil* (Hamburg 1702); Henri Guichard / Jean Féry Rebel: *Ulysse* (Paris 1703); Giuseppe Porsile: *Il ritorno*

und durch die Erfahrung der zurückliegenden Religionskriege den Skeptizismus gegenüber der Kirche entscheidend vorantreiben, die „Emanzipation des Menschen“¹³⁸ ermöglichen. Von Humes Sympathie-Gedanken her weitet sich die Ethik aus auf Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments* (1759), das Gemeinschaftsgefühl. Besonders Frankreich ist es, das nach dem Tod Ludwigs XIV. und dem seit seiner Regierung zunehmenden Skeptizismus gegenüber dem Absolutismus¹³⁹ sein Interesse auf die Staatsverfassung, Naturwissenschaft und Philosophie Englands richtet und mit dazu beiträgt, dass die Aufklärung in der Französischen Revolution gipfelt. Deren Wegbereiter ist der Gesellschaftskritiker Montesquieu, der nach seinem Englandaufenthalt für eine freie Gesellschaft die Bürgertugenden der (römischen) Antike fordert, auch wenn es ein abstraktes, auf jede Nation passendes ideales Staatssystem

di *Ulisse alla patria* (Neapel 1707); Francesco Bartolomeo Conti: *Circe fatta saggia* (Wien 1713); Johann Ernst Galliard: *Circe* (London 1719); Reinhard Keiser: *Ulysses, Singspiel in drei Akten mit Prolog* (Kopenhagen 1722); John Christopher Smith: *Ulysses* (London 1733); Gregorio Sciroli: *Ulisse errante* (Palermo 1749); Davide Perez: *Il ritorno di Ulisse in Itaca* (Lissabon 1774); Niccolò Piccinni/Jean-François Marmontel: *Pénélope* (Paris 1785); Ölgemälde, Zeichnungen und Druckgraphiken wie Jan van Miries (früher zugeschrieben Willem van Mieris): *Odysseus und Kirke*, um 1685 (Leiden, Stedelijk Museum De Lakenhal, Inv.-Nr. S1719); Giovanni Paolo Panini und Werkstatt: *Hermes erscheint Kalypso und Hermes rettet Odysseus vor Circe*, 1718 (Sarasota, FL, Ringling Museum of Art, Inv.-Nr. SN171 und SN172); Gerard Hoet: *Odysseus und Nausikaa in einer arkadischen Landschaft*, 1733 (Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 1114); zahlreiche Gemälde von Angelika Kauffmann: *Penelope an ihrem Webstuhl*, 1764 (London, Brighton Museum & Art Gallery, Inv.-Nr. FAH1975.33), *Penelope nimmt Odysseus den Bogen für den Prozess gegen ihre Werber ab*, 1768 (Plympton bei Plymouth, Saltram House, Inv.-Nr. 872173) oder etwa *Telemachos und die Nymphen von Kalypso*, 1782 (New York, Metropolitan Museum of Art, Inv.-Nr. 25.110.188); Johann Heinrich Füssli: *Teiresias erscheint Odysseus beim Totenopfer*, 1780–1785 (Wien, Albertina, Inv.-Nr. 17299) oder auch die Zeichnung *Teiresias trinkt das Opferblut* [nach Hom. *Od.* 11.96], 1774–1778, aus dem ‚Roman Album‘ (London, British Museum, Inv.-Nr. 1885,0314.264), aber auch *Odysseus zwischen Scylla und Charybdis*, um 1794/96 (Aarau, Aargauer Kunsthaus, Inv.-Nr. 884) sowie auch folgende von William Bromley 1806 nach Füssli gefertigten Kupferstiche/Radierungen: *Odysseus zwischen Scylla und Charybdis*, *Odysseus auf dem Floß empfängt den heiligen Schleier von der Göttin Leucothea*, *Odysseus spricht mit dem Schatten von Ajax im Tartarus*, *Odysseus tötet die Freier* (London, British Museum, Inv.-Nrn. 1853, 1210.557, 1853,1210.551, 1853,1210.548, 1853,1210.549); Joseph Wright of Derby: *Nächtliche Szene mit Penelope, die ihre Webarbeit auftrennt (und am Bett ihres Sohnes Telemachos sitzt)*, 1783–1784 (The J. Paul Getty Museum, Inv.-Nr. 87.PA.49); William Sharp (nach Josiah Boydell): *Circe*, 1780 (London, British Museum, Inv.-Nr. 1843,0513.400; Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. P9916).

138 Kant 1784.

139 Nicht zuletzt unterstrichen durch die 1721 erschienenen *Lettres Persanes* von Montesquieu. Zur Rezeption der Odyssee in absolutistischen Kreisen (Johann Heinrich Tischbein der Ältere und der Comte de Caylus) vgl. den Beitrag von Matthias Memmel in diesem Band.

für ihn nicht gibt.¹⁴⁰ Die sich hier abzeichnende Ebenbürtigkeit fremder Kulturen neben der europäischen, thematisiert Voltaire parallel zu seiner Ablehnung jeglichen Dogmatismus' und der Ad-absurdum-Führung des Optimismus in dem odysseisch anmutenden *Candide, ou l'Optimisme* (1759). Auch wenn für Jean-Jacques Rousseau, der auf die 1749 von der Akademie gestellte Frage „ob die Wiederherstellung der Künste und Wissenschaften [seit der Renaissance] zur Verbesserung und Hebung der Sittlichkeit beigetragen habe“ in seiner Schrift *Discours sur les Sciences et les Arts* (1749) mit einem deutlichen Nein antwortet und sie vielmehr für die ‚Perversität des Menschen verantwortlich seien‘¹⁴¹, gesteht er dennoch Homer zu, in der *Odyssee* ein Bild des freien Naturzustands geliefert zu haben. Auch der deutsche Sturm und Drang begeistert sich für das jüngere der homerischen Werke.¹⁴² Nach der Französischen Revolution, mit der nach Eric Hobsbawm das „Lange 19. Jahrhundert“¹⁴³ beginnt, hat die klassizistische Begeisterung weiterhin europaweit Bestand. Nicht zuletzt Hegel äußert: „Bei dem Namen Griechenland ist es dem gebildeten Menschen in Europa, insbesondere uns Deutschen, heimatlich zumute.“¹⁴⁴ Frankreich ist entsprechend der politischen Situation auch im kulturellen Bereich gespalten, und wir sehen neben klassizistischen Tendenzen auch romantische, eine Entwicklung, die sich bereits mit der *Querelle des Anciens et des Modernes* Ende des 17. Jahrhunderts angebahnt hatte und sich auf die politischen Lager der Liberalen einerseits und der Restauration andererseits übertragen lässt.

1. 1814–1849: *Restauration, Expansion, Revolution*

Die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts ist geprägt von der Französischen Hegemonie und Expansion und den dadurch ausgelösten Koalitionskriegen (bis zum Wiener Kongress 1814/15, bei dem es zu einer territorialen Neuordnung kommt: Österreich wird Führungsmacht im Deutschen Bund, Preußen muss auf Polen verzichten, wird durch Gebietszuwachs im

140 Ein Gedanke, der auch in der *Odyssee* aufscheint.

141 „Les hommes sont pervers; ils seroient pires encore, s'ils avoient eu le malheur de naître savants.“ Rousseau 1826, 22.

142 So können z. B. die *Leiden des jungen Werthers* (Goethe 1774) als eine *Odyssee*-Rezeption gelesen werden.

143 Seit 2017 der Titel von Eric Hobsbawms dreibändigem Werk (Hobsbawm 2017), dessen Titel seit der Erstveröffentlichung 1962 (*The Age of Revolution. 1789–1848*), 1975 (*The Age of Capital. 1848–1875*) und 1987 (*The Age of Empire. 1875–1914*) noch zweimal angepasst wurde. Er bezeichnet damit den Zeitraum vom ersten Aufbegehren des Volkes gegen den Adel 1789 bis zum Beginn des Zweiten Weltkriegs 1914 und den damit verbundenen Demokratisierungsbestrebungen.

144 Hegel an Zellmann, 23. März 1807. Hegel 2013, 125.

Westen jedoch zum Schutzwall gegen Frankreich, die belgischen Provinzen werden dem neu gegründeten und bis 1830 bestehenden Königreich der Vereinigten Niederlande zugesprochen), der Restauration von Dynastien in Frankreich und Italien, in Spanien und Portugal einerseits, dem Griechischen Unabhängigkeitskrieg (1821–1829) und Europa umfassenden Bürgerkriegen und Revolutionsbewegungen bis zur Revolution von 1848/49 andererseits. Die Zeit ist des Weiteren geprägt durch die Industrielle Revolution, die mit Erfindung der Dampfmaschine in England 1712 ihren Anfang genommen hatte und nun, in der sogenannten Phase Industrie 1.0, zu maschineller Massenproduktion und einer Ausweitung des Eisenbahnverkehrs sowie einer enormen Landflucht führt. Kunstgeschichtlich wird dieser Zeitraum vom Klassizismus in der bildenden Kunst wie in der Architektur beherrscht, die sich auf antike Vorbilder beziehen – dies nicht zuletzt auch durch die Machtübernahme des Wittelsbacher Königs Otto I. von Griechenland. Die deutsche Restauration drückt sich in der Kunst des Biedermeiers aus, zugleich halten auch romantische Tendenzen weiterhin an.

Die *Odyssee* ist für die erste Hälfte des 19. Jahrhunderts unter verschiedenen Aspekten interessant: durch schwere territoriale Verschiebungen einerseits und industriell bedingte Landflucht andererseits wird der Begriff Heimat verwässert, geht der Einzelne als Niemand in der Fremde oder der großen Masse unter, bekämpfen sich Angehörige desselben Volkes. Zugleich scheint Machthabenden wie den Wittelsbachern der Bezug auf Odysseus der Legitimation des eigenen Handelns, des eigenen Macht- und Bildungsanspruchs zu dienen, was in Satire und Karikaturen mindestens hinterfragt wird. Zugleich jedoch bedient die *Odyssee* auch romantische Vorlieben für das Unheimliche und den Tod, Sehnsucht und Liebe, etwa in Anknüpfung an das von Antoine Watteau bekannte neue Genre der sogenannten *Fête galante*.¹⁴⁵

145 Verwiesen sei hier insbesondere auf die *Odyssee-Landschaften* von Friedrich Preller dem Älteren, der sich mehrfach mit Homers *Odyssee* befasste und durch seine Zyklen „die bildliche Vorstellung des Bildungsbürgertums von der griechischen Heldenzeit [ähnlich wie auch Gustav Schwab durch seine zeitgleiche *Odyssee-Nacherzählung*, 1838–1840] nachhaltig beeinflusste.“ (Weinrautner 1997, 88). Erste Ideen für seine *Odyssee*-Bilder sammelte der Künstler bereits bei einem Aufenthalt in Neapel 1830. 1832/34 entstand der *erste, heute verlorene Zyklus von sieben Odyssee-Landschaften* für das von Dr. Hermann Härtel erbaute sogenannte „Römische Haus“ in Leipzig. Nach dem Abriss der Villa 1904 wurden die Bilder an den Wänden der früheren Wandelhalle am Albertinum der Universität Leipzig neu installiert und fielen dann 1943 dem Krieg zum Opfer (zu den Bildszenen vgl. ebd., 29–34 sowie für einen ersten Überblick dieser und der folgenden Serien: Assel/Jäger 2014). Zwischen 1854 und 1863 entstand der *zweite, 16 Bildszenen umfassende Odyssee-Zyklus* im Auftrag von Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach, der nach der Fertigstellung des Baues 1868 in der Prellergalerie als Teil des 1869 eröffneten Neuen Museums in die Wandflächen eingelassen wurde (Weinrautner 1997, Katalog zur *Odyssee*, Nrn. 1–16); die

So lässt sich feststellen, dass sich in der Zeit um den Wiener Kongress herum Darstellungen mit dem Thema Freiermord häufen¹⁴⁶, darauf folgen Szenen mit romantischem Inhalt und Wiedererkennungsszenen¹⁴⁷. Zur Zeit des griechischen Unabhängigkeitskrieges und nach dessen Ende ist eine vermehrte Darstellung derjenigen Episode, in der der schutzlose Odysseus von Nausikaa aufgenommen wird, in Gemälden¹⁴⁸, aber auch in der darstellenden Kunst auffällig.¹⁴⁹ Auch Kalypso kommt ab 1833 in Skulpturenkunst und Malerei hinzu.¹⁵⁰

16 *Odyssee-Landschaften* erschienen dann für den privaten Hausgebrauch auch als erschwingliche *Postkarten-Serie im Vierfarben-Druck* (reproduziert bei Assel/Jäger 2014). Schließlich griff auch eine um 24 Szenen aus der Telemachie ergänzte *Buchillustrations-Folge für eine Prachtausgabe der homerischen Odyssee* in der Übersetzung von Johann Heinrich Voss, mit Holzschnitten von Richard Brend'amour und Kaspar Erhardt Oertel, 1872 auf Prellers zweiten *Odyssee-Zyklus* zurück. Übernommen wurden die Darstellungen in zahlreiche weitere, auch weniger aufwendig produzierte Volksausgaben. Zur Rezeption der *Odyssee-Bilder* von Preller vgl. auch Scholl 2011 sowie die Beiträge von Matthias Weiß (zur Rezeption in Zinnfigurenserien), Matthias Memmel (zum *Odyssee-Zyklus* in der Münchner Residenz) und Maurice Parussel (zu illustrierten Ausgaben von Gustav Schwabs *Sagen des klassischen Alterthums*) in diesem Band.

- 146 Vgl. folgende Gemälde: Christoffer Wilhelm Eckersberg: *Odysseus' Rache an Penelopes Freiern*, 1814 (Kopenhagen, Den Hirschsprungske Samling); aber auch Zeichnungen wie Bertel Thorvaldsen: *Odysseus' Rache an Penelopes Freiern* [frei nach John Flaxmans Illustrationen zu Homers *Odyssee*, 1793], 1813–1814 (Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. C24r); Johann Heinrich Füssli: *Athena kämpft für Telemachos gegen die Freier* [nach Hom. *Od.* 22.205], September 1816 (Kunsthau Zürich, Grafische Sammlung, Inv.-Nr. Z.1940/0149).
- 147 Vgl. das Gemälde Pierre Peyron: *Odysseus von Penelopes Diener erkannt*, 1814 (Verbleib unbekannt) und die Gipskulptur von Étienne-Jules Ramey: *Ulysses von seinem Hund Argos erkannt*, 1815 (Paris, École de Beaux-Arts, Inv.-Nr. PRS 5), zudem auch Zeichnungen wie Bertel Thorvaldsen: *Penelope, Odysseus und Eurykleia*, 1807–1810 (Kopenhagen, Thorvaldsens Museum, Inv.-Nr. C100v); Pierre-Narcisse Guérin (früher Francois-André Vincent zugeschrieben): *Odysseus wird von seiner alten Amme Eurykleia erkannt, während Penelope von Athena abgelenkt wird* (New York, The Morgan Library & Museum, Inv.-Nr. 1961.36).
- 148 Siehe z.B. Gemälde und Zeichnungen wie Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Odysseus und Nausikaa*, 1819 (Stiftung Schloss Eutin, Inv.-Nr. 573); Théodore-Francois-Alexis Ledieu: *Odysseus und Nausikaa*, 1832 (Paris, École de Beaux-Arts, Inv.-Nr. Esq p ph 13); Paul Flandrin: *Odysseus und Nausikaa*, 1832 (Paris, École de Beaux-Arts, Inv.-Nr. Esq p ph 12); und die jeweils mit dem Prix de Rome de Paysage historique ausgezeichneten Ölgemälde: Romain-Étienne-Gabriel Prieur: *Odysseus und Nausikaa*, 1833 (Paris, École de Beaux-Arts, Inv.-Nr. PRP 76) und Jean-Achille Benouville: *Ulysse et Nausicaa*, 1845 (Paris, École de Beaux-Arts, Inv.-Nr. PRP 92).
- 149 Aus dem Bereich der darstellenden Kunst anführen lassen sich zudem die 1830 geschriebene *Opéra-Comique Nausicaa* von Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, die allerdings nie zur Aufführung kam, und Tragödien wie Heinrich Viehoffs *Odysseus und Nausikaa*, nach Goethes Fragment (Düsseldorf 1842).
- 150 Vgl. z.B. die Gemälde Thomas Stothard: *Kalypso mit ihren Nymphen, die Amor streicheln*, 1814 (London, Tate Modern, Inv.-Nr. N00319) und Guillaume Bodinier: *Odysseus auf der Insel der*

Schließlich werden erneut Wiedererkennungsszenen¹⁵¹, aber auch die Sirenen thematisiert.¹⁵² Zudem stellen wir nach der nicht aufgeführten komischen Oper *Nausicaa* (Pierre-Joseph-Guillaume Zimmermann, nach 1830) einen zeichnerischen humoristischen Umgang mit der *Odyssee* in der *Histoire ancienne* Daumiers¹⁵³ in der satirischen Zeitschrift *Le Charivari* (seit 1841) und in den Satiremagazinen *Punch* und *Puck* in London und den USA fest.

2. 1850–1914: Nationale Bewegungen, Imperialismus

Die Zeit bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs ist geprägt durch das Ende der monarchischen Solidarität und Ausweitung der demokratischen Mitbestimmungsrechte einerseits, andererseits durch nationale Bewegungen, die in den Einigungskriegen zwischen 1859 und 1871 Nationalstaaten wie das Königreich Italien und das preußisch geführte Deutsche Kaiserreich entstehen lassen und den Ungarn mit Gründung der Österreichisch-Ungarischen Doppelmonarchie (1867) mehr Eigenständigkeit ermöglichen. Auch im Osten prägen Tendenzen, orthodoxe und vom Osmanischen Reich unabhängige Nationalstaaten zu gründen, das Bild und gipfeln in der beim Berliner Kongress beigelegten Balkankrise der Jahre 1875–1878. Imperialismus und Rivalitätsdenken (u. a. zwischen den beiden Kolonialmächten Frankreich und Großbritannien) führen zu Radikalisierung und Militarisierung der Großmächte

Kalypso, 1823 (Musée des Beaux-Arts et Galerie David-d'Angers, Inv.-Nr. MBA 82.955.1) sowie die im Parc du Château de Compiègne (Département Oise in der Region Hauts-de-France) befindliche Marmorskulptur von Théophile-François-Marcel Bra: *Odysseus auf der Insel der Kalypso*, 1833.

- 151 Beispielhaft angeführt seien Ölgemälde wie Emile Signol: *Odysseus wird von Eurykleia wiedererkannt*, 1826 (Paris, École de Beaux-Arts, Inv.-Nr. Esq p 20) und Gustave Boulanger: *Odysseus wird von Eurykleia wiedererkannt*, 1849 (Paris, École de Beaux-Arts, Inv.-Nr. PRP 94), ausgezeichnet mit dem Prix de Rome de Peinture, aber auch: Jean Louis Nicolas Jaley: *Odysseus wird von seiner Amme Eurykleia wiedererkannt*, 1826, Flachrelief aus Gips (Paris, École de Beaux-Arts, Inv.-Nr. MU 4428) und eine Serie von acht in Öl auf Leinwand als Grisaille ausgeführte homerische Szenen von Nicolas Gosse und Auguste Vinchon, 2. Viertel des 19. Jahrhunderts (Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. INV 8475), darunter auch die Szene *Odysseus wird von Penelope wiedererkannt*.
- 152 Vgl. etwa die Gemälde: William Etty: *Odysseus und die Sirenen*, 1837 (Manchester Art Gallery, Inv.-Nr. 1882.3) sowie *Kirke und die drei Sirenen*, 1846 (Verbleib unbekannt), zu letzterem siehe auch die Vorstudie von 1843 (Williamstown, MA, The Clark Art Institute, Inv.-Nr. 1969.17); Victor Mottez: *Odysseus und die Sirenen*, vor 1848 (Nantes, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 1112).
- 153 Vgl. Honoré Daumiers Lithographien: *Les Nuits de Pénélope*, 1842 (*Le Charivari*, 24. April 1842; <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1842/0451>); *Présentation d'Ulysse à Nausica* (*Le Charivari*, 30. Oktober 1842, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1842/0347>); *Le Désespoir de Calypso*, 1842 (*Le Charivari*, 8. Dezember 1842, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/charivari1842/1351>). Siehe auch Anm. 96.

und seit 1890 auch zu einer zunehmenden Isolierung des Deutschen Reiches. Die Industrie 2.0 dagegen nimmt in der zweiten industriellen Revolution den gegenläufigen Weg hin zur Globalisierung über die Einführung von Elektrizität für die Energieversorgung (ab 1882) sowie neue und verbesserte Produktions- (Fließband 1913), Kommunikations- (Telefon 1876, Telegraphen 1837) und Verkehrsmittel (Automobil, 1886; Luftfahrt, 1903; Schifffahrt: Dampfschiffe, Suezkanal 1869). In der Kunst zeigt sich ab Mitte des Jahrhunderts zunächst ein Hang zur realistischen Darstellung auch von Alltagsszenen, mit Erfindung der Fotografie (Daguerreotypie 1838, Autotypie 1880) jedoch auch die Suche der Malerei nach einer neuen Daseinsberechtigung, die sie im Impressionismus durch den Einsatz der Farbe für ein Festhalten der temporären Wirkung beispielsweise der Natur auf den Künstler findet. Mit der subjektiven Erfahrung, die auf eine weitere Wirklichkeit deutet, setzen sich auch Künstler des Symbolismus spätestens ab 1880 auseinander. Mit der Chromolithographie, die ab 1837 einsetzt und sich zu einem kostengünstigen Druckverfahren entwickelt, können Kunstwerke vervielfältigt, aber auch Werbemittel wie Plakate und Sammelbilder in großer Auflage hergestellt werden. Um 1878 nimmt schließlich der Film zunächst in Form von Serienfotografien seinen Anfang, und es beginnt die Ära des Stummfilms (1895–1927), ab 1907 das sogenannte *Cinema of Attractions*. In der Architektur gipfelt die durch die Landflucht bedingte Wohnungsnot im Entstehen menschenunwürdiger und hygienisch bedenklicher Mietskasernen, denen man in England bereits ab 1898, in Deutschland ab 1900 in der sogenannten Gartenstadtbewegung Abhilfe verschaffen will. Bei öffentlichen Bauten sucht man der nationalistischen Tendenz entsprechend verstärkt das eigene mittelalterliche Erbe, das sich in historistischen Stilen wie der Neugotik und Neuromanik, aber auch der Arts-and-Crafts-Bewegung von William Morris ausdrückt.

Für die Rezeption der *Odyssee* lässt sich feststellen, dass sie zwar durchweg vorhanden, während der Einigungskriege und der Balkankrise im Vergleich zu dem vorausgehenden Jahrzehnt jedoch rückläufig ist. Mehrfach tauchen in dieser Zeit Polyphem-Darstellungen in Gemälden und Gedichten auf¹⁵⁴, zugleich aber auch Kirke, Kalypso und Nausikaa wie

154 Von ca. 1830 bis um 1900 entstanden zahlreiche Gemälde, Druckgraphiken und Poeme mit diesem Motiv, allen voran die beeindruckenden Gemälde von Joseph Mallord William Turner (*Odysseus verhöhnt Polyphem*, 1829, London, National Gallery, Inv.-Nr. NG508), Arnold Böcklin (*Odysseus und Polyphem*, 1896, Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-Nr. 2012.626) aber etwa auch das um 1819 (?) ausgeführte, leider in einem sehr schlechten Zustand befindliche Bild *Odysseus bei Polyphem* des Peter von Cornelius (Düsseldorf, Museum Kunstpalast, Inv.-Nr. 4474). Verstärkt wurde das Sujet dann um 1850/60 wiederaufgegriffen, z. B. in Form eines nach Turner gefertigten Kupferstiches von Edward Goodall (*Odysseus verspottet Polyphem*, 1859, Boston, Museum of Fine Arts, Inv.-

auch (nun auffallend häufig) die Sirenen, Skylla und Charybdis.¹⁵⁵ Erst ab den 1880er-Jahren steigt die Zahl der Werke mit odysseischem Bezug wieder merklich an und erreicht einen ersten Höhepunkt in den Jahren zunehmend aggressiveren Nationaldenkens, 1900–1909.¹⁵⁶ Diese Tendenz hält ungebrochen an, sodass wir in den Folgejahren bis zum Beginn

Nr. M24245), in dem von Antoine Joseph Wiertz geschaffenen Monumentalbild *Un grand de la terre*, 1860 (Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1923) oder etwa auch in dem 1854 erstmals und dann erneut 1859 publizierten Gedicht *Polyphemus and Ulysses* von John Godfrey Saxe. Darüber hinaus lassen sich aus dem frühen 19. sowie dann dem beginnenden 20. Jahrhundert einige vollkommen andere, weniger heroische als vielmehr psychologisierende Darstellungen anführen, in denen der Kyklop eher als friedliches und sensibles Wesen erscheint, z. B. Johann Heinrich Füssli *Polyphem, geblendet, betastet am Ausgang seiner Höhle den Widder, unter dem Odysseus entweicht*, 1803 (Zürich, SIK-ISEA, Inv.-Nr. 8612), Maurice Denis *Polyphem*, 1907 (Moskau, Staatliches Puschkin-Museum für Bildende Künste, Inv.-Nr. 3375), Odilon Redons *Der Kyklop*, um 1914 (Otterlo, Kröller-Müller Museum, Inv.-Nr. KM 103.98) oder in abstrakter Manier Alberto Savinio *Odysseus und Polyphem*, 1929 (Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto, Sammlung VAF-Stiftung, Inv.-Nr. MART 989). Zu der mittelbar daran anknüpfenden Umwertung des Kyklopen in den Neuen Medien vgl. den Beitrag von Arnold Bärtschi sowie (in Bezug auf Wiertz und das 19. Jahrhundert) den Beitrag von Semjon Aron Dreiling in diesem Band.

155 Dazu vgl. u. a. folgende Werke: Alexander Bruckmann (nach dem gleichnamigen Gemälde seines Lehrers Eberhard Wächter von 1819): *Odysseus und die Sirenen*, 1829 (Ölgemälde, Staatsgalerie Stuttgart, Inv.-Nr. 3459); Célestin-Anatole Calmels: *Kalypso*, 1853 (Marmorskulptur, Amiens, Musée de Picardie, Inv.-Nr. inv. MI 3; Anthony Philip Heinrich: *Scylla and Charybdis. Capriccio erratico*, 1861 (Instrumentalkomposition); John Tenniel: *Scylla and Charybdis, or the Modern Ulysses* (Cartoon in: *Punch, or the London Charivari*, 10. Oktober 1863); Bayard Taylor: *Passing the Sirens*, 1863 (Dialoggedicht); Honoré Daumier: *De Charybde en Scylla* (Lithographie, z. B. im Museum of Fine Arts, Boston, Inv.-Nr. 63.2218; veröffentlicht in: *Le Charivari*, 20. März 1869); Dante Gabriel Rossetti: *Death's Songsters [Sirenen]*, 1870 (Teil des Sonnettzyklus *The House of Life*, Sonett Nr. 41); George Dunlop Leslie: *Nausikaa und ihre Dienerinnen*, um 1870 (Ölgemälde, Kunsthalle Hamburg, Inv.-Nr. HK-2269); Austin Dobson: *The Prayer of the Swine to Circe*, 13. November 1875 (Poem erstveröffentlicht in *Littell's Living Age* 127:1640, 447–448); mehrere Ölgemälde und Studien von Gustave Moreau, z. B.: *Odysseus und die Sirenen*, um 1875/80 und *Die Sirenen*, 1890 (Paris, Musée Gustave Moreau); und nicht zuletzt die beiden Ölgemälde von Wright Barker: *Kirke (umgeben von Löwen und Wölfen)*, um 1889 (Bradford, Cartwright Hall Art Gallery) und John Willim Waterhouse: *Odysseus und die Sirenen*, 1891 (Melbourne, National Gallery of Victoria, Inv.-Nr. p.396.3–1). Zur Rezeption des letzteren siehe auch den Beitrag von Dirk Vanderbeke in diesem Band.

156 Vgl. etwa Arnold Böcklin: *Odysseus und Kalypso*, 1883 (Ölgemälde, Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 108, zur Rezeption in der Klassischen Moderne siehe den Beitrag von Stephanie Schlörb in diesem Band); Maria Bashkirtseff: *Schmerz der Nausikaa*, 1884 (Bronzestatue, Musée d'Orsay, Paris, Inv.-Nr. RF 3159); Hermann Schreyer: *Nausikaa. Traverspiel in fünf Aufzügen in freier Ausführung des Goetheschen Entwurfs* (Halle 1884); August Friedrich Bungert: *Homerische Welt*, manchmal genannt: *Die Odyssee*, Musik-Tragödie, Opern-Tetralogie: Teil I: *Kirke mit Vorspiel Polyphemus*, Teil II: *Nausikaa mit Vorspiel Die Sirenen und Odysseus' Strandung*, Teil III: *Odysseus' Heimkehr mit Vorspiel Telemachos' Ausfahrt*, Teil IV: *Odysseus' Tod mit Vorspiel Telegonos' Abschied* (Hofoper

des Ersten Weltkrieges in fünf Jahren eine genauso hohe Zahl an Rezeptionen vorfinden wie zuvor jeweils in den 1850er-, 1880er- und 1890er-Jahren.¹⁵⁷ Die Zahl der Polyphem-Darstellungen nimmt insbesondere im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ab, während der Schwerpunkt auffällig auf Kirke einerseits und der Person des Odysseus mit seinem Bogen, seiner letzten Reise und seinem (nicht in der *Odyssee* thematisierten) Tod liegt.¹⁵⁸

Dresden, 1886–1903); Ruperto Chapí y Lorento: *Circe* (lyrische Oper, Madrid 1902); Stephen Phillips: *Ulysses* (Drama, London 1902); Trumbull Stickney: *Kalypso* (Poem, veröffentlicht in dem schmalen, wenig bekannten Band *Dramatic Verses*, 1902); Émile Gebhart: *Les dernières aventures du divin Ulysse*, Teil I der Sammlung *D'Ulysse à Panurge. Contes héroï-comique* (Paris 1902 und 1908 in einer dritten Auflage erschienen); Samuel Butler: *Ulysses. A Dramatic Oratorio* (London 1904); sowie nicht zuletzt die beiden französischen Stummfilme mit Untertiteln: André Calmettes / Charles Le Bargy: *Le Retour d'Ulysse* (Paris 1909) und Georges Méliès: *L'Île de Calypso ou Ulysse et le Géant Polyphème* (Star Film, Montreuil, 1905; dazu vgl. den Beitrag von Marcus Becker in diesem Band).

- 157 Als Beispiele heranziehen lassen sich etwa Valentin Aleksandrovic Serov: *Odysseus und Nausikaa*, 1910 (Gouache auf Karton, vier Versionen, Staatliche Tretjakow-Galerie, Moskau); Reinhard Johannes Sorge: *Odysseus* (Drama, Teil seiner einaktigen „dramatischen Phantasien“ und „Impressionen“, 1910); Francesco Bertolini / Giuseppe De Liguoro u. a.: *L'Odisea* (Stummfilm, Milano Films 1911; dazu siehe den Beitrag von Marcus Becker in diesem Band); Konstantínos Pétrou Kaváfis: *Ithaka* (Gedicht, 1911; zur Rezeption im Rahmen der *documenta 14* vgl. den Beitrag von Mirl Redmann in diesem Band); René Fauchois / Gabriel Fauré: *Pénélope. Poème-lyrique en trois actes* (Monte Carlo, Uraufführung 4. März 1913); Albert Ehrenstein: *Der Tod Homers oder: das Martyrium eines Dichters*, 1913 (Beitrag zu Kurt Pinthus' *Kinobuch*, Leipzig 1914; dazu vgl. auch den Beitrag von Marcus Becker in diesem Band); auch der zu der Künstlergruppe Nabis gehörende Maler Maurice Denis beschäftigt sich in den Jahren 1913–1914 in zahlreichen, in den letzten Jahren bei Christie's und anderswo versteigerten Gemälden mit zahlreichen Variationen des Themas „Badeausflüge“ bzw. der homerischen Schilderung um Odysseus und Nausikaa mit ihren ballspielenden Jungfrauen (in öffentlichen Sammlungen z. B. die beiden Darstellungen *Nausikaa. Ballspiel*, Musée national du Sport, Nizza, Inv.-Nrn. MN S72.5.1, MN S73.6.1), darunter auch sein Gemälde *Das Erwachen des Odysseus*, 1914 (versteigert am 6. November 2013) sowie eine Vorstudie (Musée des Beaux-Arts, Brest, Inv.-Nr. 987.16.1); nicht zuletzt zahlreiche Arbeiten von Lovis Corinth, z. B. die Pendantbildnisse *Odysseus im Kampf mit den Freiern* und *Die Freier im Kampf gegen Odysseus* [aus dem elfteiligen *Katzenellenbogen-Zyklus*], 1913 (Berlinische Galerie, Landesmuseum für Moderne Kunst, Fotografie und Architektur, Inv.-Nrn. BG-M 2302/80–1/6 und BG-M 2302/80–2/6), aber etwa auch *Odysseus kämpft mit dem Bettler Iros vor den schwelgenden Freiern*, 1903 (Nationalgalerie Prag) oder die Lithographie *Odysseus und Nausikaa*, 1918 (Art Institute of Chicago, Inv.-Nr. 1920.1410).
- 158 So z. B. schon Henri-Charles Maniglier: *Penelope bringt den Bogen des Odysseus zu den Freiern*, um 1870 (Marmorstatue, Musée d'Art et d'Histoire, Cholet, Inv.-Nr. INV 9450); hier v. a. August Friedrich Bungerts Musik-Tragödie *Odysseus' Tod*, Teil IV der Opern-Tetralogie *Die Homerische Welt* bzw. *Die Odyssee* (uraufgeführt am 30. Oktober 1903 in der Hofoper Dresden, zu den anderen Teilen siehe Anm. 157); Arturo Graf: *L'ultimo viaggio di Ulisse* (letztes Gedicht im Libro Primo der zweiten, um ein Buch erweiterten *Le Danaidi*, Turin 1905); Gerhart Hauptmann: *Der Bogen des Odysseus* [Versdrama in 5 Akten, Arbeitstitel: *Telemach-Drama*] 1907–1912 (Berlin, Deutsches Künstlertheater,

3. Erster Weltkrieg – Zwischenkriegszeit

Nationalbewegungen und Imperialismus eskalieren schließlich im Ersten Weltkrieg, in dem sich Österreich-Ungarn der Unterstützung des Deutschen Kaiserreichs gegen Serbien und mithin des russischen Zarenreichs versichert, das wiederum bereits 1894 eine Koalition mit Frankreich eingegangen war, welches seine Rivalität mit Großbritannien und dem Britischen Weltreich in der Entente von 1904 beigelegt hatte. Alle drei verbindet seit dem Vertrag von Sankt Petersburg (1907) die sogenannte Triple Entente in diesem Kriegsfall auch gegen Österreich und das Deutsche Reich. Die Reaktion der Bevölkerung auf die Kriegserklärung umfasst Ablehnung in ländlichen Regionen, aber auch das euphorische, sogenannte Augusterlebnis in jüngeren bürgerlich-akademischen Kreisen des Deutschen Reiches, die in der Erfüllung ihres Wehrdienstes nicht nur eine Notwendigkeit des Nationalstolzes sehen, sondern den Kriegsdienst eskapistisch als ein tendenziell kurzzeitiges Abenteuer betrachten. Das Ende des Krieges bringt mit den Versailler Verträgen eine Gebiets- und damit Machtreduktion Deutschlands wie Österreich-Ungarns, in Russland entwickelt sich nach dem gewaltsamen Ende des Zarenreiches in der Oktoberrevolution 1917 ein sozialistischer, aber diktatorische Züge annehmender Staat. Die Länder erholen sich nach den ersten durch Inflation und Attentate geprägten Jahren ab 1924 bis zur Weltwirtschaftskrise von 1929 erstaunlich schnell und zeigen in den Goldenen Zwanzigern einen scheinbar erheblichen Wirtschaftsaufschwung, bei gleichzeitig anhaltender Massenarbeitslosigkeit und Wohnungsnot auch durch kriegsbedingte und nicht unerhebliche Flüchtlingsströme. Sozialkritische Themen zeigen sich in der Kunst der Zeit (Neue Sachlichkeit), und Architekten hoffen darauf, sozialen Missständen durch futuristische, alles Alte niederreißen wollende Großstadtentwürfe (nach Marinettis Manifest von 1909, u. a. Antonio Sant'Elia 1914) und Wohnmaschinen (Le Corbusier 1921) zu begegnen, die sich bewusst von historistischen Bauten mit ihren die Statik verschleiern und die Nutzung verleugnenden und mithin ‚lügenden‘ Dekorationen ab- und einer Architektur zuwenden (Neues Bauen), die allen gleichmäßig viel Luft und Licht zusichern soll. Kulturell gewinnen die USA an Einfluss: in der Musik durch den Jazz, in der Filmkunst durch den Tonfilm (1927). Sie löst damit allmählich Deutschland als Kinonation ab, in der künstlerisch anspruchsvolle Filme mit expressionistischen Mitteln (Robert Wiene: *Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919/20) und mit sozialkritischem Inhalt

Uraufführung am 17. Januar 1914); Aristide Maillol: *Odysseus spannt den Bogen* (Holzschnitt-Illustration für: *Die Odyssee*. Neu ins Deutsche übertragen von Rudolf Alexander Schröder. 2 Bde. Leipzig 1907–1910; z. B. in der Deutschen Nationalbibliothek, Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Klemm-Sammlung).

und architektonischem Bezug auf das Neue Bauen (Fritz Lang: *Metropolis* 1927) lange Zeit wegweisend waren.

In den Kriegsjahren ist die Rezeption der *Odyssee*, wenn auch merklich reduziert weiterhin in allen Genres, Malerei, Bildhauerkunst, Literatur und Film, vertreten, mit eindeutigem Schwerpunkt auf dem ersten Kriegsjahr.¹⁵⁹ Ab 1919 nimmt sie jedoch, beginnend mit Lovis Corinth, rasant zu.¹⁶⁰ Die Freiermorde spielen, wie bereits vor dem Krieg, so gut wie keine Rolle mehr, vielmehr liegt der Fokus auf der Person des Odysseus.

4. Nationalsozialismus – Zweiter Weltkrieg

Als politische Bewegung entwickelt sich der Nationalsozialismus seit dem Ende des ersten Weltkriegs im deutschsprachigen Raum Österreichs und der neu gegründeten Weimarer Republik, zeitgleich nimmt im italienischen Bereich unter Benito Mussolini mit den italienischen Kampfverbänden, den *Fasci italiani di combattimento*, der italienische Faschismus seinen Anfang, der sich seit 1925 zur Diktatur entwickelt. In Deutschland gelangt Hitler 1933 an die Macht und begründet die Diktatur des NS-Staates. Mit neoklassizistisch geprägter, einschüchternder Repräsentationsarchitektur beginnt er seit der Machtübernahme die Baukonjunktur durch Staatsverschuldung anzukurbeln und dämmt damit vorübergehend die

159 Hobart Bosworth / Hettie Grey Baker: *An Odyssey of the North* [auf der Grundlage von Jack Londons gleichnamiger Short Story von 1899] (American Adventure Film, Paramount Pictures, 3. September 1914); Odilon Redons *Der Kyklop*, um 1914 (Otterlo, Kröller-Müller Museum, Inv.-Nr. KM 103.98; zu den Polyphem-Darstellungen seit dem 19. Jahrhundert vgl. zudem auch Anm. 155); Bryson Burroughs: *Nausikaa und ihre Jungfrauen*, 1913 (Ölgemälde, unter dem Titel *Die Badenden* am 24. Januar 2020 erneut versteigert); sowie nicht zuletzt: James Joyces: *Ulysses* (verfasst 1914–1921, erstveröffentlicht 1922; zu seinem reichen Nachleben vgl. den Beitrag von Dirk Vanderbeke in diesem Band).

160 Im Auftrag des Kunsthistorikers Julius Meier-Graefe, seinerzeit Direktor der Marées-Gesellschaft, schuf Lovis Corinth unter dem Titel *Antike Legenden, eine Mappe von Kaltnadelradierungen* (12 Blätter), darunter erneut die bekannte, immer wieder variierte Kampfszene (vgl. Anm. 158) *Odysseus und die Freier*, auch hier mit einer alternativen Variante (München 1919). Darüber hinaus vgl. u. a. Ettore Romagnoli: *Le donne d'Ulisse* (erschieden in *Nuovi drammi satireschi*, Bologna 1919); Jean Giraudoux: *Elpénor* (Paris 1919), humoristische Erzählung um den Gefährten des Odysseus, darin die Teile „*Le Cyclope*“ (1–48), „*Les Sirènes*“ (49–66) und „*Morts d'Elpenor*“ (67–107); Albrecht Schaeffer: *Der göttliche Dulder* (Versepos, verfasst 1906–1919, publiziert 1920 beim Insel-Verlag, Leipzig); H. D. [Hilda Doolittle]: *Odyssey* (episches Gedicht; enthalten in: *Collected Poems of H. D.*, New York 1925, 137–143); Dame Ethel Walker: *Der Ausflug der Nausikaa*, 1920 (Ölgemälde, Tate Modern, London, Inv.-Nr. N03885); Burton Holmes: *A Polynesian Odyssey* (Dokumentarfilm, Burton Holmes Travel Pictures, Mai 1921); zudem die zahlreichen literarischen Werke und Gemälde von Alberto Savinio und De Chirico aus den 1920er- und 1930er-Jahren zu diesem Motivkomplex, dazu vgl. den Beitrag von Stephanie Schlörb in diesem Band.

Arbeitslosigkeit ein. Zeitgleich wird für Privatbauten die Heimatschutzarchitektur favorisiert und der Stil der Neuen Sachlichkeit für Industriebauten. Die Moderne des 1919 von Walter Gropius gegründeten Bauhauses hingegen, das Architektur und Handwerkskunst unter einem Dach vereint, wird abgelehnt, das Bauhaus zur Schließung gezwungen, Architekten wandern nach Tel Aviv und in die USA aus. Avantgardistische Malerei, Literatur, Musik-, Theater- und Filmkunst wird verfemt und in der Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937 zur Verspottung präsentiert, um anschließend im Ausland verkauft, zum Teil auch verbrannt zu werden. Der Zerstörungswut fallen dadaistische, expressionistische, fauvistische, kubistische und surrealistische Werke zum Opfer. Nachdem deutsche Tonfilme zu Beginn der 1930er-Jahre immer mehr auch sozialkritische Elemente enthielten, lässt Goebbels mit dem seit 1927 verwendeten Tonfilm eine Flut an scheinbar unpolitischen, aber staatlich kontrollierten Unterhaltungsfilmern produzieren, die die Bevölkerung für das Erleben einer heiteren heilen Welt in die Kinos lockt, wo wiederum in einem Beiprogramm aus Wochenschauen und Filmen gezielt NS-Propaganda betrieben wird. Zahlreiche bedeutende Filmschaffende wandern aus, insbesondere von Hollywood geht trotz der desaströsen Finanzlage der USA in den 1930er-Jahren eine große Anziehungskraft aus. Hier entstehen in den Disney-Studios abendfüllende Zeichentrickfilme in Technicolor sowie neue Filmgenres wie Gangster- und Horrorfilme, während sich in Frankreich ein Hang zum poetischen Realismus abzeichnet.¹⁶¹ Mit dem ersten Superman-Comic bricht in den USA das Goldene Zeitalter des Superheldencomics an, das den ganzen Zweiten Weltkrieg über anhält und auch patriotische Züge annimmt.

Der Zweite Weltkrieg bricht mit Hitlers Einmarsch in die Zweite Polnische Republik aus, die Beistandsverträge mit Frankreich und Großbritannien geschlossen hatte. Deutschland und die Sowjetunion teilen Polen untereinander auf. Im Zuge der durch die deutsche Wehrmacht dort begangenen Massenmorde und des Holocausts fielen in den Kriegsjahren 1941–1945 mehrere Millionen Menschen dem Völkermord zum Opfer. In einer Reihe von Blitzkriegen greifen die Deutschen europäische Nachbarländer und die Sowjetunion an, im Bündnis mit Italien die Kolonien und den Mittelmeerraum. Da Deutschland und Italien überdies im Dreimächtepakt mit dem Kaiserreich Japan verbündet sind, und den USA Ende 1941 wegen deren Angriffe auf deutsche U-Boote und die Unterstützung der Gegner den Krieg erklären, treten die USA 1942 mit ihrer auf den Angriff auf Pearl Harbor folgenden Kriegserklärung an Japan offiziell in den Zweiten Weltkrieg ein.

161 René Clair: *Sous les toits de Paris*, 1930; Jean Vigo: *L'Atalante*, 1934; Julien Duvivier: *La Belle Équipe*, 1936; Jean Renoir: *La Bête humaine*, 1938. Dazu vgl. auch Raabe 1992.

Seit dem Erstarken des Nationalsozialismus in Deutschland und Österreich konzentriert sich die *Odyssee*-Rezeption außerhalb dieser Länder auf Penelope und die Rückkehr des Odysseus.¹⁶² In nationalsozialistisch und faschistisch geförderten Projekten hingegen scheint die *Odyssee* keine Rolle mehr zu spielen, da sich Italien und damit ihr Verbündeter, Nazi-Deutschland, verstärkt auf seine antike Vergangenheit, das Römische Reich bezieht. In den Kriegsjahren beschränkt sich die Thematisierung des *Odysseus*-Mythos beinahe ausschließlich auf literarische und musikalische Werke, die Rezeption flaut gegen Ende des Weltkrieges ab. Weiterhin spielt Nausikaa eine wichtige Rolle, auch Elpenor findet Beachtung.¹⁶³

5. 1946–1962: Nachkriegszeit, Wirtschaftswunder

Die bereits nach Judenverfolgungen Ende des 19. Jahrhunderts durch die zionistische Nationalbewegung in die Wege geleitete Ansiedlung von Juden im palästinensischen Gebiet wird nun durch den UN-Teilungsplan für Palästina konkret und mündet in der Gründung des israelischen Staates und damit der Gegenwehr arabischer Nationalisten im Palästinakrieg von

162 Eingehend befasst mit dem Thema der „Heimkehr“ sowie der „Rückkehr des Odysseus“ hat sich seit den 1930er-Jahren Giorgio de Chirico. Anführen lassen sich Gemälde wie z. B. *Die Rückkehr in die Heimat*, 1933/34 (Privatsammlung), *Die Rückkehr des Hebdomeros [Alter Ego des Künstlers]*, 1969 (Rom, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico) oder auch *Rückzug zur Burg*, 1969 (Rom, Galleria Nazionale d'Arte Moderna) sowie dann *Die Heimkehr des Odysseus*, 1968 (Rom, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico) oder in einer anderen Fassung: *Heimkehr des Odysseus*, 1973 (Paris, Palais de Tokyo – Musée d'Art Moderne de la Ville, Inv.-Nr. AMVP 3539). Auch sein Bruder Alberto Savinio (eigentlich Andrea de Chirico) hat sich dem Thema in seinem literarischen und malerischen Œuvre dieser Zeit gewidmet, vgl. v. a. das schöne in Tempera auf Leinwand ausgeführte Gemälde: *Die Rückkehr des Odysseus*, 1932–1933 (Mailand, Privatbesitz), aber auch die Pendantbildnisse *Die Rückkehr des Odysseus* (Rom, Privatbesitz) und *Penelope* (Mailand, Privatbesitz), 1933. Dazu siehe den Beitrag von Stephanie Schlörb in diesem Band. Darüber hinaus benannt seien etwa Salvador Dalí: *Die Rückkehr des Odysseus*, 1936 (Tinte auf Papier, Metropolitan Museum of Art, New York, Inv.-Nr. 2007.49.34); André Derain: *Retour d'Ulysse*, um 1938 (Ölgemälde, Paris, Centre national d'art et de culture Georges-Pompidou, Inv.-Nr. AM 1982-252); Hermann Stahl: *Die Heimkehr des Odysseus*, (Roman, Jena 1940); Nikolaos Skalkottas: *I epistrophí tou Odysseus [Die Heimkehr des Odysseus]*, ursprünglich als Opernvorspiel geplante, facettenreiche Sinfonie (1942); Edwin Muir: *The Return of Odysseus* (Poem in: *The Narrow Place*, London 1943); Gonzalo Torrente Ballester: *El retorno de Ulises* (Komödie, erstveröffentlicht 1946).

163 Exemplarisch anführen lassen sich z. B. Wilhelm Josef Becker: *Nausikaa* (Dramenfragment, November 1939); Werner Hundertmark: *Nausikaa. Gedichte* (Wismar 1939); Eric Gill: *Odysseus von Nausikaa begrüßt*, 1940 (Flachrelief im Eingangsfoyer des Midland Hotel, Morecambe, Lancashire, England); Siegfried Berger: *Nausikaa* (Erzählung, 1941); Tákis Sinópoulos: *Nekrodeipnos Elpenor* (Gedicht, 1944); Eckart Peterich: *Nausikaa*. Schauspiel in fünf Aufzügen (Drama, erstveröffentlicht Freiburg i. Br. 1947). Zur Rezeption von Elpenor, dem Gefährten des Odysseus vgl. auch Anm. 160.

1948/49 und dem fortbestehenden Nahostkonflikt. Während Griechenland vom Bürgerkrieg (1946–1949) erschüttert wird und Tausende von Flüchtlingen in den nördlichen Osten Europas ziehen, ist die mitteleuropäische Nachkriegszeit ebenfalls von einer Wanderbewegung geprägt – den sogenannten „Displaced Persons“, Heimatlosen auf Grund von Vertreibungen, Rückkehrern aus der Kriegsgefangenschaft, und dem Überlebenskampf in den zerbombten Städten. Dort sind es unter anderem die Frauen (Trümmerfrauen), die die Beseitigung der Trümmer übernehmen, so den Grundstein für den Wiederaufbau legen, nachdem sie bereits in den Kriegsjahren durch Berufstätigkeit zu einem neuen Selbstbewusstsein gelangt waren. Deutschland wird unter den Siegermächten Großbritannien, Frankreich, den USA und der Sowjetunion in vier Besatzungszonen eingeteilt, Demilitarisierung, Dezentralisierung, Denazifizierung und Demokratisierung angestrebt. In der sowjetischen Besatzungszone geht der Wiederaufbau wegen der an die Sowjetunion zu zahlenden Reparationsleistungen sehr schleppend voran, im Unterschied zum westlichen Deutschland, wo die Währungsreform von 1948 und die weitgehend unzerstört gebliebenen Produktionszentren und Transportwege das Wirtschaftswunder der 1950er-Jahre in der 1949 gegründeten Bundesrepublik Deutschland auslösen. Um ein Fortschreiten der Abwanderung in die BRD zu verhindern, wird mit dem Mauerbau von 1961 die innerdeutsche Grenze geschlossen. Die Exportzahlen wachsen, Industrie wandert aus dem Osten in den Westen, die Arbeitslosigkeit sinkt. Zeitgleich kommt es ab 1947 zwischen den USA und der Sowjetunion zum sogenannten Kalten Krieg, der einen Konflikt wiederaufleben lässt, der sich bereits durch die Kommunistische Internationale der 1920er- und 1930er-Jahre angebahnt hatte. Europa träumt von einer Vereinigung nach dem Vorbild der Vereinigten Staaten von Amerika und gründet mit Unterzeichnung der Römischen Verträge (1957) die Europäische Wirtschaftsgemeinschaft. Doch nicht nur Deutschland ist weiterhin geteilt, sondern ein Großteil Europas ist Mitglied unterschiedlicher Militärbündnisse, der NATO (1949) oder des Warschauer Pakts (1955), die sich über Jahrzehnte neben einer Art Wettlauf ins All mit (atomarem) Wettrüsten bedrohen und Stellvertreterkriege in Korea (1950–1953), Vietnam (1955–1975) und Afghanistan (ab 1978) führen.

Für die Architektur dieser Zeit schlägt Roman Hillman den Begriff der Ersten Nachkriegsmoderne vor.¹⁶⁴ In die USA ausgewanderte Architekten hatten die in den 1920er- und 1930er-Jahren geprägte Moderne als Internationalen Stil in die USA und Kanada getragen, wo sie den Hochhausboom mit ihrem Funktionalismus und den demokratisch offen wirkenden Glasfassaden prägt und den Abriss klassizistischer Gebäude wie der

164 Hillmann 2011.

New Yorker Pennsylvania Station auch aus Gründen der Platzersparnis mitbegünstigt. Die abstrakten Kunstströmungen der europäischen Nachkriegsjahre, die sich durch eine spontane Kunstproduktion und den Verzicht auf geometrische Formen auszeichnen, lassen sich unter dem Begriff des Informel zusammenfassen, in den USA kommt der Abstrakte Expressionismus hinzu. Seit 1955 wird zeitgenössische Kunst bei der weltweit Beachtung findenden und alle fünf Jahre in Kassel stattfindenden *documenta* präsentiert, ‚dokumentiert‘. In dieser Zeit kommt auch eine neue Kunstform auf, die sich bewusst von regelkonformer und wiederholbarer darstellender (beispielsweise Theater-) Kunst abheben will und den Körper des Künstlers zum künstlerischen Medium macht: Performance Art. Vom Neorealismus ausgehend entsteht in Frankreich und den USA das Genre des *Film noir* (*psychological melodrama* in den USA), unter dem Eindruck des Kalten Krieges zudem die Gattung der Science-Fiction-Filme mit Invasionen Außerirdischer. Konkurrenz erhält der Kinofilm durch die Verbreitung des Fernsehapparats seit den 1940er-Jahren, in Deutschland seit 1952, was die Kinofilmproduzenten zu aufwendigeren Produktionen zwingt. Zugleich wird die Jugend verstärkt als Zielpublikum angesprochen. Außerhalb der USA zeichnen sich sogenannte Wellenbewegungen seit Ende der 1950er-Jahre ab, wie die *Nouvelle Vague* in Frankreich, die sich mit ihren Autorenfilmen bewusst vom kommerziellen Kino abwenden, Handkameras verwenden und außerhalb der Studios drehen. Nach dem Zweiten Weltkrieg findet auch das in den USA bereits in den 1930er-Jahren beliebte Comicbuch und Comicmagazin in Deutschland einen Absatzmarkt, während sich in Frankreich und Belgien bereits in den 1930er-Jahren das Comicalbum als Sammelorgan von in Zeitungen veröffentlichten Comicstrips großer Beliebtheit erfreut hatte.

Einen wahren Boom erlebt die Odyssee-Rezeption in der auf den Zweiten Weltkrieg unmittelbar folgenden, von Migration geprägten Zeit; erst in den Jahren 1956–1965 ist sie leicht rückläufig. In der bildenden Kunst ist Odysseus nur noch vereinzelt vertreten, seine Rezeption konzentriert sich auf Lyrik und Prosa sowie musikalische Werke in Oper und modernem Tanz/Ballett, häufiger nun auch aus Süd-, Südost- und Osteuropa.¹⁶⁵ Die

165 Dazu vgl. Mario Camerini: *Ulisse [Die Fahrten des Odysseus]* (Monumentalfilm, Italien 1954; siehe den Beitrag von Michel Kleu in diesem Band); Luis Cernuda: *Las Sirenas* (Gedicht, in: *Desolación de la Quimera*, 1956–1962); Birgit Cullberg: *Odysseus* (Ballett, Helsinki 1959); Howard Nemerov: *Runes* (15-strophiges Gedicht, das sich z. B. in Strophe „II“ und „XIV“ mit der homerischen Irrfahrt befasst, erstveröffentlicht in *Poetry* 93:5, Februar 1959); Álvaro Cunqueiro: *Las mocedades de Ulises* (Roman, erstveröffentlicht Barcelona 1960); Marius Hendrikus Flothuis: *Odysseus en Nausicaa. Madrigal voor sopraan, alt, tenor, baritone en harp* (Vokalkomposition, Op. 60., 1960); Ossip Zadkine: *Lotophage*, 1961–1962 (Bronzeskulptur, Tel Aviv Museum of Art); Peggy Glanville-Hicks:

Versuchungen des Odysseus spielen ebenso eine Rolle wie dessen Rückkehr beziehungsweise anstehende weitere Reise und Tod. Zunehmend wird auch das Scheitern des Odysseus problematisiert.¹⁶⁶ Polyphem wird äußerst selten thematisiert, der Freiermord so gut wie gar nicht. Die Sirenen kommen vereinzelt vor, Nausikaa findet sich Mitte der 1960er-Jahre wieder häufiger, ebenso Kirke.¹⁶⁷ In illustrierten Ausgaben, Comicreihen, Fernseh- und Hörspielproduktionen bemüht man sich seit Mitte der 1950er darum, die *Odyssee* einem breiteren, und vor allem jüngeren Publikum zugänglich zu machen.

6. 1963–1980: *Generation X, Technik und Konsum, Industrie 3.0*

Würde man in soziologischer Perspektive die Generation X möglicherweise erst Mitte der 1960er-Jahre beginnen lassen, so deuten doch Ereignisse wie die Rede *I have a Dream* von Martin Luther King Jr. und die Ermordung des soziale Reformen anstrebenden, aber den Kalten Krieg verschärfenden Kennedy 1963 sowie (radikalisierte) Studentenproteste gegen den Vietnamkrieg darauf, dass eine neue, stark politisierte Ära anbricht, die sich vermehrt sozialen Problemen wie der Diskriminierung Schwarzer und Homosexueller aber auch in einer zweiten Welle der Frauenrechtsbewegung widmet und auf gewaltsame

Nausikaa (Oper, Athen 1961); Tadeusz Szeligowski: *Odys płaczacy i opuszczony* (Rundfunk-Opern-Oratorium für Sprecher, Chor und Sinfonieorchester, 1962).

166 Erich Arendts Gedicht *Odysseus' Heimkehr* (1962) als „Reflexion des Scheiterns“, in dem sich der Dichter differenziert und kritisch, nicht aber – wie häufig angenommen – verurteilend mit der Gestalt des Odysseus auseinandersetzt, ist hier geradezu paradigmatisch. Sein lyrisches Werk ist durchzogen von einer facettenreichen Beschäftigung mit der Homer-Gestalt sowie auch den anderen Gestalten des griechischen Mythos, allen voran Odysseus, dessen Irrfahrt und Exilerfahrung sich der Dichter vor dem Hintergrund seiner eigenen Biographie, wie z. B. auch in dem 1950 entstandenen Sonett *Ulysses' weite Fahrt*, widmet. In diese Kategorie einer autoreferenziellen Auseinandersetzung mit Homers Dichtung, der griechischen Antike und dem eigenen Œuvre gehört auch der Film *Le Mépris* (Frankreich/Italien 1963) nach Alberto Moravias Roman *Il disprezzo* (Mailand 1954), vgl. den Beitrag von Bruno Grimm in diesem Band.

167 Zusätzlich zu den bereits genannten Beispielen: Paul Manship: *Circe verzaubert die Matrosen des Odysseus*, 1957 (Kleinbronze auf Holzbasis, Smithsonian American Art Museum, Inv.-Nr. 1966.47.60); Jean Puy: *Odysseus und Nausikaa*, 1941 (Ensemble von drei in Öl auf unpräparierter Leinwand gefertigten, auf Putz aufgezogenen Monumentalgemälden, die ein Triptychon bilden, signiert und datiert vom Künstler; Lycée du Parc, Boulevard Anatole France, Lyon); Robert Bagg: *Two Ballads From Nausicca* (1960/61); Alan Hovhaness: *Circe* [Symphonie Nr. 18 für Orchester [op. 204], New York 1963]; Martha Graham: *Circe*, (Modern Dance, Choreographie, New York 1963); und schließlich sind aus den Jahren 1963–1969 zahlreiche Dichtungen wie *Circe*, *Nausikaa* und *Odyssey* von Michael Longley überliefert, die in dem Band *No Continuing City: Poems 1963–1968* (London 1969) erstveröffentlicht worden sind.

Gegenwehr stößt. Gegen die Ausmaße des Kapitalismus setzt sich der Argentinier Ernesto Che Guevara mit seinem gewalttätigen Versuch eines weltweiten Revolutionsaufrufs zur Wehr und avanciert nach seiner Exekution (1967) zum Helden der Linken, die häufig als 68er-Bewegung zusammenfassend bezeichnet wird, da sich im Jahr 1968 vielerorts eine Zunahme der Aktionen feststellen lässt. Weltweit nehmen terroristische Aktivitäten im Lauf der 1970er-Jahre zu. Die jugendliche Gegenkultur der (insbesondere in Großbritannien sogenannten) *Swinging Sixties* breitet sich jedoch auch in die entgegengesetzten Richtungen der stärker kommerzialisierten Pop-Kultur einerseits und einer sich von den Konventionen der Vorgängergeneration lossagenden, individuelle Freiheit, freie Liebe und weltweiten Frieden anstrebenden Hippie-Gemeinde andererseits aus. Im Umkreis dieser Flower-Power-Generation tritt die psychedelische, durch Drogenkonsum verstärkte Kunst ihren kurzen Siegeszug an. Vermeintliche Kreativitätssteigerung und (virtuelle) Reisen ins ‚Innere All‘¹⁶⁸ unter Drogeneinfluss als Ausdruck eines neuen Lebensgefühls prägen jedoch noch über Jahrzehnte die Subkultur auf verheerende Weise. Zeitgleich erobert Großbritannien mit der ‚elternfreundlichen‘ Popmusik der Beatles die USA, während britische Bands wie die Rolling Stones rebellischer agieren und den Grundstein für das Entstehen des Hard Rocks legen. Auch in der Architektur geht man britische, radikale Wege, um einen sozialen Ausgleich zu erreichen, basierend auf den Forderungen der Architektengruppe *Team X* (1953) und den Bauten des Architektenpaares Alison und Peter Smithson breitet sich von Großbritannien der später sogenannte brutalistische Stil aus, der die ‚wahre‘ Natur des Betons unverkleidet (franz. *brût*) zur Schau stellt und sich in Großwohnbauprojekten bemüht, soziale Lager unter ein Dach zu bringen. Neben dem britischen sozialkritischen *Free Cinema* erobern auch unterhaltende britische Fernsehproduktionen und Kinofilme (z. B. *James Bond*) den amerikanischen Markt und die Welt. Das amerikanische Kino unter der Führung des Regisseurs als *auteur* wird daraufhin mit realitätsgetreuen Road-Movies, Anti-Kriegsfilmen, Musikfilmen, Komödien und Western moderner im New-Hollywood-Film, aber auch gesellschaftskritischer mit der Thematisierung von Gewalt. Im „Silbernen Zeitalter der Superheldencomics“¹⁶⁹ spielen nun auch selbstbewusstere Frauen eine Rolle und afroamerikanische sowie asiatische Helden kommen neu hinzu.

Die 1970er-Jahre gelten uns als die dritte industrielle Revolution. Die Automatisierung schreitet durch EDV-gesteuerte Maschinen voran, und der Personal Computer erobert die Privathaushalte. Ausdruck dieses Technologisierungsprozesses ist zudem die durch den

¹⁶⁸ Amendt 2008, 20 und 60.

¹⁶⁹ Kniep 2009.

Formstahl ermöglichte High-Tech-Architektur, die ihre Statik und funktionalen Bestandteile durch die Verwendung von Glas sichtbar werden lässt. Einen Dämpfer erlebt die Industrialisierung jedoch durch die weltweiten Ölpreiskrisen von 1973–1979, die die Situation auf dem Arbeitsmarkt erheblich verschärfen und zu einem Umdenken in der Politik führen.

In den Jahren 1963–1967 wird die *Odyssee* etwas gebremster und mit wechselnden, durchweg gewaltlosen Themen rezipiert. Einen drastischen Anstieg kann man erst um das Jahr 1968 mit mindestens sechzehn Werken in Lyrik, Schauspiel, Musik, Film, Malerei und Bildhauerkunst konstatieren.¹⁷⁰ Der Trend hält bis Ende der 1970er-Jahre an. Das *Odysseus* vor der Verwandlung in ein Schwein bewahrende Kraut *Moly* spielt nun hin und wieder eine Rolle, auch ansonsten eher vernachlässigte Wesen wie *Skylla* und *Charybdis* werden im Vergleich zu früheren Zeiten häufiger thematisiert.¹⁷¹ Der Schwerpunkt liegt jedoch eindeutig

170 Als Beispiele für die reiche Rezeption um das Jahr 1968 vgl. z. B. folgende Werke der bildenden Kunst: die Auftragsarbeit *Die Botschaft des Odysseus* von Marc Chagall zum Thema „Odysseus als mediterraner Held der Weisheit“ (Wandmosaik, Faculté de Droit et des Sciences Économiques, Université Côte-d’Azur, Nizza 1967); Giorgio de Chirico: *Die Heimkehr des Odysseus*, 1968 (Rom, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico; dazu siehe auch Anm. 163 bzw. den Beitrag von Stephanie Schlörb in diesem Band); Giacomo Manzù: *Odysseus* (Bronzeskulptur vor dem Palazzo Reale, Turin 1968); Bernard Rosenthal: *Odyssee*, 1968 (bemalte Aluminiumskulptur, Middelheimmuseum, Antwerpen); Dichtungen und *Odyssee*-Nacherzählungen wie Thomas Merton: *Calypso’s Island* (Gedicht, erstveröffentlicht in: *Selected Poems of Thomas Merton*, New York 1967); Franz Fühmann: *Das Hölzerne Pferd. Die Sage vom Untergang Trojas und von den Irrfahrten des Odysseus. Nach Homer und anderen Quellen neu erzählt* (Berlin 1968); Robert Duncan setzte sich in den 1960er-Jahren in 1968 in einer mehrbändigen Ausgabe publizierten Dichtungen wie z. B. *At The Loom, Passages 2* (über *Kirke* und ihren Webstuhl, publiziert zudem in dem Band *Bending the Bow*, New York 1968) und *The Moly Suite* (etwa dann auch in Auseinandersetzung mit Thom Gunns *Moly*, 1971, vgl. den Band *Poems from the Margins of Thom Gunn’s Moly*, San Francisco 1972) mit dem Sujet auseinander; Yannis Ritsos: *He apognoses tes Penelopes* (Gedicht, 1968); Barry Cole: *Ulysses in the Town of Coloured Glass* (Gedichtsammlung, London 1968); Schauspiele und Opern wie Fritz von Unruh: *Odysseus auf Ogygia. Ein Schauspiel* (Uraufführung: Akademie der Künste, Berlin, 10. März 1968); Karl Mickel: *Nausikaa* (Versdrama, Uraufführung im Hans Otto Theater, Potsdam, Herbst 1968); Luigi Dallapiccola: *Ulisse* (Oper, Uraufführung: Deutsche Oper, Berlin, 29. September 1968); ausgewählte Filme wie Franco Rossi: *L’Odissea* (mehnteiliger Fernsehfilm, Italien/Deutschland u. a. 1968, 370 Min.); Stanley Kubrick: *2001 – A Space Odyssey* (UK/USA, 2. April 1968; vgl. den Beitrag von Katrin Dolle in diesem Band).

171 Siehe z. B. Werke wie Helmut Eder: *Die Irrfahrten des Odysseus* (Ballett, Uraufführung: Bregenzer Festspiele, 11. August 1965); Kirill Vladimirovich Molchanov: *Одиссей, Пенелопа и другие* [*Odysseus, Penelope and andere*] (Musical, 1970); Georgios Charalambidis: *Pelenope’s 300 (Οι 300 της Πηνελόπης)*; Theatersatire in der 7-jährigen Diktatur 1970/71); Ivana Lang-Beck: *Odisej i Sirene* (Instrumentalkomposition, Op. 80, 1972); Frances Alenikoff: *Seaweed on Ochre* mit den

auf Odysseus als Figur und dessen Heimkehr.¹⁷² Ende der 1970er-Jahre wird mit der Fernsehserie *Unterwegs mit Odysseus* das Bemühen ersichtlich, die Odyssee als Bildungsgut für Kinder (zurück) zu gewinnen.¹⁷³

7. 1981–1997: Generation Y, Digitalisierung, neue Weltordnung, Migration

Auf politischer Ebene sind es zwei Namen, die ab Ende der 1970er- beziehungsweise Anfang der 1980er-Jahre für den Versuch stehen, die wirtschaftlichen Probleme ihrer jeweiligen Gesellschaft durch ähnlich konservativ-liberales Vorgehen, Privatisierungen und hartes Durchgreifen in den Griff zu bekommen: Premierministerin Margaret Thatcher (1979–1990) und US-Präsident Ronald Reagan (1981–1989). Attentate im Zusammenhang

beiden Teilen *Invitation to Nausicaa* und *Sirens* (Modern Dance, 1973); Benno Butter: *Herrenpartie nach Ithaka* (Comic-Parodie auf die Odyssee, Berlin 1974); auch Marc Chagall hat sich in den 1970ern eingehend (siehe auch Anm. 171) mit Homers Odyssee auseinandergesetzt, anzuführen ist hier insbesondere das 43 Farblithographien umfassende Malbuch *Homère. L'Odyssee* (Paris: Fernand Mourlot, 1974–1975); George Pichard / Jacques Lob: *Ulysse* [Teil 1 und 2] (entstanden seit 1968, veröffentlicht in Neuilly-sur-Seine bei Paris 1974–1975; dazu vgl. den Beitrag von Christian C. Schnell in diesem Band); Christopher Penfold / Charles Crichton: *Space: 1999* (TV-Serie, 1975–1977, siehe den Beitrag von Henry Keazor in diesem Band); Albert Boardella / Mercè Vilaret: *La Odisea* (TV-Serie in fünf Kapiteln, Spanien, RTVE 1976–1977); sowie dann auch in einer Theateradaption von Albert Boardella, unter der Leitung von Domènec Reixach: *La Odisea* (Theatergruppe *Els Joglars*, Premiere: Palma de Mallorca, 14. September 1979). – Eine neue Facette fügte dem Thema in dieser Zeit schließlich nicht zuletzt der afroamerikanische Künstler Romare Bearden, Mitbegründer der schwarzen Künstlergruppe *Spiral*, hinzu, der sich in den 1970er-Jahren in seiner sogenannten „Odyssey Suite“, deren Auftakt ein Aquarell mit dem Fall Trojas (Jerald Melberg Gallery, Charlotte, NC), gefolgt von Szenen wie *Scylla und Charybdis*, *Kampf mit den Kikonen*, *Land der Lotusesser*, *Odysseus verlässt Kirke*, bildet, intensiv (vor dem Hintergrund seiner eigenen Biographie) mit dem Motivschatz der homerischen Odyssee (vgl. z.B. auch die Collage *Circe*, um 1977, National Gallery of Art, Washington, DC, Inv-Nr. 1991.169.1 sowie das höchst interessante Bildensemble der Ausstellung *Romare Bearden. A Black Odyssey*, November 2014–März 2015, siehe O'Meally 2007), befasst.

172 Z. B. Lawrence Durrell: *Ulysses Come Back* (Entwurf für ein Musical, 1969–1970); Stefan Schütz: *Odysseus' Heimkehr* (Drama, 1972 verfasst, 1977 veröffentlicht, Uraufführung: Wuppertal 1981); Pierre Lazareff: *Ulysse* (nach George Pichards und Jacques Lobs Comic-Serie, siehe Anm. 172) als Fortsetzungsserie in der Tageszeitung *France Soir* (1974); Malcolm Arnold: *The Return of Odysseus* (Kantate für Chor und Orchester, Op. 119, 1976); Keith Ramon Cole: *Ulysses* (Rockmusical, verfasst 1978, Publikation: Ganymede Music, 1979).

173 Tony Munzlinger / Anton Zink: *Unterwegs mit Odysseus* (Kinder- und Jugendfernsehserie, 13 Folgen, BRD 1979; vgl. dazu den Beitrag von Christian C. Schnell in diesem Band).

mit Autonomiebestrebungen im baskischen Bürgerkrieg und dem konfessionell motivierten Nordirland-Konflikt erschüttern Europa und die Welt ebenso wie der bis 1989 weiterhin bestehende Kalte Krieg, der Falklandkrieg in Argentinien (1982), der Bürgerkrieg im Libanon (1975–1990), der iranisch-irakische Krieg von 1980–1988 und die sowjetische Intervention in Afghanistan (1979–1989), die zusammen mit dem Atomunfall in Tschernobyl trotz gesellschaftlicher Reformen den Niedergang des dortigen Realsozialismus begünstigt. Die Probleme der sowjetischen Regierung betreffen auch die DDR, deren Bevölkerung sich in den Montagsdemonstrationen 1989 erstmals vehement für Reformen einsetzt und trotz einer ursprünglich abgelehnten Wiedervereinigung die Öffnung der Grenze zur Bundesrepublik Deutschland erzwingt. Das Ende des realsozialistischen Systems der Sowjetunion und die darauffolgenden Unabhängigkeitsbewegungen der osteuropäischen und asiatischen Länder bedeuten das Überleben einzig der Weltmacht USA und das Ende des Kalten Krieges. Die aus ethnischen und religiösen Gründen geführten Jugoslawienkriege von 1991–2001 bringen den Krieg noch einmal zurück ins Herz Europas. Einzig Slowenien und Kroatien wurden bislang in die 1993 gegründete Europäische Union als weltweit zweitgrößte Wirtschaftsunion aufgenommen. Der erste Krieg zwischen arabischen Staaten bricht mit dem Zweiten Golfkrieg (1990) durch die Annektierung Kuwaits durch den Irak aus, bei dem sich die USA zum ersten Mal im Nahen Osten militärisch einsetzen. Zeitgleich wächst die Welt durch globale Transporterschließungswege, gesteigerte Mobilität, das Nutzen von Satelliten und das zunächst nur für die Kommunikation zwischen amerikanischen Universitäten eingesetzte und ab 1990 als World Wide Web weltweit kommerzieller Nutzung geöffnete Internet(-work). Die Architektur der Zeit zeichnet sich in den 1980er-Jahren durch bereits in den 1970er-Jahren in den USA aus der Literaturwissenschaft entlehnten postmodernen Tendenzen aus, die den reinen Funktionalismus ablehnen und vergangene Stile eklektizistisch, teilweise ironisch zitieren. In den 1990er-Jahren wird die Postmoderne vermehrt durch den von EDV-gestützten Entwürfen und -fertigungen ermöglichten Dekonstruktivismus verdrängt. Die Ausweitung des PC für den Privatgebrauch und verbesserte Graphik bringt die Möglichkeit des Computerspiels neben die bereits in den 1970er-Jahren verbreiteten, per Konsolen betriebenen Videospiele in die Privathaushalte. Amerikanische Konsolen erleben eine Flaute, während japanische Konsolen, aus denen sich bald bereits *handheld devices* entwickeln, den Markt erobern. Mehrspieler-Spiele werden durch netzfähige PC-Spiele Ende der 1990er-Jahre eingeführt.

Während im Kino in Thatchers Interesse die Goldene (Elisabethanische) Zeit Großbritanniens heraufbeschworen wird, distanziert sich die Jugend der 1980er-Jahre

in zeitgenössischen, realistischen Musikvideos vom restriktiven Thatcher-Regime und thematisiert dort, Thatchers betont christlicher Einstellung zuwiderlaufend, das Problem verfeimter Homosexualität aber auch der Irlandkrise, während US-amerikanische Filme unter dem Eindruck der immerwährenden nuklearen Bedrohung den *Film noir* als *Neo Noir* in vornehmlich apokalyptischen Filmen wiederaufleben lassen. Auch das Filmgewerbe nutzt seit den 1990er-Jahren verstärkt die neue Technik für computeranimierte Kinderfilme und Special Effects insbesondere bei Actionfilmen, in denen aus Comics bekannte Superheldenfiguren, die die Fans im Cosplay bei Conventions zum Leben erwachen lassen, eine zunehmend große Rolle spielen. Nachdem diese Superheldenfiguren in den Comics der 1980er stärker an sich zweifeln, kehren die Verlage in den 1990ern vermehrt zu ihren alten Formaten und den Figuren des „Silbernen Zeitalters“ zurück. Zugleich lässt sich seit den 1990er-Jahren jedoch auch eine zunehmend starke Tendenz hin zum künstlerisch anspruchsvollen und mit geringeren Kosten produzierten *Independentfilm* verzeichnen. Die von diesem Genres angesprochene Generation Y gilt als technikaffin und fühlt sich als Egotaktiker entgegen ihrem gesteigerten Sicherheitsbedürfnis durch ihre Zugehörigkeit zur Multioptionsgesellschaft eher verunsichert und ausgebrannt.

Die Rezeption der *Odyssee* ist in dieser Zeit der Bürgerkriege, des sich zuspitzenden Kalten Krieges und der zunehmenden Entpolitisierung der Jugend auf einem Tiefststand wie zuletzt in den 1860er- und 1870er-Jahren, der Zeit der Einigungskriege. Zu diesen wenigen Werken zählen insbesondere Comics, Cartoons und Filme.¹⁷⁴

174 So z.B. Albert Goscinny / René Uderzo: *L'Odyssee d'Astérix* (Comic, sechszwanzigster Band der Asterix-Reihe, 1981); Jean Chalopin / Nina Wolmark: *Ulysses 31. La planète perdue* (Anime-Serie, 26 Episoden, Frankreich/Japan 1981); Francisco Pérez Navarro / José María Martín Saurí: *Odiseo* (Comic, 1983, vgl. den Beitrag von Christian C. Schnell in diesem Band); Theo Angelopoulos: *Voyage to Cythera* (Film, Griechenland 1984); Paul Leadon / Alex Nicholas: *The Odyssey* (TV-Movie, Australien 1987); Franco Piavoli: *Nostos. Il ritorno* (Film, Italien 1989); Eberhard Thiem / Helga Lippert u. a.: *Kreuzfahrt mit Odysseus. Im Kielwasser eines Mythos*, Teil 1: *Von Troja zur Insel des Windes*, Teil 2: *Die Heimkehr des Abenteurers* in der Dokumentarfilmreihe *Terra X* (ZDF 23. und 30. Dezember 1990; dazu vgl. auch den Beitrag von Christian C. Schnell in diesem Band); Matt Groening: *Homer's Odyssey*, US-amerikanische Zeichentrickserie *The Simpsons* (Staffel 1, Episode 3, 21. Januar 1990), zu der Irrfahrt des Protagonisten „Homer Jay Simpson“ entstand zudem ein Podcast von Four Finger Discount, der seit Dezember 2017 auch als 304 Seiten umfassender „Embiggen Simpson Guide“ zu besagtem Thema vorliegt (vgl. Dando/Grinter 2017; zur Rezeption der homerischen *Odyssee* bei den *Simpsons* vgl. zudem Stern 2018); Beppe Recchia: *L'Odisea* (Fernsehmusical, Italien 1991); Peter Oliver / Roger Payne: *The Odyssey* (Kinderbuch,

8. Industrie 4.0, Generation Z (1997–2012), Generation Alpha (2012–2025)

Der hier behandelte Zeitraum umfasst die auf das Entstehen des noch recht statischen World Wide Webs folgenden Entwicklungsstufen von web 2.0 bis web 4.0, von den Anfängen der Schlüsselwortsuche über den Beginn und die Ausweitung der Social Media bis hin zu semantischen Suchen, intelligenten Programmen und kognitiven sowie cyberphysischen Systemen. Die Automatisierung und Digitalisierung haben einen Grad erreicht, der mittlerweile als „Vierte Industrielle Revolution“ bezeichnet wird. Die Berufswelt derjenigen, die mit Internet und mobiler Kommunikation aufwachsen und intuitiv damit umgehen, erfährt dadurch einen enormen Wandel. Der Fachkräftemangel in den Industrienationen verleiht der Generation Z ein Selbstbewusstsein, das Leistung im Schulsystem nicht mehr an erste Stelle setzen muss und so auch dem Handwerk zu neuem Ansehen verhilft, zugleich aber auch Raum für ein Bemühen um die Umwelt und politische Fragen lässt. Neue Möglichkeiten, eigene Filme zu drehen und über YouTube zu veröffentlichen, sowie das Kino über Home Entertainment in die eigenen vier Wände zu verlagern, veranlasst die Kinofilmproduzenten nach wie vor, mit technisch aufwendigen, beispielsweise 3D-Produktionen aufzuwarten. Das Superhelden- und das Fantasy-Genre sind in der Gunst des Publikums weit überlegen, selbst in die Rolle des Helden schlüpft man in graphisch immer überzeugenderen Konsolen- und Online-PC-Spielen, zu denen seit 2007 noch die Möglichkeiten des Smartphones und seit 2010 die des Tabletcomputers, äußerst mobil zu streamen und zu spielen, komprimiert hinzukommen. Vor dem Hintergrund dieser neuen Medien definiert sich auch das Theater in dieser Zeit neu, wendet sich vom dramatisch-repräsentationalen Theater ab und gesellschaftlichen Ereignissen sowie der Frage der Autorschaft und des Schauspielers als Performancekünstler zwischen Rolle und Authentizität zu. Allen Theatermitteln wird der gleiche Stellenwert beigemessen.

Der Anfang des neuen Jahrtausends ist von transnationalen Terroranschlägen überschattet, denen die US-Regierung 2001 den Krieg erklärt. Seit Ende 2010 kommt es in nordafrikanischen und arabischen Ländern im sogenannten Arabischen Frühling überdies vermehrt zu Protesten und Revolutionen gegen autoritäre Regimes und Menschenrechtsverletzungen. Da sich das dortige Militär und Terrororganisationen mittlerweile auch gezielt an Zivilisten vergreifen,

Newmarket 1992; vgl. den Beitrag von Christian C. Schnell in diesem Band); Theo Angelopoulos: *Ulysses' Gaze* (Filmdrama, Deutschland/Griechenland u. a. 1995); Rachel Talalay: *Tank Girl* (USA 1995/2009; vgl. den Beitrag von Oliver Moisich in diesem Band); Andre Konchalovsky: *The Odyssey* (zweiteiliger Fernsehfilm, USA/Griechenland u. a. 1997).

erreicht die Zahl der Menschen, die aus politischen Gründen auf der Flucht sind, einen neuen Höchststand seit dem Zweiten Weltkrieg. Hinzu kommen Fluchtbewegungen aus ökologischen Gründen, die mit Ressourcenverknappung und Auswirkungen des Klimawandels als Folge der Industrialisierung und uneingeschränkter Mobilität einhergehen. Seit Anfang 2020 werden die Industrienationen zum Umdenken gezwungen, seitdem das pandemische Ausbreiten des Covid-19-Virus die globale Mobilität und das Gesellschaftsleben empfindlich einschränkt und damit zu einer weltweiten Rezession führt.

Seit Beginn des 21. Jahrhunderts stellen wir fest, dass die Rezeption der *Odyssee* auch in Jugendkreisen einen enormen Zuwachs erlebt (seit 2000, also in zwei Jahrzehnten, zählen wir mindestens 109 Rezeptionen¹⁷⁵, das entspricht den Zahlen der stark politisierten 1960er-

175 Vgl. z. B. Coen-Brüder [Joel und Ethan Coen]: *O Brother, Where Art Thou?* (Kinofilm, GB/Frankreich/USA 2000); Ernst Marow: *Für Odysseus. 105 Radierungen zur Odyssee* (Wanderausstellung, z. B. anlässlich der 33. Leipziger Grafikbörse im Museum für Druckkunst, Leipzig, November 2014–Februar 2015 und in einem von Sabine Schulz-Marow herausgegebenen Katalog, Kronshagen 2013); Cryo Interactive Entertainment: *Odyssee. Sur les traces d’Ulysse* (französisches Videospiel, 2000); Jamiroquai: *A Funk Odyssey* (Musikalbum, Sony 2001); Manny Coto: *Odyssey 5* (TV-Serie, 2002–2004); *Symphony X: The Odyssey* (sechstes Studioalbum der US-amerikanischen Progressive-Metal-Band, InsideOut Music, 5. November 2002); Grieco Brothers [Marco Grieco / Massimo Grieco]: *Odissea. The Musical* (2003–2018, dazu vgl. auch: <http://www.odisseathemusical.com> [Zugriff: 14.10.2021]); Urszula Antoniak: *Bijlmer Odyssee* (TV-Film, Niederlande 2004); Theresa Kishkan: *A Man in a Distant Field. A Novel* (Toronto 2004); Robert Yarber: *The Triumph of Polyphemus*, 2004 (Ölgemälde, Kyuungpook National University, Art Museum, Daegu, Südkorea); Margaret Atwood: *The Penelopiad. The myth of Penelope and Odysseus* (Parallelroman, in der Reihe *Canongate Myth Series*, Toronto 2005); César Mallorquí: *El viajero perdido* (Roman, Madrid 2005); David Jaffe: *God of War*, im „Tempel der Pandora“ kann sich der Gamer mit einem Mega-Kyklopen als Gegner messen (Videospielreihe, Sony Computer Entertainment / Capcom, Osaka, Japan, 2005); Bill Basquin / Liz Bonaventura u. a.: *The Odyssey* (Film aus 24 fortlaufenden Kurzfilmen, die die homerischen *Odyssee* nacherzählen, USA 2006); Zachary Mason: *The Lost Books of the Odyssey* (Parallelroman, London 2007, Reprint 2010); Daniel Mendelsohn: *An Odyssey. A Father, a Son and an Epic* (London 2017; vgl. Mendelsohn 2018); Yahoo! Messenger *India Cyclops ad* (Werbevideo, 2008, siehe YouTube-Video: https://www.youtube.com/watch?v=udsdl4_QaGc [Zugriff: 14.10.2021], zur Deutung vgl. den Beitrag von Arnold Bärtschi in diesem Band); Roy Thomas / Greg Tocchini: *Marvel Illustrated. The Odyssey* (New York 2008/2009; vgl. den Beitrag von Oliver Moisch in diesem Band); Mario Perrotta: *Odissea* (Erzähltheater, San Lazzaro di Savena bei Bologna, Teatro Dell’Argine 2007/2008); Gareth Hind: *The Odyssey* (Somerville, MA 2010; vgl. den Beitrag von Oliver Moisch in diesem Band); Sam Ita: *The Odyssey. A Pop-Up Book* [Papierkunst für Kinder und Jugendliche] (New York 2011); *Homer Odyssee*, in der Reihe *Brockhaus Literaturcomics, Weltliteratur im Comic-Format* (gefördert von der UNESCO, Adaption vom Original: Christophe Lemoine, Gütersloh/München 2012); Thor Freudenthal: *Percy Jackson. Sea of Monsters* (Romanverfilmung, USA 2013; vgl. den Beitrag von Arnold Bärtschi in diesem Band); Matt Fraction / Christian Ward: *ODY-C. Volume 1: Off to Far Ithaca* (Comic, Berkeley, CA, 2015; siehe den

und 1970er-Jahre, weitere Rezeptionen sind bereits in Planung¹⁷⁶). Die in den modernen Kontext transponierten Ereignisse werden dabei aus unerwarteten Perspektiven (zunehmend die des Polyphem, der eine Umwertung erfährt¹⁷⁷) geschildert, die *Odyssee* als Ganze in Videospielen sowie das Gefühl des In-die-Welt-Geworfen- beziehungsweise Auf-der-Flucht-Seins im Performance-Theater erlebbar gemacht und die homerische Irrfahrt auf andere Kontinente versetzt.¹⁷⁸

Danksagung

Großer Dank für die Förderung der dreitägigen Tagung gilt der Fritz Thyssen Stiftung, der Gießener Hochschulgesellschaft sowie der unterstützenden ‚Infrastruktur‘ der Institute für Kunstgeschichte und Klassische Philologie der Justus-Liebig-Universität Gießen. Entscheidend bereichert haben die Diskussion – neben den Referenten sowie zahlreichen Kollegen, Studierenden und Gästen – auch die beteiligten Moderatoren, denen wir für ihre Bereitschaft sehr herzlich danken. Für die fruchtbare Arbeitsatmosphäre sorgten dankenswerterweise das

Beitrag von Oliver Moisch in diesem Band); Harriet Maria Meining / Peter Meining u. a.: *Die Irrfahrten des Odysseus* (Oper, Deutsche Oper, Berlin, 2015; vgl. den Beitrag von Philipp Schulte in diesem Band); Andreas Marneros: *Homers Odyssee psychologisch erzählt. Der Seele erste Irrfahrt* (Wiesbaden 2017); Xavier Dorison / Éric Hérenguel: *Ulysse 1781. Le cyclope* (Comic-Reihe, französische OA, Paris 2015–2016; vgl. den Beitrag von Arnold Bärtschi in diesem Band); Shigeru Miyamoto: *Super Mario Odyssey* (Nintendo-Switch-Videospiel, Nintendo Entertainment Planning & Development und Nintendo-Tochterunternehmen 1-UP Studio, 27. Oktober 2017, innerhalb der ersten drei Verkaufstage 2 Millionen Mal verkauft); Annette Kulenkampff: *documenta 14 – Antidoron* (Athen/Kassel, April – September 2017), darunter auch die interessante Installation von Janine Antoni: *Slumber*, 1994 (Athen, National Museum of Contemporary Art, Inv.-Nr. 876/1), die als Sujet mittelbar auf „Penelope an ihrem Webstuhl“ Rekurs nimmt (dazu vgl. den Beitrag von Mirl Redmann in diesem Band); Antú Romero Nunes: *Die Odyssee* (Theaterinszenierung, Thalia Theater, Spielstätte: Gaußstraße, Hamburg 2017; vgl. den Beitrag von Philipp Schulte in diesem Band); Tilmann Köhler / Roland Schimmelpfennig: *Odyssee* (Staatschauspiel Dresden 2018; siehe den Beitrag von dems. in diesem Band); Jonathan Dumont / Scott Phillips: *Assassin's Creed Odyssey* (Action-Adventure-Computerspiel, Ubisoft 5. Oktober 2018); Robert Schotter / Philipp Schopmann: *Odysseus. Die fantastische Irrfahrt des griechischen Helden im Mittelmeer*, erster Teil der dreiteiligen Folge *Superhelden* in der Dokumentarfilmreihe *Terra X* (ZDF, 18. Februar 2018, <https://www.zdf.de/dokumentation/terra-x/superhelden-odysseus-100.html> [Zugriff: 14.10.2021, verfügbar bis 12.02.2028]; dazu vgl. den Beitrag von Christian C. Schnell in diesem Band); Mathieu Signolet / Jean-Paul Guigue: *50 Shades of Greek* (Zeichentrickserie nach den Comics des französischen Cartoonisten Jul, bürgerlicher Name Julien Lucien Berjeaut, 2 Staffeln, 60 Folgen, Frankreich 2018; dazu vgl. den Beitrag von dems.); arte-Produktion *Im Kielwasser des Odysseus* (Original: *Dans le sillage d'Ulysse avec Sylvain Tesson*, Frankreich 2019; siehe den Beitrag Christian C. Schnell in

Organisationsteam des Schlosses Rauschholzhausen sowie die studentischen Hilfskräfte, insbesondere Mia Feline Wagenbach, und Barbara Stommel vom Institut für Kunstgeschichte der JLU Gießen, die uns tatkräftig bei der Betreuung der Tagungsgäste sowie allem Organisatorischen unterstützten, aber auch mitfieberten, zuhörten und mitdiskutierten – dafür unser sehr herzlicher Dank. Schließlich wäre die Realisierung des Tagungsbandes ohne die großzügige Unterstützung durch das Institut für Klassische Philologie der JLU kaum möglich gewesen. Für diese Förderung und wohlwollende Motivation gebührt Peter von Möllendorff, für die versierte redaktionelle Mitarbeit in der Abschlussphase der Drucklegung Jannis Wittek und für die Unterstützung bei Erstellung von Satz/Layout Britta Kemper wärmster Dank. Wir danken darüber hinaus dem britischen Künstler Brian Fell, der uns, nachdem wir ihm unser Vorhaben geschildert haben, erfreut zustimmte, eine Abbildung seines – unseres Erachtens die *Odyssee* wunderbar zusammenfassenden – Kunstwerks *Merchant Seaman's Memorial* in Cardiff (1996) für unser Cover zu verwenden.¹⁷⁹ Nicht minder dankbar sind wir Josef Lössl

diesem Band; Christiane Jatahy: *Ithaque (Our Odyssee 1, Odéon-Théâtre, Paris 2018)*, *The Lingering Now – O Agora que demora (Our Odyssee 2, Ruhrtriennale, Gebläsehalle, Duisburg 2019*; zu beiden Teilen dieses ‚Diptychons‘ vgl. den Beitrag von Philipp Schulte in diesem Band); Seymour Chwast: *Homère. L'Odyssee* (Graphic Novel, aus dem Englischen übersetzt von Claire Desserey, Paris 2019; englische OA: New York 2012). Anzuführen ist hier schließlich auch – nicht zuletzt – die 2020 erfolgte neue Audioaufzeichnung [des bereits für die Lesung im Januar 2014 im Gießener Rathaus] konzipierten Beitrages *Homers Odyssee* in der Podcast-Reihe *Kommentierte Lesungen aus der Antike* (Sprecher: Rudolf Guckelsberger, Kommentator: Peter von Möllendorff, Schnitt: Saskia Schomber / Jannis Wittek); <https://www.uni-giessen.de/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/lesungen> (letzter Zugriff: 04.10.2021).

176 Dazu vgl. auch das derzeit laufende und ständig weiterentwickelte Kunstprojekt Marc Quinns mit seiner Installation *Odyssey. Our Blood* (siehe auch Anm. 48); sowie Francis Lawrence: *The Odyssey* (Historienfilm, USA 2022).

177 Siehe hier v. a. den Beitrag von Arnold Bärtschi in diesem Band.

178 Man denke, neben den in Anm. 176 benannten brasilianischen Beispielen (siehe auch den Beitrag von Philipp Schulte in diesem Band) z. B. an literarische Werke und Filme wie Guy Deslauriers / Patrick Chamoiseau: *Passage du milieu* (Dokudrama über die transatlantische Reise schwarzer Sklaven von Afrika in die Karibik als ein Teil der triangulären Route des Sklavenhandels, Frankreich 2000); Jonathan Shay: *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming* (New York 2002); Vicky Yiannoutsos: *The Odyssey Aotearoa* (ein zeitgenössisch inszeniertes Kurzdrama von Homers *Odyssee* in Aotearoa, Neuseeland 2006); Éric-Emmanuel Schmitt: *Ulysse from Bagdad* (Roman, Flüchtlingsdrama, Paris 2008, um „Saad“ aus Bagdad, der sich in Europa „eine Zukunft aufbauen“ möchte. „Wie ein moderner Odysseus wird er in Stürme geraten, Schiffbruch erleiden. Wird er das überstehen? Wird es ihm gelingen, den Opiumhändlern zu entkommen? Kann er dem Gesang der Sirenen [...] widerstehen und dem Zyklopen in Gestalt eines grausamen Gefängniswärters enttrinnen? Wird er sich losreißen vom Liebeszauber der sizilianischen Kalyпсо? Der Leser begleitet den Helden auf einer kräftezehrenden Reise ohne Wiederkehr, voller Tragikomik“, so der Klappentext; Christoph

in Cardiff, der für uns Brian Fells Kunstwerk mehrfach besucht, aus verschiedenen Perspektiven fotografiert und die Aufnahme fachmännisch bearbeitet hat, um das perfekte Bild für unser Cover zu erstellen. Großer Dank gebührt zudem Felix Michl für seine kompetente bildrechtliche Beratung. Danken möchten wir schließlich auch den Mitarbeitern der Universitätsbibliothek Heidelberg im Bereich Publishing, die uns bei der Erstellung des Drucksatzes/Layouts sowie der Präsentation auf der Onlineplattform Arthistoricum.net gleichermaßen hilfreich und herzlich betreuten.

Bibliographie

Quellen

- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (²1984): „Exkurs I. Odysseus oder Mythos und Aufklärung“, in: dies.: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= Theodor Adorno. Gesammelte Schriften, 3), 61–99.
- Adorno, Theodor W. / Horkheimer, Max (²⁴2019): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt a. M.: Fischer (= Fischer-Taschenbücher).
- Assel, Jutta / Jäger, Georg (2014): „Friedrich Preller der Ältere. Odyssee-Landschaften“, *Goethezeitportal* [Stand: April 2018], <http://www.goethezeitportal.de/index.php?id=6696> (Zugriff: 10.10.2021).
- Austermühl, Elke (Hrsg.) (2013): *Homer, „Ilias“ und „Odyssee“. Die Zeichnungen von John Flaxman*. Mit einer kunsthistorischen Einleitung von Anja Grebe. Darmstadt: Lambert Schneider.
- Barner, Wilfried / Detken, Anke u. a. (Hrsg.) (²2012): *Texte zur modernen Mythentheorie*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 17642) [EA 2003].
- Barthes, Roland (2010): „Der Mythos heute“, in: ders.: *Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe*. Aus dem Französischen von Horst Brühmann. Berlin: Suhrkamp [franz. EA 1957], 249–316.
- de Beauvoir, Simone (²²2020): *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*. Aus dem Französischen von Uli Ausmüller und Grete Osterwald. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag (= rororo, 22785) [franz. EA 1949].

Nolan: *Inception* (Spielfilm, USA/UK 2010); Felice Vinci: *Homer an der Ostsee. Ilias und Odyssee kamen aus Nordeuropa* (Nordhausen 2012); sowie – nicht zuletzt – die Gemälde und Kollagen des afroamerikanischen Künstlers Romare Bearden, v. a. das Bildensemble der Ausstellung *Romare Bearden. A Black Odyssey*, siehe dazu Anm. 172 und (mit weiteren Hinweisen) McConnell 2013.

179 Zu Künstler, Werk und Standort vgl. auch <https://brianfell.org.uk/public-art/merchant-seamans-cardiff/> (letzter Zugriff: 01.10.2021).

- Bloch, Ernst (2010): *Ausgewählte Schriften*. Bd. 2: *Gesellschaft und Kultur*. Hrsg. von Johann Kreuzer und Ulrich Ruschig. Berlin: Suhrkamp (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1966).
- Blumenberg, Hans (⁶2006): *Arbeit am Mythos*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, 1805).
- Dando, Brandan / Grinter, Mitch (2017): *Homer's Odyssey. An Embiggened Simpson Guide*. London: Century, Random House [Four Finger Discount, Podcast-Mix].
- Daumier, Honoré (1979): *Götter, Helden und Daumier. Die 50 Illustrationen der „Histoire ancienne“*. Mit einer Einführung von Felix A. Baumann. Zürich/München: Artemis-Verlag (= Lebendige Antike).
- Daumier, Honoré (1983): *Antike Geschichte*. Übers., kommentiert und hrsg. von Wolfgang Drost. Frankfurt a. M.: Insel-Verlag (= Insel-Taschenbuch, 560).
- Eco, Umberto (1990): *Travels in Hyperreality. Essays*. San Diego, CA: Harcourt Brace Jovanovich (= A Helen and Kurt Wolff book).
- Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- Foucault, Michel (⁵1993): „Andere Räume“, in: Barck, Karlheinz (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik. Essais*. Leipzig: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 1352) [verfasst 1967].
- Goethe, Johann Wolfgang von (1774): *Die Leiden des jungen Werthers*. Leipzig: Weygandsche Buchhandlung.
- Habermas, Jürgen (³1994): *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze*. Leipzig: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 1382).
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2013): *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*. Erster Teil. Hrsg. von Karl-Maria Guth. [Berliner Ausgabe. Vollständiger, durchgesehener Neusatz bearbeitet und eingerichtet von Michael Holzinger]. Berlin: Contumax – Hofenberg; <http://www.zeno.org/Philosophie/M/Hegel,+Georg+Wilhelm+Friedrich/Vorlesungen+%C3%BCber+die+Geschichte+der+Philosophie> (Zugriff: 10.10.2021).
- Homer (1872): *Homer's Odyssee. Vossische Übersetzung mit 40 Original-Compositionen von Friedrich Preller*; in Holzschnitt ausgeführt von R. Brend'Amour und K. Oertel. Leipzig: Alphon's Dürr.
- Homer (2005): *Die Odyssee*. Übers. von Christoph Martin. Mit einem Nachw. von Heiner Boehncke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= rororo, 23716).
- Homer (2010): *Odyssee. Griechisch/Deutsch*. Übers., Nachwort und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 18640).
- Homer (¹⁴2013): *Odyssee. Griechisch – deutsch. Mit Urtext, Anhang und Registern*. Übertragen von Anton Weiher. Einführung von A. Heubeck. Berlin: Akademie-Verlag (= Sammlung Tusculum).

- Homer (¹⁶2013): *Ilias. Griechisch – deutsch. Übertragen von Hans Rupé. Mit Urtext, Anhang und Registern.* Düsseldorf: Artemis & Winkler (= Sammlung Tusculum).
- Kant, Immanuel (1784): „Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?“, in: *Berlinische Monatsschrift* (Dezember 1784), 481–494 [verfasst 30. September 1784]. Zugreifbar auch in: *UTOPIE kreativ* 159 (Januar 2004), 5–10, https://www.rosalux.de/fileadmin/rls_uploads/pdfs/159_kant.pdf (Zugriff: 10.10.2021).
- Lévinas, Emmanuel (⁴1999): *Die Spur des Anderen. Untersuchungen zur Phänomenologie und Sozialphilosophie.* Übers., hrsg. und eingeleitet von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg i. Br./München: Alber (= Alber Studienausgabe).
- Lévinas, Emmanuel (³2002): *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität.* Übers., hrsg. und eingeleitet von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg i. Br./München (= Alber Studienausgabe).
- Lotman, Jurij M. (1973): *Struktur des künstlerischen Textes.* Übers. aus dem Russ. von Rainer Grübel u. a. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Edition Suhrkamp, 582).
- Mendelsohn, Daniel (²2018): *An Odyssey. A Father, a Son and an Epic.* London: William Collins [EA 2017].
- Metz, Markus / Seeßlen, Georg (2014): „Postheroismus. Wenn Helden nicht mehr nötig sind. Heldendämmerung: Anmerkungen zur postheroischen Gesellschaft“, in: *Deutschlandfunk Kultur – Zeitfragen* [22.10.2014], <https://www.deutschlandfunkkultur.de/postheroismus-wenn-helden-nicht-mehr-noetig-sind-100.html> (Zugriff 13.09.2021).
- Moritz, Karl Philipp (1791): *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten. Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen nach antiken geschnittenen Steinen und andern Denkmälern des Alterthums.* Berlin: Johann Friedrich Unger.
- Munzlinger, Tony / Zink, Anton (1981): *Unterwegs mit Odysseus.* Köln: vgs [Verlagsgesellschaft Schulfernsehen].
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1872): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik.* Leipzig: Fritzsche.
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (²1997): „Homer und die klassische Philologie“, in: ders.: *Werke in drei Bänden.* Hrsg. von Karl Schlechta. München: Hanser, Bd. 3, 154–174 [EA 1954; Antrittsvorlesung in Basel vom 28. Mai 1869].
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (²2013): *Homer and Classical Philology.* Hrsg. von Oscar Levy. Übers. von J. M. Kennedy. E-Book. Auckland, Neuseeland: The Floating Press [EA 2007; Antrittsvorlesung in Basel vom 28. Mai 1869].
- Ortheil, Hanns-Josef (2018): *Die Mittelmeerreise. Roman eines Heranwachsenden.* München: Luchterhand.
- Palaiphatos (²2010): *Die Wahrheit über die griechischen Mythen. Palaiphatos' „Unglaubliche Geschichten“. Griechisch/Deutsch.* Übers. und hrsg. von Kai Brodersen. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 18200) [EA 2002].

- Rousseau, Jean-Jacques (1826): „Discours sur les sciences et les arts“ [vollständiger Titel: „Discours sur cette question: Le rétablissement des sciences et des arts a-t-il contribué à épurer les mœurs?“], in: ders.: *Oeuvres complètes de J. J. Rousseau. Avec les notes de tous les commentateurs. Nouvelle édition*. Paris: Librairie de Dalibon, Bd. 1, 5–45.
- Shakar, Alex (2002): *Der letzte Schrei*. Deutsch von Johannes Sabinski. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verlag [engl. EA: *The savage girl*, 2002].
- Warburg, Aby Moritz (1906): „Dürer und die italienische Antike“, in: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*. Leipzig 1906, 55–60. Zugleich: Universitätsbibliothek der Universität Heidelberg [arthistoricum.net], <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/1630/> [online publiziert 2011].
- Wood, Robert (1976): *An Essay on the Original Genius of Homer*. Hildesheim/New York, NY: Georg Olms (= *Anglistica & Americana*, 174) [Nachdr. der Ausg. London 1769 und 1775].

Forschungsliteratur

1. Die homerische Irrfahrt in Bildkünsten und Populärkultur

- Abonyl, Dominique (1979): „2001: L’Odyssée de l’espace“, in: *L’Avant-Scène* 231:2 [spezielle Science-Fiction-Ausgabe u. a. mit Essays und Materialien zu Kubricks 2001], 19–61.
- Bagordo, Andreas (2010a): Art. „Homer“, in: Walde, Christine (Hrsg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= *Der neue Pauly: Supplemente*, 7), Sp. 323–372 [„Neuzeit“, Sp. 361–364; „Populäre Kultur“, Sp. 365–366].
- Bagordo, Andreas (2010b): „Von ‚Ulisse‘ zu ‚Outis‘. Odysseus’ Irrfahrten durch die Operngeschichte“, in: *zur Debatte. Themen der Katholischen Akademie in Bayern* 2, 31–33.
- Bettenworth, Anja (2011): Art. „Homer-Rezeption in der populären Kultur“, in: Rengakos/Zimmermann 2011, 411–416.
- Danek, Georg (2002): „Die ‚Odyssee‘ der Coen-Brüder. Zitatebenen in ‚O Brother, Where Art Thou?‘“, in: Korenjak/Töchterle 2002, 84–94.
- Farnoux, Alexandre / Jaubert, Alain u. a. (Hrsg.) (2019): *Homère*. Ausst. Kat. Lens, Louvre-Lens. Paris: Lienart Éditions.
- Goltz, Andreas (2005): „Odyssee-Rezeption im Film – Moralische Normen und Konflikte in Epos und Adaption“, in: Luther 2005, 109–124.
- Greub, Thierry (2008): „Nähe und Ferne zu Homer: Die künstlerische Rezeption Homers in der Neuzeit“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 265–275.

- Greub, Thierry (2011): „O Odyssee Where Art Thou? Homers ‚Odyssee‘ und ihre morphomatischen Transformationen am Beispiel dreier zeitgenössischer Filme“, in: Blamberger/Boschung 2011, 307–342.
- Hall, Edith (2012): *The Return of Ulysses. A Cultural History of Homer’s Odyssey*. London/New York, NY: Tauris.
- Hardwick, Lorna (2004): „‚Shards and suckers‘: contemporary receptions of Homer“, in: Fowler 2004, 344–362.
- Heckel, Hartwig (2005): „Zurück in die Zukunft via Ithaca, Mississippi: Technik und Funktion der Homer-Rezeption in ‚O Brother, Where Art Thou?‘“, in: *International Journal of the Classical Tradition* 11:4, 571–589.
- Janka, Markus (2001): „Odysseus 1996: Ithaka auf der Bühne, im Rundfunk und im Buch. Die Rezeption der ‚Odyssee‘ im Multimedia-Zeitalter“, in: Korenjak/Töchterle 2001, 79–107.
- Junker, Klaus (2011): Art. „Ilias, Odyssee und die Bildenden Künste“, in: Rengakos/Zimmermann 2011, 395–411.
- Keazor, Henry (2011): „(...) a total rip-off of Kubrick’s movie‘? Die Rezeption von ‚2001 – A Space Odyssey‘ im Musikvideo“, in: Jost, Christofer / Klug, Daniel u. a. (Hrsg.): *Populäre Musik, mediale Musik? Transdisziplinäre Beiträge zu den Medien der populären Musik*. Baden-Baden: Nomos (= Short Cuts Cross Media, 3), 179–199.
- Kunze, Max / Rügler, Axel (Hrsg.) (1999): *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit*. Ausst. Kat. Stendal. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Lerm Hayes, Christa-Maria (2004): *Joyce in Art. Visual Art Inspired by James Joyce*. Dublin: Lilliput Press.
- Lobsien, Eckard (2008): Art. „Odysseus“, in: Moog-Grünewald 2008, 485–499 [„Bildende Kunst“, „Musik“, „Film“, 497–499].
- Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne (2002): Art. „Odysseus“, in: dies.: *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= rowohlts enzyklopädie, 55641), 400–460.
- McConnell, Justine (2013): *Black Odysseys. The Homeric Odyssey in the African Diaspora since 1939*. Oxford/New York, NY u. a.: Oxford University Press (= Classical Presences).
- Mildenberger, Hermann (1991): „Odysseus in Eutin und Ithaka. Einige Bemerkungen zu ‚Ilias‘- und ‚Odyssee‘-Illustrationen der Zeit um 1800“, in: Spielmann, Heinz / Gädeke, Thomas (Hrsg.): *Oskar Kokoschka. Bilder zum trojanischen Sagenkreis*. Ausst. Kat. Schleswig. [Kiel]: Landesmuseumsdirektor des Landes Schleswig-Holstein, 4–6, 33.
- O’Meally, Robert G. (2007): *Romare Bearden. A Black Odyssey*. Ausst. Kat. New York. New York, NY: DC Moore Gallery.

- Peiler, Nils Daniel (2021): *To Infinity and Beyond. Die künstlerische Rezeption von Stanley Kubricks 2001. Odyssee im Weltraum*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Film – Medium – Diskurs, 119).
- Petrakou, Kyriaki (2016): „Odysseus Satirical: The Merry Dealing of the Homeric Myth in Modern Greek Theatre“, in: Efstathiou/Karamanou 2018, 379–389.
- Pohlmeyer, Markus (2011): „Mit Odysseus durch den Weltraum“, in: Bauer, Matthias / Jäger, Maren (Hrsg.): *Mythopoetik in Film und Literatur*. München: Edition Text + Kritik (= Projektionen, 5), 164–183.
- Scholl, Christian (2011): „Historisierter Klassizismus. Die Odyssee-Landschaften Friedrich Prellers d. Ä. und ihre zeitgenössische Rezeption“, in: Osterkamp, Ernst / Valk, Thorsten (Hrsg.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Klassik und Moderne, 3), 101–128.
- Steierer, Benedikt (2013): *Odysseus' Heimkehr? Medien und Mythos im Film*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Film – Medium – Diskurs, 47).
- Stern, Gaius (2018): „The Simpsons do the Odyssey“ [November 2018], https://www.researchgate.net/publication/329076094_The_Simpsons_do_the_Odyssey (Zugriff: 14.10.2021).
- Thliveri, Hara (2018): „„Travelling to the Light, Aiming at the Infinite‘: The ‚Odyssey‘ of Mikis Theodorakis“, in: Efstathiou/Karamanou 2018, 417–434.
- Vöhler, Martin (2002): „Die Melancholie am Ende des Jahrhunderts – Zum ‚Blick des Odysseus‘ von Theo Angelopoulos“, in: Korenjak/Töchterle 2002, 72–83.
- Walter, Uwe (2007): „Der vielbedeutende Held, bebildet und travestiert: Odysseus im Film“, in: Meier, Mischa / Slanička, Simona (Hrsg.): *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau (= Beiträge zur Geschichtskultur, 29), 129–151.
- Weinrautner, Ina (1997): Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878). *Leben und Werk*. Münster: LIT (= Monographien, 14).
- Winkler, Martin M. (2008): „Nenne mir, Muse, den Vater der Massenkultur: Homer in Kommerz und Kino“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 283–289.

2. Literarische und vormoderne Homer-Rezeption

- Andreae, Bernard (1982): *Odysseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*. Frankfurt a. M.: Societäts-Verlag. Zugleich: Heidelberger historische Bestände – digital: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/andreae1982/0007> (Zugriff: 05.10.2020).
- Andreae, Bernard u. a. (1999): *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. Ausst. Kat. München. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.

- Arnold, Heinz Ludwig / Korte, Hermann (Hrsg.) (2010): *Homer und die deutsche Literatur*. München: Edition Text + Kritik.
- Backès, Jean-Louis (2019): „Homère transmis, Homère traduit, Homère trahi?“, in: Farnoux/Jaubert u. a. 2019, 32–39.
- Bauer, Martin M. (2019): „Odysseus im Ural. Ein antiker Held als Identifikationsfigur für österreichische Kriegsheimkehrer im Werk von Johann Leopold Bogg (1919–2010) und Rudolf Kalmar (1900–1974)“, in: Tilg/Novokhatko 2019, 57–74.
- Bertolín, Reyes (2016): „The Search for Truth in Odyssey 3 and 4“, in: Cueva, Edmund P. / Martínez, Javier (Hrsg.): *Splendide mendax. Rethinking Fakes and Forgeries in Classical, Late Antique, and Early Christian Literature*. Groningen: Barkhuis, 75–92.
- Boitani, Piero (1994): *The Shadow of Ulysses. Figures of a Myth*. Oxford: Clarendon Press.
- Boitani, Piero (2016): *Il grande racconto di Ulisse*. Bologna: Società editrice il mulino.
- Brommer, Frank (1983): *Odysseus. Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Buffière, Felix (1956): *Les mythes d'Homère et la pensée grecque*. Paris: Belles Lettres (= Collection d'études anciennes).
- Capodiceci, Luisa / Ford, Philip (Hrsg.) (2011): *Homère à la Renaissance. Mythe et transfigurations. Colloque Omero nel Rinascimento. Il Mito e le Sue Trasfigurazioni, Roma, Villa Médicis, 27 – 29 novembre 2008*. Paris: Somogy Éditions d'Art (= Collection d'histoire de l'art de l'Académie de France à Rome, 13).
- De Poorter, Nora (1992): „Von Olympischen Göttern, homerischen Helden und einem Antwerpener Apelles. Bemerkungen über Funktion und Bedeutung der mythologischen Thematik in der Zeit von Rubens (1600–1650)“, in: Mai, Ekkehard / Vlieghe, Hans (Hrsg.): *Von Bruegel bis Rubens. Das goldene Jahrhundert der flämischen Malerei*. Ausst. Kat. Köln/Antwerpen u. a. Köln: Locher, 121–132.
- Dougherty, Carol (2015): „Nobody's Home: Metis, Improvisation and the Instability of Return in Homer's Odyssey“, in: *Ramus* 44:1–2, 115–140.
- Dummer, Jürgen (Hrsg.) (2012): *Homer im 18. Jahrhundert. Ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, 29).
- Effe, Bernd / Gleis, Reinhold F. u. a. (Hrsg.) (2009): „Homer zweiten Grades“. *Zum Wirkungspotential eines Klassikers*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (= Bochumer altertumswissenschaftliches Colloquium, 79).
- Efstathiou, Athanasios / Karamanou, Ioanna (Hrsg.) (2018): *Homeric Receptions across Generic and Cultural Contexts*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Trends in Classics. Supplementary Volumes, 37).
- Eller, Karl-Heinz (1980): „Zur Rezeption des Odysseus-Mythos“, in: *Der altsprachliche Unterricht* 23:2, 70–95.

- Foley, Adam T. (2020): „Raphael's ‚Parnassus‘ and Renaissance afterlives of Homer“, in: *Renaissance Quarterly* 73, 1–32.
- Fowler, Robert (Hrsg.) (2004): *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press.
- Frank, Manfred (³2016): *Die unendliche Fahrt. Zur Pathogenese der Moderne*. Paderborn: Ferdinand Schöningh [EA 1979].
- Freely, John (2014): *A Travel Guide to Homer. On the Trail of Odysseus through Turkey and the Mediterranean*. London: Tauris.
- Frühwald, Wolfgang (1979): „Odysseus wird leben. Zu einem leitenden Thema in der deutschen Literatur des Exils 1933–1945“, in: Link, Werner (Hrsg.): *Schriftsteller und Politik in Deutschland*. Düsseldorf: Droste, 100–113.
- Fuchs, Gotthard / Assmann, Aleida (Hrsg.) (1994): *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Frankfurt a. M.: Knecht.
- Fuchs, Gotthard (1994): „Wohin mit uns? Eine Art Einleitung“, in: Fuchs/Assmann 1994, 7–28.
- Graziosi, Barbara / Greenwood, Emily (Hrsg.) (2007): *Homer in the Twentieth Century. Between World Literature and the Western Canon*. Oxford/New York, NY: Oxford University Press (= Classical Presences).
- Grethlein, Jonas (2017): *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München: C. H. Beck.
- Hellwig, Brigitte (1964): *Raum und Zeit im homerischen Epos*. Hildesheim: Georg Olms (= Spudasmata, 2).
- Heß, G. F. (1866): „Ueber die komischen Elemente im Homer“, in: *VIII. Jahresbericht über das Gymnasium zu Bunzlau [...]*. Bunzlau: C. A. Voigt, 1–50.
- Himmelman, Nikolaus (1996): *Sperlonga. Die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen*. Opladen: Westdeutscher Verlag (= Vorträge – Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften: Geisteswissenschaften, G 340).
- Hölscher, Uvo (²2000): *Die Odyssee. Epos zwischen Märchen und Roman*. München: C. H. Beck (= Beck'sche Reihe, 1402).
- Hofmann, Heinz (1999): „Odysseus. Von Homer bis zu James Joyce“, in: ders. (Hrsg.): *Antike Mythen in der europäischen Tradition*. Tübingen: Attempto, 27–67.
- Hunter, Richard L. (2004): „Homer and Greek Literature“, in: Fowler 2004, 235–253.
- de Jong, Irene J. F. (2016): „Homer: The First Tragedian“, in: *Greece & Rome* 63:2, 149–162.
- Kiefer, Marcus (2000): „Michelangelo riformato“: *Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säule im Palazzo Poggi*. Hildesheim/Zürich u. a.: Georg Olms (= Studien zur Kunstgeschichte, 39).

- Kipf, Stefan (2003): „Homer im Kinderzimmer: ‚Odyssee‘-Rezeption in der modernen Kinder- und Jugendliteratur“, in: Brodersen, Kai (Hrsg.): *Die Antike außerhalb des Hörsaals*. Münster/Hamburg u. a.: LIT (= Antike Kultur und Geschichte, 4), 77–96.
- Kullmann, Wolfgang / Müller, Roland J. (Hrsg.) (1992): *Homerische Motive. Beiträge zur Entstehung, Eigenart und Wirkung von „Ilias“ und „Odyssee“*. Stuttgart: Steiner.
- Latacz, Joachim / Greub, Thierry u. a. (Hrsg.) (2008): *Homer: Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Ausst. Kat. Basel/Mannheim. München: Hirmer.
- Lersch, Walter (1994): „Philosophie als Odyssee. Profile und Funktionen einer Denkfigur bei Lévinas, Horkheimer, Adorno und Bloch“, in: Fuchs 1994, 157–188.
- Lohse, Gerhard (1997): „Die Homerrezeption im ‚Sturm und Drang‘ und deutscher Nationalismus im 18. Jahrhundert“, in: *International Journal of the Classical Tradition* 4:2, 195–231.
- Loney, Alexander C. (2015): „Eurykleia’s Silence and Odysseus’ Enormity: The Multiple Meanings of Odysseus’ Triumphs“, in: *Ramus* 44:1–2, 52–74.
- Lorenz, Thuri (2011): „Homer: Architektur in der Odyssee“, in: Frommel, Sabine / Kamecke, Gernot (Hrsg.): *Les sciences humaines et leurs langages. Artifices et adoptions*. Rom: Campisano (= Hautes études: Histoire de l’art/storia dell’arte), 177–186.
- Luther, Andreas (Hrsg.) (2005): *Odyssee-Rezeptionen*. Frankfurt a. M.: Verlag Antike.
- Michelakis, Pantelis (2013): „Homer in Silent Cinema“, in: ders. / Wyke, Maria (Hrsg.): *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press, 145–165.
- Michelakis, Pantelis (2018): „The Reception of Homer in Silent Film“, in: Efstathiou/Karamanou 2018, 393–404.
- Miziołek, Jerzy (2006): „The ‚Odyssey‘ Cassone Panels from the Lanckoroński Collection. On the Origins of Depicting Homer’s Epic in the Art of Italian Renaissance“, in: *Artibus et historiae* 27:53, 57–88; <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/4022/> (Zugriff: 09.10.2021).
- Morantin, Patrick (2017): *Lire Homère à la Renaissance. Philologie humaniste et tradition grecque*. Genf: Droz (= Travaux d’humanisme et renaissance, 575).
- Nightingale, Georg (2016): „Der listenreiche Odysseus. Zwischen Genialität und Normalität“, in: Klopff, Johannes / Gabriel, Manfred u. a. (Hrsg.): *Trickster – Troll – Trug*. Salzburg: Paracelsus Buchhandlung & Verlag (= Salzburger kulturwissenschaftliche Dialoge, 4), 119–151.
- Oechslin, Werner (2008): „Homer im Zeichen des Sublimen“, in: *Scholion* 5, 73–98.
- Pomarède, Vincent (2009): „Rire avec Homère“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 368–375 [Essay], 376–379 [Katalogteil].

- Porter, James I. (2004): „Nietzsche, Homer, and the Classical Tradition“, in: Bishop, Paul (Hrsg.): *Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Columbia, SC: Camden House (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), 7–26.
- Purves, Alex C. (2010a): „Wind and time in Homeric Epic“, in: *Transactions of the American Philological Association* 140: 323–350.
- Quatember, Ursula (2000): „Homer und Entenhausen. Zur Antikenrezeption in Donald-Duck-Comics von Carl Barks“, in: *Forum Archaeologiae* 17:12, <https://homepage.univie.ac.at/elisabeth.trinkl/forum/forum1200/17comic.htm> (Zugriff: 16.08.2018).
- Reinhardt, Udo (2000): „Angelika Kauffmann und Homer“, in: *Jahrbuch – Vorarlberger Landesmuseumsverein, Freunde der Landeskunde* 144, 131–198.
- Rengakos, Antonios / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.) (2011): *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Riedel, Volker (2002): „Metamorphosen des Odysseus-Bildes“, in: ders.: „Der Beste der Griechen“ – „Achill das Vieh“. *Aufsätze und Vorträge zur literarische Antikenrezeption II*. Jena/Leipzig u. a.: Bussert & Stadeler (= Jenaer Studien, 5), 35–49.
- Riedel, Volker (2015): „Ilias oder Odyssee? Unterschiede in der Rezeption der zwei Homerischen Epen“, in: ders.: *Verklärung mit Vorbehalt. Aufsätze und Vorträge zur literarischen Antikerezeption IV*. Jena/Leipzig u. a.: Bussert & Stadeler (= Jenaer Studien, 8), 44–58.
- Roisman, Hanna M. (2001): „Verbal Odysseus: Narrative Strategy in the ‚Odyssey‘ and in ‚The Usual Suspects‘“, in: Winkler 2001, 51–71.
- Schironi, Francesca (2015): „A Hero Without Nostos: Ulysses’ Last Voyage in Twentieth-Century Italy“, in: *International Journal of the Classical Tradition* 22:3, 341–379.
- Schlesier, Renate (2003): „Transgressionen des Odysseus“, in: dies. / Zellmann, Ulrike (Hrsg.): *Reisen über Grenzen. Kontakt und Konfrontation, Maskerade und Mimikry*. Münster/New York, NY u. a.: Waxmann, 133–141.
- Schur, David (2014): „The Silence of Homer’s Sirens“, in: *Arethusa* 47:1, 1–17.
- Sotera Fornaro, Maria (2009): „Homer in der deutschen und französischen Aufklärung“, in: Elm/Lottes u. a. 2009, 229–242.
- Steiner, George (2004): „Homer in English translation“, in: Fowler 2004, 363–375.
- Stenmans, Anna (2013): *Penelope in Drama, Libretto und Bildender Kunst der Frühen Neuzeit. Transformationen eines Frauenbildes*. Münster: Rhema-Verlag (= Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme, 40).
- Vanderbeke, Dirk (1998): „Man into Woman into Swine: Transformations in Joyce’s ‚Ulysses‘ and the ‚Odyssey‘“, in: *Papers on Joyce* 4, 61–66.

- Vanderbeke, Dirk (2010): „Filming Ulysses“, in: Helbig, Jörg / Schallegger, René (Hrsg.): *Anglistentag 2009 Klagenfurt*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier (= Proceedings of the Conference of the German Association of University Teachers of English, 31), 179–190.
- Warnecke, Heinz (2018): *Homers Wilder Westen. Die historisch-geographische Wiedergeburt der Odyssee*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag [EA 2008].
- Webb, Timothy (2004): „Homer and the Romantics“, in: Fowler 2004, 287–310.
- Wedner, Sabine (1994): *Tradition und Wandel im allegorischen Verständnis des Sirenenmythos. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte Homers*. Frankfurt a.M./Berlin u.a.: Peter Lang (= Studien zur klassischen Philologie, 86).
- Weisenhorn, Markus (2018): „Weshalb die Japaner die griechische Antike mögen – Antikenrezeption in Anime und Manga“, in: Kleu, Michael u. a. (Hrsg.): *Fantastische Antike.de – Antikenrezeption in Science Fiction, Horror und Fantasy* [Blog-Eintrag vom 9. Mai 2018], <https://fantastischeantike.de/weshalb-die-japaner-die-griechische-antike-moegen-antikenrezeption-in-anime-und-manga-gastbeitrag/> (letzter Zugriff: 12.08.2021).
- Wilson, Penelope (2004): „Homer and English epic“, in: Fowler 2004, 272–286.
- Wlosok, Antonie (1996): „Zur Geltung und Beurteilung Vergils und Homers in Spätantike und früher Neuzeit“, in: Schmidt, Ernst Günther / Fuhrmann, Manfred u. a. (Hrsg.): *Griechenland und Rom. Vergleichende Untersuchungen zu Entwicklungstendenzen und -höhepunkten der antiken Geschichte, Kunst und Literatur*. Tiflis: Universitäts-Verlag; Erlangen/Jena: Palm & Enke, 529–555.
- Wohlleben, Joachim (1990): *Die Sonne Homers. Zehn Kapitel deutscher Homer-Begeisterung. Von Winckelmann bis Schliemann*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= Kleine Vandenhoeck-Reihe, 1554).
- Xian, Ruobing (2015): *Raumbeschreibung in der „Odyssee“*. Heidelberg, Universität, Diss.; <https://doi.org/10.11588/heidok.00022325> (letzter Zugriff: 10.08.2021).
- Zajko, Vanda (2004): „Homer and Ulysses“, in: Fowler 2004, 311–323.
- Zerba, Michelle (2017): „Renaissance Homer and Wedding Chests. The Odyssey at the Crossroads of Humanist Learning, the Visual Vernacular, and the Socialization of Bodies“, in: *Renaissance Quarterly* 70:3, 831–861.
- Zhavoronkov, Alexey (2021): *Nietzsche und Homer. Tradition der klassischen Philologie und philosophischer Kontext*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, 76).
- Zimmermann, Bernhard (2007): „Odysseus – Metamorphosen eines griechischen Helden Struktur und Leitmotive der Odyssee“, in: *Pegasus-Onlinezeitschrift* 7:2; <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/pegasus/article/view/35500> (letzter Zugriff: 10.08.2021).

3. Diverse Sekundärliteratur

- Abrams, Nathan (2018): *Stanley Kubrick. New York Jewish intellectual*. New Brunswick, Camden/Newark, NJ u. a.: Rutgers University Press.
- Amendt, Günter (2008): *Die Legende vom LSD*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins.
- Assmann, Jan (?2017): *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck (= Beck'sche Reihe, 1307).
- Bal, Mieke (1999): *Quoting Caravaggio. Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago, IL/London: University of Chicago Press.
- Banham, Peter Reyner (1968): „Revenge of the Picturesque: English Architectural Polemics, 1945–1965“, in: Summerson, John (Hrsg.): *Concerning Architecture. Essays on Architectural Writers and Writing presented to Nikolaus Pevsner*. London: Allen Lane, The Penguin Press, 265– 273.
- Baumbach, Manuel (Hrsg.) (2000): *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*. Heidelberg: C. Winter.
- Becker, Thomas (Hrsg.) (2011): *Ästhetische Erfahrung der Intermedialität. Zum Transfer künstlerischer Avantgarden und ‚illegitimer‘ Kunst im Zeitalter von Massenkommunikation und Internet*. Bielefeld: transcript (= Kultur- und Medientheorie).
- Berger, Carole (1978): „Viewing as Action: Film and Reader Response Criticism“, in: *Literature/Film Quarterly* 6:2, 144–151.
- Bischof, Norbert (?2000): *Das Krafffeld der Mythen. Signale aus der Zeit, in der wir die Welt erschaffen haben*. München/Zürich: Piper [Ungekürzte Taschenbuchausgabe].
- Blamberger, Günter / Boschung, Dietrich (Hrsg.) (2011): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. Paderborn: Wilhelm Fink (= Morphomata, 1).
- Bluestone, George (2003): *Novels into Film*. Baltimore, MD u. a.: Johns Hopkins University Press [EA 1957].
- Böhme, Gernot (2006): *Architektur und Atmosphäre*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.) (1983): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Edition Suhrkamp, 1144).
- Bolz, Norbert (2009): „Der antiheroische Effekt“, in: *Merkur* 63:724 [Sonderheft: Heldendenken. Über das heroische Phantasma], 762–771.
- Boschung, Dietrich / Jäger, Ludwig (Hrsg.) (2014): *Formkonstanz und Bedeutungswandel. Archäologische Fallstudien und medienwissenschaftliche Reflexionen*. Paderborn: Wilhelm Fink (= Morphomata, 19).
- Bräuninger, Werner (2018): *DUX. Mussolini oder der Wille zur Macht*. Graz: ARES Verlag.
- Brinker, Felix / Meyer, Christian (2017): Art. „Comics“, in: Hecken/Kleiner 2017, 198–202.

- Brodersen, Kai (Hrsg.) (2003): *Die Antike außerhalb des Hörsaals*. Münster/Hamburg u. a.: LIT (= Antike Kultur und Geschichte, 4).
- Bröckling, Ulrich (2020): *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*. Berlin: Suhrkamp.
- Burdorf, Dieter / Schweickard, Wolfgang u. a. (Hrsg.) (1998): *Die schöne Verwirrung der Phantasie. Antike Mythologie in Literatur und Kunst um 1800*. Tübingen/Basel: Francke.
- Burgoyne, Robert (Hrsg.) (2010): *The Epic Film in World Culture*. New York, NY/London: Routledge (= AFI film readers).
- Burkert, Walter (1993): „Mythos – Begriff, Struktur, Funktionen“, in: Graf, Fritz (Hrsg.): *Mythen in mythenloser Gesellschaft: das Paradigma Roms*. Stuttgart/Leipzig: Teubner, 9–24.
- Busch, Werner (1993): „Das Ende des Mythos im 18. Jahrhundert“, in: ders.: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München: C. H. Beck, 181–237.
- Butin, Hubertus (Hrsg.) (³2014): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Snoeck.
- Campbell, Joseph (²2011): *Der Heros in tausend Gestalten*. Berlin: Insel Verlag (= Insel-Taschenbuch, 4073) [EA 1999].
- Detienne, Marcel (1981): *L'invention de la mythologie*. Paris: Gallimard (= Bibliothèque des Sciences humaines).
- Didi-Huberman, Georges (2010): *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. Berlin: Suhrkamp [franz. EA 2002].
- Disselkamp, Martin (2009): „Gelehrte und poetische Mythenkunde. Zwei Varianten der Rezeption antiker Mythologie im Berlin des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts“, in: Elm/Lottes u. a. 2009, 165–186.
- Draguet, Michel (2007): „Brüssel – Drehscheibe des Symbolismus in Europa“, in: Benesch, Evelyn (Hrsg.): *Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien*. Mit Texten von Michel Draguet, Dominique Marechal u. a. Ausst. Kat. Wien. Ostfildern: Hatje Cantz, 10–29.
- Dreiling, Semjon Aron (2016): *Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Pluralisierung & Autorität, 45).
- Dreiling, Semjon Aron / Jäger, Jennifer (Hrsg.) (2018): *Der Künstler als Augenöffner und Seher? Yongbo Zhao Grenzgang zwischen europäischen und chinesischen Bildkulturen*. Mit Beiträgen von Studierenden der Universität des Saarlandes und einem Geleitwort von Shan Fan. Weimar: VDG.
- Dummer, Jürgen / Kunze, Max (Hrsg.) (1983): *Antikerezeption, Antikeverhältnis, Antikebegegnung in Vergangenheit & Gegenwart*. 2 Bde. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, 6).

- Eidsvik, Charles (1974): „Soft Edges: the Art of Literature, the Medium of Film“, in: *Literature/Film Quarterly* 2:1, 16–21.
- Elm, Veit / Lottes, Günther u. a. (Hrsg.) (2009): *Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike im Europa des 18. Jahrhunderts*. Saarbrücken: Wehrhahn-Verlag (= Aufklärung und Moderne, 18).
- Elsaesser, Thomas / Hagener Malte (2007): *Filmtheorie*. Hamburg: Junius-Verlag.
- Englund, Axel / Olsson, Anders (Hrsg.) (2013): *Languages of Exile. Migration and Multilingualism in Twentieth-Century Literature*. Oxford/Bern u. a.: Peter Lang (= Exil-Studien, 13).
- Eßlinger, Eva (2019): „Postheroismus im 19. Jahrhundert“, in: Tilg/Novokhatko 2019, 35–56.
- Faber, Richard / Kytzler, Bernhard (Hrsg.) (1992): *Antike heute*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Flacke, Monica (Hrsg.) (2001): *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. München/Berlin: Koehler & Amelang [EA 1998].
- Flanagan, Kevin M. (2017): Art. „Videogame Adaptation“, in: Leitch 2017, 441–454.
- Friedrich, Udo / Quast, Bruno (Hrsg.) (2012): *Präsenz des Mythos. Konfigurationen einer Denkform in Mittelalter und Früher Neuzeit*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Trends in Medieval Philology, 2) [Reprint der Ausgabe von 2004].
- Fuhrmann, Manfred (Hrsg.) (1971): *Terror und Spiel. Probleme der Mythenrezeption*. München: Wilhelm Fink (= Poetik und Hermeneutik, 4).
- Geimer, Peter / Hagner, Michael (Hrsg.) (2012): *Nachleben und Rekonstruktion. Vergangenheit im Bild*. Paderborn: Wilhelm Fink (= eikones).
- Geimer, Peter (2017): „Nachleben und Ableben der Bilder“, in: *Interjekte* 10, 10–22.
- Gelshorn, Julia (2014): Art. „Kunst und Globalisierung“, in: Butin 2014, 178–182.
- Gleiter, Jörg H. / Schwarte, Ludger u. a. (Hrsg.) (2015): *Architektur und Philosophie. Grundlagen, Standpunkte, Perspektiven*. Bielefeld: transcript (= ArchitekturDenken, 8).
- Grant, Barry Keith (Hrsg.) (1977): *Film Genre. Theory and Criticism*. Metuchen, NJ/London: Scarecrow Press.
- Grant, Barry Keith (Hrsg.) (2003): *Film Genre Reader III*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Grant, Barry Keith (2006): *Film Genre. From Iconography to Ideology*. London: Wallflower Press.
- Grimm, Bruno (2016): *Tableaus im Film – Film als Tableau. Der italienische Stummfilm und Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Günzel, Stephan (Hrsg.) (2007): *Topologie. Zu Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: transcript (= Kultur- und Medientheorie).
- Haug, Wolfgang Fritz (1971): *Kritik der Warenästhetik*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= edition suhrkamp, 513).

- Haustein, Lydia (2015): *Zeitgenössische Kunst in China*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter.
- Hecken, Thomas / Kleiner, Marcus S. (Hrsg.) (2017): *Handbuch Popkultur*. Stuttgart: Metzler.
- Herding, Klaus (1980): „Inversionen‘. Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts“, in: ders. / Otto, Gunter (Hrsg.) (1980): *Karikaturen. ‚Nervöse Auffangsorgane des inneren und äusseren Lebens‘*. Gießen: Anabas-Verlag (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, 10), 131–171.
- Herding, Klaus (1989): „Daumier critique des temps modernes. Recherches sur l’ ‚Histoire ancienne‘“, in: *Gazette des beaux-arts* [6. Serie] 113, 29–44.
- Hillmann, Roman (2011): *Die erste Nachkriegsmoderne. Ästhetik und Wahrnehmung der westdeutschen Architektur 1945–63*. Petersberg: Imhof (= Forschungen zur Nachkriegsmoderne des Fachgebiets Kunstgeschichte am Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik der Technischen Universität Berlin).
- Höller, Christian (2004a): Art. „Hybridität“, in: *Butin* 32014, 118–122.
- Höller, Christian (2004b): Art. „Transkulturalität“, in: *Butin* 32014, 333–336.
- Hoffmann, Yasmin / Hülk, Walburga u. a. (Hrsg.) (2006): *Alte Mythen – Neue Medien*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (= Reihe Siegen. Beiträge zur Literatur-, Sprach- und Medienwissenschaft, 149).
- Hobsbawm, Eric J. (2017): *Das lange 19. Jahrhundert*. Übers. von Udo Rennert, Johann George Scheffner und Boris Goldenberg. 3 Bde. Darmstadt: Theiss.
- Hügel, Hans-Otto (Hrsg.) (2003): *Handbuch populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Hulseberg, Richard A. (1978): „Novels and Films: A Limited Inquiry“, in: *Literature/Film Quarterly* 6:1, 57–65.
- Isekenmeier, Guido (Hrsg.) (2013): *Interpiktorialität. Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld: transcript (= Image, 42).
- Ilgen, Volker / Schindelbeck, Dirk (2006): *Am Anfang war die Liffassäule. Illustrierte deutsche Reklamegeschichte*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jagow, Bettina von (2000): *Topographie der Erinnerung. Mythos im strukturellen Wandel*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Jahraus, Oliver (2010): „Der fatale Blick in den Spiegel. Zum Zusammenhang von Medialität und Reflexivität“, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 55:2, 247–260.
- Jameson, Fredric (2004): *Mythen der Moderne*. Übers. aus dem Engl. von Hans-Hagen Hildebrandt. Berlin: Kulturverlag Kadmos (= Kulturwissenschaftliche Interventionen, 3).
- Jamme, Christoph (2013): *Mythos und Aufklärung. Dichten und Denken um 1800*. München/Paderborn: Wilhelm Fink.

- Jones, William B. (2017): Art. „Classics Illustrated and the Evolving Art of Comic-Book Literary Adaptation“, in: Leitch 2017, 214–238.
- de Jong, Irene J. F. (Hrsg.) (2012): *Space in ancient Greek literature. Studies in ancient Greek narrative*. Leiden/Boston, MA: Brill (= Mnemosyne. Supplements, 339).
- Kauppert, Michael (?2010): *Erfahrung und Erzählung. Zur Topologie des Wissens*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kepetzis, Ekaterini (2007): „Honoré Daumiers ‚Histoire ancienne‘. Ein Kommentar zur Kulturpolitik und Gesellschaft der Juliemonarchie“, in: Kanz, Roland (Hrsg.): *Das Komische in der Kunst*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau, 161–185.
- Kniep, Matthias (2009): *Die drei Zeitalter des Superhelden-Comics (Gold, Silber und Bronze). Von der Geburt, Demontage und Wiederbelebung eines amerikanischen Mythos*. Kiel: Ludwig Verlag (= Geist & Wissen, 6).
- Köster, Ingo (2009): „Mediale Maßverhältnisse in Raum und Zeit. Ein Versuch der Systematisierung“, in: ders. / Schubert, Kai (Hrsg.): *Medien in Raum und Zeit. Maßverhältnisse des Medialen*. Bielefeld: transcript (= Mediuemrücke, 34), 23–45.
- Korenjak, Martin / Töchterle, Karlheinz (Hrsg.) (2001): *Akten der ersten Innsbrucker Tagung zur Rezeption der klassischen Antike*. Innsbruck: Studien-Verlag (= Pontes, 1 / Comparanda, 2).
- Korenjak, Martin / Töchterle, Karlheinz (Hrsg.) (2002): *Antike im Film*. Innsbruck Studien-Verlag (= Pontes, 2 / Comparanda, 5).
- Korenjak, Martin / Tilg, Stefan (Hrsg.) (2007): *Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart*. Innsbruck: Studien-Verlag (= Pontes, 4 / Comparanda, 9).
- Krüger, Brigitte / Stillmark, Hans-Christian (Hrsg.) (2014): *Mythos und Kulturtransfer. Neue Figurationen in Literatur, Kunst und modernen Medien*. Bielefeld: transcript (= Metabasis – Transkriptionen zwischen Literatur, Künsten und Medien, 14).
- Kunze, Max (Hrsg.) (2009): *Antik wird Mode. Antike im bürgerlichen Alltag des 18. und 19. Jahrhunderts. Texte von Brigitte Pawlitzki und Stephanie-Gerrit Bruer*. Ausst. Kat. Stendal, Winckelmann-Museum. Ruppolding/Mainz: Verlag Franz Philipp Rutzen.
- Lammel, Gisold / Kunze, Max (Hrsg.) (1998): *Antike(n) auf die Schippe genommen. Bilder und Motive aus der Alten Welt in der Karikatur*. Ausst. Kat. Stendal/Kassel u. a. Mainz am Rhein: Verlag Philipp von Zabern.
- Lamster, Mark (Hrsg.) (2000): *Architecture and Film*. New York, NY: Princeton Architectural Press.
- Lehmann, Hans-Thies (1983): „Die Raumfabrik – Mythos im Kino und Kinomythos“, in: Bohrer 1983, 572–609.

- Lehmann, Martin (2017): „Antike Helden im Geschichtsunterricht des Gymnasiums (1949–2017) – Auslaufmodell oder Desiderat?“, in Tilg/Novokhatko 2019, 147–164.
- Leitch, Thomas M. (Hrsg.) (2017): *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York, NY: Oxford University Press (= Oxford Handbooks Series).
- Lücke, Hans- Karl / Lücke, Susanne (?2006): *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= rowohlt's enzyklopädie, 600) [EA 1999].
- Luther, Diane (2006): „Phantastische Architektur im Comic“, in: Nerdinger, Winfried / Strobl, Hilde (Hrsg.): *Architektur wie sie im Buche steht. Fiktive Bauten und Städte in der Literatur*. Salzburg: Pustet.
- MacCabe, Colin / Warner, Rick u. a. (Hrsg.) (2011): *True to the Spirit. Film Adaptation and the Question of Fidelity*. Oxford/New York, NY u. a.: Oxford University Press.
- MacPhee, Graham (2002): *The Architecture of the Visible [Technology and Urban Visual Culture]*. London/New York, NY: Continuum (= Technologies: Studies in Culture & Theory).
- Mayntz, Gregor (2018): „Bundeswehr bei Abiturienten immer beliebter: Von der Penne zum Panzer“, in: *RP online* [14. Februar 2018, um 08:35 Uhr], https://rp-online.de/panorama/deutschland/bundeswehr-bei-abiturienten-immer-beliebter_aid-18937537 (Zugriff 14.09.2021).
- McFarlane, Brian (1996): *Novel to Film, An Introduction to the Theory of Adaption*. Oxford u. a.: Clarendon Press.
- Meikle, Kyle (2017): Art. „Adaptation and Interactivity“, in: Leitch 2017, 542–558.
- Metzger, Christoph (2015): *Architektur und Resonanz*. Berlin: Jovis.
- Mohr, Hubert (2007): „Veralltäglicung der Antike. Rezeptionsformen und Aktualisierungsstrategien in der modernen Alltagskultur“, in: Korenjak/Tilg 2007, 15–36.
- Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.) (2008): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Der neue Pauly: Supplemente, 5).
- Münkler, Herfried (2020): Rezension von Ulrich Bröcklings: „Postheroische Helden. Ein Zeitbild“. (Berlin: Suhrkamp, 2020)“, in: *Soziopolis – Gesellschaft beobachten* [19.03.2020], <https://www.sozipolis.de/diagnose-postheroisch.html> (Zugriff 13.09.2021).
- Mysok, Johannes (2007): *Antonio Canova. Die Erneuerung der klassischen Mythen in der Kunst um 1800*. Petersberg: Michael Imhof (= Studien zur internationalen Architektur- und Kunstgeschichte, 48).
- Newell, Kate (2017): Art. „Adaptation and Illustration“, in: Leitch 2017, 477–493.
- Nisbet, Gideon (?2010): *Ancient Greece in Film and Popular Culture*. Bristol: Bristol-Phoenix-Press (= Greece and Rome live) [EA 2006].
- Philipp, Michael / Häbler, Miriam u. a. (Hrsg.) (2013): *Dionysos – Rausch und Ekstase*. Ausst. Kat. Hamburg/Dresden. München: Hirmer.

- Pieske, Christa / Vanja, Konrad (1983): *Das ABC des Luxuspapiers. Herstellung, Verarbeitung und Gebrauch 1860–1930*. Berlin: Museum für deutsche Volkskunde.
- Purves, Alex C. (2010b): *Space and Time in Ancient Greek Narrative*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press.
- Raabe, Beate (1992): *Expliztheit und Beschaulichkeit. Das französische Erzählkino der dreißiger Jahre*. Münster: MAKs Publikationen (= Film- und fernsehwissenschaftliche Arbeiten).
- Reid, Jane D. (1993): *The Oxford Guide to Classical Mythology in the Arts, 1300–1990s*. 2 Bde. Oxford/New York, NY: Oxford University Press.
- Renger, Almut-Barbara / Solomon, Jon (Hrsg.) (2012): *Ancient World in Film and Television. Gender and Politics*. Leiden/Boston, MA: Brill.
- von Rosen, Valeska (²2011): Art. „Interpikturalität“, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 208–211.
- Roussel, Martin (Hrsg.) (2012): *Kreativität des Findens – Figurationen des Zitats*. Paderborn: Wilhelm Fink (= Morphomata, 2).
- Ruhe, Edward L. (1973): „Film: The ‚literary‘ approach“, in: *Literature/Film Quarterly* 1, 76–83.
- Risafi de Pontes, Ivan (2014): *Satyrs und Silens Weisheit bei Nietzsche. Eine ästhetische und philosophische Untersuchung*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, 818).
- Sachs-Hombach, Klaus (Hrsg.) (2006): *Bild und Medium. Kunstgeschichtliche und philosophische Grundlagen der interdisziplinären Bildwissenschaft*. Köln: Halem.
- Sadler, Simon (2005): *Archigram. Architecture without Architecture*. Cambridge, MA/London: The MIT Press.
- Santas, Constantine (2007): *The Epic in Film. From Myth to Blockbuster*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield Publishers.
- Seznec, Jean (²1990): *Das Fortleben der antiken Götter. Die mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance. Aus dem Franz. von Heinz Jatho*. München: Wilhelm Fink [franz. EA 1980].
- Schlesier, Renate (Hrsg.) (²1991): *Faszination des Mythos. Studien zu antiken und modernen Interpretationen*. Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Schlesier, Renate / Schwarzmaier, Agnes (Hrsg.) (2008): *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*. Mit Fotos von Johannes Laurentius. Ausst. Kat. Berlin. Regensburg: Schnell & Steiner.
- Schroeren, Nina (2004): „Mythologie als Gesellschaftskritik. Honoré Daumiers Karikaturenzyklus ‚Histoire Ancienne‘“, in: *Mythos* 1, 70–76.
- Schweer, Henning (2010): *Popularisierung und Zirkulation von Wissen, Wissenschaft und Technik in visuellen Massenmedien. Eine grundlegende historische Studie am Beispiel der Sammelbilder der Liebig Company und der Stollwerck AG*. Hamburg, Universität, Diss.; <https://docplayer.org/22607923->

- Popularisierung-und-zirkulation-von-wissen-wissenschaft-und-technik-in-visuellen-massenmedien.html (letzter Zugriff: 10.08.2021).
- Shay, Jonathan (2002): *Odysseus in America. Combat Trauma and the Trials of Homecoming*. Vorw. von Max Cleland und John McCain. New York, NY: Scribner.
- Shonfield, Katherine (2000): *Walls Have Feelings: Architecture, Film and the City*. London/New York, NY: Routledge.
- Sommer-Mathis, Andrea (2009): „Musica, Pittura e Poesia. Musikalische Mythen aus der Antike in den Libretti des Wiener Kaiserhofes“, in: *Jahrbuch des Kunsthistorischen Museums Wien* 11, 129–153.
- Stauder, Thomas (1993): *Die literarische Travestie. Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse* (Deutschland, England, Frankreich, Italien). Frankfurt a.M./Berlin u.a.: Peter Lang (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 18: Vergleichende Literaturwissenschaft, 72).
- Taylor, B. F. (2006): *The British New Wave: A certain tendency?* Manchester/New York, NY: Manchester University Press (= Manchester, 1824).
- Tilg, Stefan / Novokhatko, Anna (Hrsg.) (2019): *Antikes Heldentum in der Moderne. Konzepte, Praktiken*. Freiburg i. Br./Berlin u.a.: Rombach Verlag (= Pontes, 9 / Rombach-Wissenschaften: Reihe Paradeigmata, 55).
- Ullrich, Wolfgang (2017): Art. „Werbung und Warenästhetik“, in: Hecken/Kleiner 2017, 207–215.
- Venus, Jochen (2017): Art. „Computerspiele“, in: Hecken/Kleiner 2017, 239–243.
- Verreth, Herbert (2008): „Odysseus’ Journey through Film“, in: Berti, Irene / García Morcillo, Marta (Hrsg.): *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart: Steiner (= Heidelberger althistorische Beiträge und epigraphische Studien, 45), 65–73.
- Vöhler, Martin / Seidensticker, Bernd u. a. (Hrsg.) (2005): *Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption*. Berlin/New York, NY: De Gruyter (= spectrum Literaturwissenschaft, 3).
- Welzbacher, Christian (2000): „Die geheiligten Bezirke unseres Volkes’ – Antikenrezeption in der Architektur des Dritten Reiches als Beispiel für das nationalsozialistische Historismuskonzept“, in: Baumbach, Manuel (Hrsg.): *Tradita et inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike*. Heidelberg: C. Winter (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, 2; N. F. 106), 495–513.
- Weyand, Björn (2013): *Poetik der Marke. Konsumkultur und literarische Verfahren 1900–2000*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, 136).
- Winkler, Martin M. (Hrsg.) (2001): *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford/New York, NY u. a.: Oxford University Press.
- Winkler, Martin M. (2015): *Return to Troy. New Essays on the Hollywood Epic*. Leiden/Boston, MA: Brill (= Metaforms, 5).

- Wodianka, Stephanie / Ebert, Juliane (Hrsg.) (2014): *Metzler Lexikon moderner Mythen. Figuren, Konzepte, Ereignisse*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Metzler-Lexikon).
- Wodianka, Stephanie / Ebert, Juliane (Hrsg.) (2016): *Inflation der Mythen? Zur Vernetzung und Stabilität eines modernen Phänomens*. Bielefeld: transcript (= Edition Kulturwissenschaft, 72).
- Worringer, Wilhelm (1908): *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Piper (= Ergebnisse und Probleme moderner Wissenschaft).
- Zajko, Vanda / Hoyle, Helena (Hrsg.) (2017): *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*. New York, NY: John Wiley & Sons (= Wiley-Blackwell Handbook to Classical Reception).
- Zgoll, Annette / Kratz, Reinhard Gregor u. a. (Hrsg.) (2013): *Arbeit am Mythos. Leistung und Grenze des Mythos in Antike und Gegenwart*. Tübingen: Mohr Siebeck.
- Zimmermann, Julian (2019): „Die Antike zwischen Rom und Bozen“, in: Tilg/Novokhatko 2019, 77–100.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–4: Gießen, Privatbesitz Katrin Dolle.

Belebte Odysseen: Dimensionen von Zeit und Raum

Bewegtes Bildnis des jungen Dichters als alter Dichter als Odysseus. Albert Ehrensteins Kinodrama *Der Tod Homers* und der frühe Film zwischen Text- und Bildtradition

MARCUS BECKER

Gewidmet Klaus Becker †,
verhindertem See-, doch kreativstem Filmmann.

1914 erschien im Leipziger Kurt-Wolff-Verlag *Das Kinobuch*, herausgegeben von Kurt Pinthus, einem frühen intellektuellen Kinoenthusiasten, der namhafte deutsche Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie Else Lasker-Schüler oder Max Brod aufgefordert hatte, Filmszenarien bzw. *Kinodramen* zu verfassen.¹ Ebenso wie Sigmund Freud seine *Traumdeutung* von 1899 auf dem Titelblatt auf 1900 vordatieren hatte lassen, war auch *Das Kinobuch* bereits 1913 in die Buchläden gekommen. Im Unterschied zu Freud, der gezielt auf den Anbruch eines neuen Säkulums anspielen wollte, konnte Pinthus jedoch nicht wissen, dass das neue Jahr 1914 einen Weltkrieg und, retrospektiv, eine Epochenäsur bringen sollte. *Das Kinobuch* erschien also eigentlich zu einem Zeitpunkt, den bereits der Klappentext von Florian Illies' *Momentaufnahme 1913. Der Sommer des Jahrhunderts* einen „[...] Moment höchster Blüte“ nennt, „ein Jahr, in dem alles möglich scheint.“² 1913 war so etwa auch das Jahr, in dem das Kino mit Enrico Guazzonis *Quo vadis* seinen ersten veritablen Blockbuster erhielt.

Kurt Pinthus verdankte und verdankt seinen Ruhm seiner Rolle als Impressario des literarischen Expressionismus. Die 1919/20 edierte *Menschheitsdämmerung – Symphonie jüngster Dichtung* formulierte als Lyrik-Anthologie früh einen Kanon dieser Strömung der Moderne, der bis heute nachwirkt. Als eminenter Dichter war auch der 1886 geborene Albert Ehrenstein in der *Menschheitsdämmerung* vertreten³ – der aber auch schon vor dem Krieg sein Scherflein zu Pinthus' *Kinobuch* beigetragen hatte. Während Kafka sich für jede Art von Kino begeisterte und Peter Altenberg für Schundfilme schwärmte (beide Autoren gleichwohl

1 Pinthus 1914. Zu Pinthus' Leipziger Jahren vgl. Schuhmann 1996, zu Pinthus und dem Film: Knickmann 2009, 11–114.

2 Illies ¹⁰2013, vorderer Umschlag.

3 Vgl. Pinthus 1920, passim. Allgemein zu Ehrenstein vgl. etwa Gauß 1986; Laugwitz 1987.

nicht im *Kinobuch* vertreten),⁴ lieferte Ehrenstein mit *Der Tod Homers oder: das Martyrium eines Dichters* eine *Odyssee*-Parodie in 22 Bildern vor dem Hintergrund zeitgenössischer Antikfilme wie *Quo vadis*.⁵

Ehrensteins Kinodrama – ein Szenarium oder auch Treatment – eröffnet für diesen prospektiven Stummfilm mit programmatischen *Prooemtischen Vor-Worten*. Es folgt in den ersten neun Bildern (das heißt Szenen oder, da es 1913 mit der Schnitttechnik noch nicht weit her war, auch Einstellungen) eine Abwandlung des Marsyas-Mythos mit einem Wettstreit zwischen Homer und Apoll zu Ithaka, in dem Odysseus den Schiedsrichter gibt. Der Gott verliert. Odysseus begibt sich auf eine „Wallfahrt“, um Poseidon für die Blendung des Polyphem zu versöhnen. Davon werden Leserschaft und postuliertes Filmpublikum im Weiteren nichts mehr erfahren, doch Ehrenstein schickt ab Bild 10 auch den greisen Sänger Homer auf eine Irrfahrt durch die griechische Insel- und Poleis-Welt. Sie führt in den Bildern 12 bis 20 zu „sieben Leidensstationen“ von Smyrna über Kolophon, Rhodos, Chios, Skyros, Salamis und Athen bis nach – recht gezählt: 8 – Ios. Die Fahrt dient der emigratorischen Fahndung nach einem angemessenen Bleibe- und Sterbeort, für die Homer einen Katalog der berühmten sieben Städte abarbeiten muss, die sich um die Ehre stritten, seine Vaterstadt gewesen zu sein. Alle sieben weisen ihn gleichwohl ab, bis sich Homer auf Ios von einer Klippe stürzt und begraben wird. Die Bilder 21 und 22 sind ein Epilog in der modernen Schulstube.

Pinthus' *Kinobuch* fand seinen publizistischen Kontext im filmhistorischen Übergang vom *cinema of attractions* zum narrativen Kino in den 1910er-Jahren. Die Sammlung offerierte Entwürfe für eine Vielzahl von sich herausbildenden Genres – und kommt doch in Filmwissenschaft und filmwissenschaftlich interessierter Literaturwissenschaft meist recht schlecht weg. Für durchweg alle Treatments der Sammlung gelangte die Forschung zu der Schlussfolgerung, die Schriftstellerinnen und Schriftsteller wären hier an der Aufgabe gescheitert, ihre literarischen Techniken den Erfordernissen der Kinematographie als einem neuen Medium anzudienen.⁶ Gleichzeitig fanden die Texte der Autorinnen und Autoren

4 Vgl. zu Kafkas *Passion* Hanns Zischlers brillante Monographie (Zischler 2017), deren Erstauflage 1996 die Kafka-Forschung auf eine innovative neue Spur setzte; zu Altenberg ebd., 96 f. Zum Verhältnis von deutschsprachigen Schriftstellern und dem Stummfilm vgl. zudem die umfangreiche Textsammlung Güttinger 1984.

5 Ehrenstein 1914, 89–97.

6 Vgl. etwa Müller 2004, 197–204; Wolf 2006, 25 f.; zudem Pinthus' Vorwort in der Neuauflage des *Kinobuchs* Pinthus 1963, 7–17; und das Nachwort von Walter Schobert in der Ausgabe Pinthus 1983, 157–159.

eine disziplinär angestammte literaturwissenschaftliche Heimat, und die Forschung zum literarischen Expressionismus hat denn auch den *Tod Homers* editorisch sicher in Ehrensteins *Erzählungen* einbetten können.⁷

In literaturhistorischer Perspektive war der Text vor allem eine Persiflage *all'antica* des entstehungszeitlichen Literaturbetriebs, der im Berliner Café des Westens, dem famosen Café Größenwahn, seine avantgardistische Schaltzentrale fand. Auf Chios trifft Homer bei Ehrenstein Lykophron (den Wolfsklugen), einen Jüngling „semitischen Aussehens“, der verspricht, Homers Lieder zu singen und zu verbreiten. Allerdings sei Homer noch jung (!) und unbekannt; das verursache Unkosten; als Bezahlung aber erhalte der Dichter einen Käse: „Lykophron war – der erste Verleger.“⁸ Auf Rhodos wirft Tlepolemos Homer vor, dieser habe ihn in der *Ilias* durch Sarpedon fallen lassen, wo es doch gerade umgekehrt gewesen sei, und sein Sohn, der „Tlepolemiker Thersites“, erklärt wütend, überhaupt sei die *Ilias* ein Schlüsselroman voller falscher Behauptungen.⁹ Auf Skyros beschwert man sich, dass der Herrscher Neoptolemos *nicht* in der *Ilias* vorkomme;¹⁰ auf Salamis wird Homer der Blasphemie bezichtigt.¹¹ In Athen beantragt „Platon, der Sohn des Kassner“, Homers Verbannung durch das Scherbengericht: Athen werde zu wenig genannt, Homers Gesänge seien „hypermodern“, die Darstellungen von Liebschaften unzüchtig – eine missgelaunte Literaturkritik, die auch mit dem Justiziablen droht, vorgetragen von Platon, dem notorischen Verächter der Dichter, dessen Vater Kassner den Vornamen Rudolf getragen haben dürfte und als bekannter konservativer Kulturkritiker und Platon-Übersetzer zu ‚enträtseln‘ war.¹² Und so treibt die private Odyssee den alten antiken Literaten weiter von Ort zu Ort und lässt Homer zum Rollenporträt des jungen modernen Literaten Ehrenstein werden.

Die spöttisch zusammengeraffte antike Gewandung dieser Parodie möchte kaum die avantgardistischen Mordgelüste an den bildungsbürgerlichen Vätern verhüllen, an angehäuftem Bildungsgut und humanistischem Schulbetrieb – und zugleich ist eine solche

7 Ehrenstein 1991, 189–194.

8 Ehrenstein 1914, 94. Sollte, abgesehen vom attraktiven sprechenden Namen, ein bestimmter Lykophron das Vorbild abgegeben haben, so wohl weniger der griechische Held vor Troja oder der Sophist als der hellenistische Dichter des dramatischen Monologs *Alexandra* mit den dunklen Weissagungen der Cassandra.

9 Ehrenstein 1914, 94.

10 Ehrenstein 1914, 95. Tatsächlich wird Achills Sohn in der *Ilias*, im Gegensatz zur *Odyssee*, nirgends erwähnt.

11 Ehrenstein 1914, 95.

12 Ehrenstein 1914, 95.

schulisch erworbene klassische Bildung Voraussetzung und Arbeitsmaterial des Textes. Schuld daran trug Ehrensteins Mutter. Der künftige Dichter stammte aus äußerst bescheidenen Ottakringer Verhältnissen, doch setzte Mutter Charlotte alles daran, den Sohn das renommierte Wiener Piaristengymnasium besuchen zu lassen; das anschließende Studium der Geschichte und Philosophie führte 1910 zur Promotion. Drei Jahre später gewann die Parodie des homerischen Stoffes ihre Kraft aus der genauesten Kenntnis von Texttradition, philologischen Usancen und Schulbetrieb, die Ehrenstein dieser soliden humanistischen Ausbildung verdankte. Sie ermöglichte ihm, auf geradezu bildungshuberische Weise Subtexte anzulegen, die sich erst beim Nachspüren nach den Quellen erschließen, während eine erste Lektüre leicht über sie hinweggeht. So resultiert der Witz beim streitlustigen „Tlepolemiker“ Thersites eben nicht nur aus der kalauernden Ableitung vom väterlichen Namen, sondern für den, der bei der Homer-Lektüre gut aufgepasst hat, auch aus der altphilologischen Beckmesserei, dass in der *Ilias* als große Ausnahme keinerlei Angaben zu Thersites' Abstammung gemacht werden.¹³

Bereits die wenigen Zeilen der parodierend überkorrekt orthographierten *Prooemtësken Vor-Worte*, ein philologisches *Othering*, führen in eine erstaunliche Texttiefe:

Ich protestiere feierlich gegen die unerhört kurzfristige Prophezeiung des genialen Dandy Ovid „Vivet Maeonides, Tenedos dum stabit et Ide, dum rapidas Simoïs in mare volvet aquas.“ Als ob Homer diese lausigen, durch das nächstfällige Erdbeben gehandikaptten Örtlichkeiten nicht um Äonen überleben würde!

Ich protestiere ferner gegen die tolle Verdrehung meines zynischen Freundes Lukian, Homer sei während des trojanischen Krieges (1193–1184 v Chr) Dromedar in Baktrien gewesen. Wahr ist vielmehr das Trotteltwort archaischer Pädagogen: „Sieben Städte stritten sich um die Ehre, Homer geboren zu haben: Smyrna, Rhodos, Kolophon, Salamis, Chios, Skyros, Athenai.“

Warum sich aber die diversen Stadtväter so hartnäckig stritten, erfährt die leichtgläubig betrogene Nachwelt allerdings erst durch diesen Film.¹⁴

Für Ehrenstein werden „der geniale Dandy Ovid“ und „mein zynischer Freund Lukian“ zu Zeitgenossen, denn die textuelle Antike steht der Gegenwart als erschlossenes Corpus zur Verfügung. In den Ovid-Versen wird der Ruhm Homers an konkrete, damit in der Gegenwart auch archäologisch und touristisch erschließbare Orte gebunden (Tenedos, Ida, Simoïs). Der Vergleich der kläglich-ruinösen Originalschauplätze mit dem Werk Homers fällt zugunsten eines Plädoyers für die Literatur aus, wenngleich solche „gehandikaptten Örtlichkeiten“ ja eigentlich nicht nur in Ehrensteins Text entworfen, sondern im Filmbild visualisiert werden

13 Vgl. zum bereits in der Antike kontrovers diskutierten Demagogen Thersites Fraß 2012, 91–131.

14 Ehrenstein 1914, 89. Die leicht abweichende Fassung der Verse so im Text.

sollten. Vor allem aber stammen die Verse aus der letzten Elegie des ersten Buches der *Amores* (1.15.9 f.), aus der berühmten Verteidigung des Dichterberufes gegen anständige (römische) Berufe wie den des Juristen oder Feldherrn. Spätestens nachdem Karl Kraus 1910 das Gedicht *Wanderers Lied* in der *Fackel* veröffentlicht hatte, sah auch Ehrenstein die Dichtung als seinen Hauptberuf – allen Karriereplänen der Mutter zum Trotz.

Die so erfreulich genaue Datierung des trojanischen Krieges stammt von Eratosthenes, also dem alexandrinischen Homer-Philologen, der als Begründer der Chronographie zugleich davon abriet, den historischen Angaben der Dichter zu trauen.¹⁵ Die Information, Homer sei Dromedar in Baktrien gewesen, entnahm der nun implizit als unzuverlässig charakterisierte moderne Dichter Lukians Gespräch zwischen dem Schuster Micyllus und seinem Hahn:

Micyllus: [...] sage mir doch, ging denn alles wirklich so vor Troja zu, wie's Homer erzählt?
Der Hahn: Woher hätte er's wissen sollen, da er damals ein Kamel in Baktriane war? Ich will dir nur soviel sagen: es ging auch damals alles so natürlich zu wie jetzt, und Ajax war weder so groß noch Helena so schön, wie die Leute glauben.¹⁶

Auch hier lügen die Dichter (selbst wenn Ehrenstein Lukians „tolle Verdrehung“ zurückweist), der Hahn aber muss es wissen, denn er war in der Kette seiner pythagoräischen Reinkarnationen dabei. Augenzeugenschaft und Hypotyposis jedoch, das Vor-die-Augen-Stellen, als sei man selbst zugegen, waren klassische ästhetische Strategien, die das Kino sich anschickte, mit der immersiven Kraft vorgeblich wirklichkeitsgetreuer fotografischer Filmbilder zur modern-medialen Blüte zu führen. Folgerichtig erfährt die „leichtgläubig betrogene Nachwelt“ erst durch einen von Ehrenstein konzipierten Film die Hintergründe des philologischen Allgemeinplatzes von den Heimatstädten des Homer.

All diese textuelle Spiegelfechterei mit der philologischen Tradition hätte sich kaum je in einen realen Film übersetzen lassen. Obwohl Drehbuch-Forschung und Production Studies damit wenig Freude fanden an Pinthus' *Kinobuch*, soll im Folgenden doch der Versuch unternommen werden, Ehrensteins unrealisierbaren Film in Bezug zu setzen zu zwei zeitgleichen Filmen, die sich der *Odyssee* annahmen – und auch ins Kino kamen.

Zwischen den beiden Vergleichsfilmen spannt sich die ästhetische Entwicklung des Antikfilms am Beginn des 20. Jahrhunderts. 1905 entstand der vierminütige, paradox

15 Vgl. Jacoby 1929, 1010–1021.

16 Lukian *Der Hahn* oder *Der Traum des Micyllus* 1710–16 (in Wieland ²1981, 71 f.). Derselbe Homer-Lukian-Verweis taucht auch in Ehrensteins *Perpeh* auf (vgl. Ehrenstein 2004, 18). Der Autor muss allerdings eine andere Übersetzung genutzt haben, die Lukians *kámelos* als Dromedar wiedergibt.

betitelte Streifen *L'Île de Calypso ou Ulysse et le Géant Polyphème* von Georges Méliès, dem französischen Filmpionier und Filmmagier, als Paradebeispiel des *cinema of attractions*.¹⁷ Der Begriff eines Kinos der Attraktionen wurde um 1980 von Tom Gunning geprägt und erlöste den frühen Film aus einer filmhistorischen Teleologie, die die Kinematographie suchend, aber unausweichlich zum Erzählkino streben sah.¹⁸ Gunning und seine Nachfolger betonten hingegen die ästhetische Eigengesetzlichkeit dieser frühen Filme, das Spektakel, das Moment des Vorführens und Ausstellens des bewegten Bildes als solchem.

Dem narrativen Kino sicher verpflichtet war hingegen 1911 die bereits zehnmal so lange italienische Milano-Films-Produktion *L'Odissea* von Francesco Bertolini, Giuseppe de Liguoro und Adolfo Padovan, ein „veritable classic“,¹⁹ entstanden für die Weltausstellung in Turin, dem damaligen Zentrum der italienischen Filmindustrie und einem der wichtigsten des internationalen Antikfilms.²⁰ Derartige Adaptionen klassischer Stoffe bezweckten nicht zuletzt, den Film vom Ruch des Jahrmarktspektakels zu befreien und auch gehobeneren Schichten, bildungsbürgerlich und solvent, annehmbar zu machen.²¹ Während die Rezeption eines Textes wie Ehrensteins *Der Tod Homers* zeitgenössisch im engen Rahmen der deutschen Literatur-Avantgarde verblieb, fanden die realisierten Filme ein internationales Publikum, auf das zu achten den Produzenten bereits kommerziell ein großes Anliegen sein musste.

Ehrensteins Kinodrama geizt nicht mit Szenen, die vollkommen unfilmisch konzipiert sind. In Bild 2 etwa, auf dem Landgut des Odysseus, deutet Homer – medial angemessen deiktisch – auf eine Statue des Phoibos Apollon und erklärt, ebenso gut wie, wenn nicht besser dichten zu können als der Gott, denn dieser stamme vom amüsischen Zeus ab, Homer aber sei gezeugt von Phemios mit Demodokos.²² Phemios nun ist in der *Odysee* der Sänger, der den Freiern in Ithaka unwillig Lieder von der Rückkehr aus Troja vorträgt, Demodokos bei

17 Die Daten zum Film (Star Film, Kat.-Nrn. 750–752) in der Internet Movie Database (IMDb), online unter: https://www.imdb.com/title/tt0229095/?ref_=nm_fimg_dr_130 (Zugriff: 01.04.2020); der Film online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=lHSBkVWB7x0> (Zugriff: 01.04.2020). Zu Méliès vgl. allgemein Ezra 2000; Malthête/Mannoni 2002. Ein Überblick zu Homer im Stummfilm etwa bei Michelakis 2013, 145–165, der Méliès-Film hier 155–157.

18 Der entscheidende Aufsatz von 1981 beispielsweise wieder abgedruckt in Gunning 2013, 56–67.

19 Solomon 2001, 103.

20 Vgl. Internet Movie Database (IMDb), online unter: <https://www.imdb.com/title/tt0189846/> (Zugriff: 01.04.2020); Michelakis 2013, 147–150, 153–155; der Film online verfügbar etwa unter: [https://it.wikipedia.org/wiki/L%27Odissea_\(film_1911\)](https://it.wikipedia.org/wiki/L%27Odissea_(film_1911)) (Zugriff: 01.04.2020), die Zitate aus Zwischentiteln im Folgenden nach dieser Quelle.

21 Vgl. Christie 2013, 109–124.

22 Vgl. Ehrenstein 1914, 90.

den Phäaken der blinde Troja-Sänger beim Besuch des Odysseus. Schon die Erläuterungen des Ehrensteinschen Homers fallen nicht in die mediale Kompetenz des Filmbildes und wären nur länglichen Zwischentiteln anzuvertrauen gewesen – ganz zu schweigen von den für ein durchschnittliches Publikum nötigen Informationen zu den erwähnten homerischen Figuren und gar den Subtexten, der philologischen geheimen Kompliziertheit, die beileibe nicht nur die *Prooemtischen Vor-Worte* charakterisiert und hier wie in vielen anderen Szenen zur witzigen Verquickung von Homer mit seinen eigenen Figuren beiträgt.

Allerdings kommentieren solche filmisch nicht umsetzbaren Inhaltsangaben geradezu die semantischen Balanceakte, die ein realer ‚stummer‘ narrativer Film wie *L’Odissea* von 1911 zwischen der Diegese des Filmbildes und den erläuternden Zwischentiteln auf sich nahm. Ein solcher, sehr kurzer, Zwischentitel eröffnet etwa den Bericht des Odysseus am Hofe des Alkinoos: „Nach herzlicher Aufnahme erzählt er seine Abenteuer.“ Im Filmbild sehen wir einen prachtvollen Saal mit Wandreliefs, minoischen Säulen und zahlreicher Gesellschaft sowie Odysseus vor dem König und der Königin (Abb. 1). Odysseus’ Erzählungen und die Reaktionen seiner Zuhörerschaft sind in das dramatische Spiel von Mimik und Gestik verlegt; ein Barde tritt heran und greift in die Saiten. Es muss Demodokos sein, aber einen Zwischentitel hat er nicht erhalten – um diese Figur zu verstehen, musste das Publikum überdurchschnittlich gut in der *Odysee* bewandert sein. Die Crux dieser mit rund zwei



Abb. 1 *L’Odissea*, 1911: Odysseus am Hof des Alkinoos.

Minuten recht langen Szene des frühen narrativen Kinos besteht darin, dass der eigentliche Inhalt der Erzählung nicht wiedergegeben werden kann. Er besteht implizit in den zuvor und

im Anschluss gezeigten Abenteuern und spiegelte sich ursprünglich abstrahierend in der bei der Filmvorführung aufzuführenden Filmmusik. Einen Filmbilderklärer gab es zu dieser Zeit jedoch nicht mehr; gezeigt wird lediglich der Vorgang des Erzählens und Zuhörens.

Neben mehr oder minder absichtsvoll als filmisch nicht umsetzbar entworfenen Szenenangaben stehen bei Ehrenstein aber auch Passagen, die sehr wohl auf die Techniken des zeitgenössischen filmischen Erzählens rekurrieren. Schauplätze können, im Unterschied zu einem einzelnen Gemälde, in wechselnden Szenen gegengeschnitten werden. Vom Landgut des Odysseus in Bild 2 geht es im dritten Bild auf den Olymp und im vierten wieder zurück nach Ithaka. Es gibt Binnenerzählungen wie Apolls Schilderung vom Tod des Achill, eingeleitet mit dem Kommentar:

(Was der junge Gott singt, zeigt das)
5. Bild

– während das 6. Bild die Reaktion der Zuhörer (resp. Zuschauer) gegenschneidet:

Odysseus vernimmt diesen bestechenden Lobgesang mit Rührung,
doch Homer bleibt unbewegt, sein Gesang
7. Bild
schildert die Liebe Apolls zu Daphne.²³

Verschiedene Passagen scheinen die komplex verschränkten Erzählebenen der *Odyssee* aufs Korn zu nehmen. So etwa in den Knoten der Ereignischronologie, wenn Odysseus sich in Bild 9 auf seine „Wallfahrt“ begibt, um Poseidon zu versöhnen, dessen Sohn Polyphem er also schon geblendet haben muss, und die so lange dauern sollte, bis er ein Volk erreichte, das sein Ruder für eine Schaufel hält – eine Prophezeiung, die Odysseus ja eigentlich erst im Hades von Teiresias bekommt.²⁴

Vor allem aber trifft Homer auf seiner *Odyssee* ständig auf seine eigenen Figuren, die seine Dichtungen schon kennen und sich über sie beschwerten. Der Text gerät zu einem Spiel für Bildungsbürger, denen alle Figuren, Motive, Narrateme des homerischen Werks bereits von vornherein bekannt sind. Folgerichtig mündet *Der Tod Homers* in der Schulstube. Bild 21 „[z]eigt den Bauch des Regierungsrats Professor Methusalem Leichenstil, der, um schneller zu avancieren, sich allen bildlichen Schmuck des achilleischen Schilds auf den Bauch tätowieren

²³ Ehrenstein 1914, 90 f., die Zitate 90 bzw. 91.

²⁴ Vgl. Ehrenstein 1914, 92.

ließ.²⁵ Der Gelehrtenbauch hinter diesem Tattoo dürfte für die Avantgarde der Moderne vor dem Ersten Weltkrieg das angemessene Verdauungsorgan für das Werk Homers gewesen sein.

Ehrenstein war also durchaus vertraut mit den dramaturgischen Möglichkeiten der frühen Kinematographie, aber er spielte in seinem virtuellen Film mit ihnen, berücksichtigte sie getreu oder jagte sie nach Belieben (paragonal?) in mediale Paradoxien und Aporien. Die homerische Irrfahrt, auf die sich der Dichter begibt, nachdem ihm Penelope „zwei Käsestullen“ als Wegzehrung gestrichen hat,²⁶ scheint in diesem Zusammenhang wie das Versprechen einer klassischen Diegese in der Schauplatzabfolge der sieben Leidensstationen. Insgesamt sieht Ehrensteins Kinodrama 22 Schauplätze vor: Ithaka, den Olymp, Troja, Thessalien, die sieben Heimatstädte und Ios, teilweise noch mit gesonderten Settings, dazu kommen Schiffe auf dem Meer und ein moderner Schulraum.

Damit stellt sich die Frage, wie in den realen *Odyssee*-Filmen die Schauplätze und, für die *Odyssee*, also auch die Episoden ausgewählt wurden – wenn denn ausgewählt werden musste. Georges Méliès' Inselfdrama *L'Île de Calypso ou Ulysse et le Géant Polyphème* präsentierte 1905 mit statischer Kamera lediglich einen einzigen Schauplatz, der aber offensichtlich ein szenographisches Kontinuum für unterschiedliche Episoden der *Odyssee* kreiert. Das Filmbild bestimmt ein zerklüfteter Felsbogen, der Dreiviertel der Cadrange füllt und eine schwarze Höhlung rahmt. Rechts oben bleibt Platz für einen zerzausten Nadelbaum, der die diagonale Dynamik der Felsformation aufnimmt; der plane Vordergrund wird rechts mit einem kleinen Felshügel akzentuiert, auf dem sich ein herumirrender Odysseus zur Ruhe legt. Musizierende Mädchen, die 1905 als starke erotische Attraktion bezeichnet werden durften, tanzen aus der Höhle heran, finden den Schlafenden – und lassen eher an Nausikaa und ihre Gefährtinnen denken (Abb. 2). Eine einzelne Dame kommt aus der Höhle, heißt die Mädchen verschwinden und weckt Odysseus – die einsam lebende Kalypso? Kirke mit ihrem Hof? Sie lockt Odysseus zum Felseneingang, um plötzlich filmtricktechnisch verblissend zu verschwinden. An ihrer Stelle erscheint eine greifende Riesenhand, die nur Polyphem hören kann, der nach Odysseus' Gefährten unter den Schafen tastet (Abb. 3). Polyphems Kopf taucht geisterhaft auf, und Odysseus blendet den Zyklopen. Triumphgeste und prospektiver Abgang des Helden, aber Kalypso (?) will ihn zurückhalten. Odysseus flieht unter slapstickartigem Zurücklassen seines Mantels. Die Dame wird von den Mädchen getröstet.

25 Ehrenstein 1914, 96.

26 Ehrenstein 1914, 92.



Abb. 2 *L'Île de Calypso ou Ulysse et le Géant Polyphème*, 1905: Odysseus und die tanzenden Mädchen, Screenshot.



Abb. 3 *L'Île de Calypso ou Ulysse et le Géant Polyphème*, 1905: Die Hand des Polyphem, Screenshot.

Méliès' Film assimiliert die *Odyssee* dem *cinema of attractions*: Tricktechnik von hohem Schauwert sowie Sex, Gewalt und Komik von unverstellter Naivität als emotionale Incitamente, wie sie der Kunsthistoriker Erwin Panofsky 1934 in seinem berühmten Vortrag *On Movies in der Avantgarde-Kunst* vermessen wird und die ihn im Film die wirkmächtigste Bildermaschine der Moderne sehen lassen.²⁷ Sie bestimmen den Zugriff auf Homers *Odyssee* und die Auswahl der ‚Abenteuer‘, die unbekümmert nach Schauwert kontrahiert werden, und so finden sich die, für das *cinema of attractions*, attraktivsten Figuren alle auf derselben Insel, die von den szenographischen Bedingungen eines jungen Mediums bereitgestellt wird.

Im Vergleich dazu und auch zu Ehrensteins Spiel mit verschränkten Erzählebenen strukturiert sich die italienische Film-*Odyssee* von 1911 als narratives Kino von bildungsbürgerlichem Anspruch schlicht nach Ereignischronologie. Trotz einer Filmlänge von bereits etwa einer dreiviertel Stunde musste aber auch hier gekürzt und ausgewählt werden.²⁸ Kirke etwa fehlt, und vor die Wahl zwischen *Skylla* und *Charybdis* gestellt, entschieden sich die Filmemacher

27 Vgl. Panofsky 1959, bes. 16–18 (der aus dem Vortrag resultierende, mehrfach überarbeitete Aufsatz hier in der Fassung von 1947). Für *L'Île de Calypso* hebt auch Michelakis (Michelakis 2013, 156 f.), besonders auf das Thema der „sexual anxieties“ ab.

28 1. Akt: Abreise des Odysseus aus Ithaka – Penelope und die Freier – Abreise des Odysseus aus Troja – Polyphem – Sirenen – *Skylla* / 2. Akt: Sizilien – *Kalypso* – Sturm – Phäaken – Landung in Ithaka / 3. Akt: Odysseus in Ithaka.

für Skylla. Es mangelt nicht an Szenen von hohem Schauwert, doch merklich erobert ein erzähllogischer Stellenwert den Vorrang.

Obwohl *L'Odissea* im Vorspann annonciert, eine *Kinematographische Darstellung der grössten Dichtung der altgriechischen Litteratur* zu sein, und der Film „[...] roused an interest in this immortal book which was felt by the librarians of every city where it played“, wie 1914 in der *New Yorker Moving Picture World* vermerkt wird,²⁹ fiel die Entscheidung zwischen der *Odyssee* und den *Abenteuern des Odysseus* aber auch hier zugunsten letzterer aus. Wenn sich auch der dritte Akt ausschließlich den Geschehnissen in Ithaka nach der Rückkehr des Helden widmet, so wird der Film doch zuvor dramaturgisch von einer gleichgewichtenden Abfolge der Erlebnisse des Odysseus bestimmt, den kanonischen ‚Abenteuern‘ als Erzähleinheiten, deren egalitärer Stellenwert sich bekanntlich mitnichten auf die Struktur des homerischen Epos stützen kann. Wenn Schwanthalers Freskenzyklus in der Münchner Residenz, der jedem Wandfeld einen *Gesang* zuordnete, Ausnahme unter den malerischen Verarbeitungen der *Odyssee* blieb,³⁰ unterschied sich auch die italienische Filmproduktion von 1911, obwohl sie sich ostentativ der literarischen Vorlage verpflichtet sah, dramaturgisch kaum prinzipiell von Méliès' heiterem Potpourri oder der philologisch so wohlinformierten Parodie Ehrensteins.

Trotzdem schleicht sich mit einer skrupulöseren Auswahl von Episoden eine gewisse filmästhetische Unausgewogenheit in *L'Odissea* ein. Lang(atmig)e Szenen, in denen eigentlich nur der Zwischentitel, bereits skizziert für Odysseus vor Alkinoos, den Inhalt vermittelt, stehen neben aufwändigen Tricksequenzen wie der Blendung des Polyphem oder dem Spiel mit Größenverhältnissen, wenn der Zyklop den Felsen nach Odysseus' Schiff wirft. Mit demselben *special effect* wie bei Méliès erscheint und verschwindet Athene. Ein Kompromiss zwischen narrativem Stellen- und attraktivem Schauwert kennzeichnet die Sturmszenen, wenn es nur zu etwas Wasser von oben reicht und einem Farbwechsel in der Viragierung, der Einfärbung des Filmbildes, die vom nächtlichen Blau zu dramatischem Rot wechselt, wo eigentlich doch der Blitz des zornigen Zeus das Schiff trifft.

Mit den Grenzen der Technik treibt auch Ehrenstein seinen Spott. Mitten in der bildungstrockenen Schulstube setzt er zum gut katholischen Finale seines *Martyriums eines Dichters* an:

²⁹ *Moving Picture World*, 2. Mai 1914, 643, zit. nach Michelakis 2013, 153 f.

³⁰ Vgl. den Beitrag von Matthias Memmel in diesem Band.

Da wogt das Meer gegen das Kathederpodium, auf den Wogen daher treibt der Leichnam Homers. Wie der Blick seiner toten Augen auf Pelideles fällt [den Musterschüler, der wieder den Merksatz zu den homerischen Vaterstädten heruntergerattert hat], beginnen seine Wunden zu bluten... und über alles und alle stürzt das Wasser der Zeit.³¹

Das erinnert wohl nicht zufällig an die utopischen, da technisch seinerzeit unrealisierbaren Regieanweisungen Wagners wie den Weltenbrand am Ende der *Götterdämmerung*. Realistischer war Ehrenstein, als sein Homer sich vor Smyrna das ergraute Haupthaar und den Bart färbt:

Aber das Volk verlacht ihn – die Haarfarbe war schlecht gewesen, hatte ihm grüne Haar- und Bartlocken geliefert. [...] [E]in Kamel [langt] über die Mauer und frißt, durch die grüne Farbe verlockt, Homers Schädel rattenkahl. Seitdem trägt er eine Perrücke.³²

Die Komik dieses Einfalls wäre mit einer zeitgenössisch durchaus noch üblichen, aber sehr aufwändigen Handkolorierung des Filmbildes reizvoll zur Geltung gekommen – aber auch nur dann. Die Kulissen, die Ehrenstein für diese Szene skizzierte, rekurrieren hingegen augenzwinkernd unmittelbar auf die gegebenen szenographischen Konventionen von Theater und Film. Homer setzt sich „[...] im Stadtpark von Smyrna auf eine Bank und schläft ein, an die niedrige Stadtmauer gelehnt“ (über die das Kamel langen wird).³³ Wenn Achill „des alten Troja Wanketore“ berennt,³⁴ liegt es gleichfalls nicht fern, an wackelnde Kulissen zu denken.

Auch bei Méliès werden die szenographierten Raumangaben zu dramaturgischen Funktionsträgern. Innerhalb der fiktionalen Welt ist sein Felsenbogen realistisch die Höhle der Kalypso oder des Polyphem, ähnelt in der Gestaltung aber aufgrund dieser Funktionalität nicht von ungefähr dem Portalrahmen von Naturtheatern wie etwa dem im fränkischen Sanspareil. Die 1744–1748 entstandene Anlage versammelt Gartenszenen, die aus den Schauplätzen in François Fénelons 1699 erstmals erschienenem didaktischen Bestseller *Les Aventures de Télémaque* entwickelt waren, und die Felsenbögen des Gartentheaters rahmen beim Blick in den Zuschauerraum zugleich die Grotte der Kalypso (Abb. 4):

31 Ehrenstein 1914, 97, Anmerkung des Autors.

32 Ehrenstein 1914, 93.

33 Ehrenstein 1914, 93.

34 Ehrenstein 1914, 91.



Abb. 4 G. Vogel nach Johann Gottfried Köppl: *Aussicht vom Theater gegen die Calypsogrotte*, Kupferstich aus: Johann Gottfried Köppl: *Die Eremitage zu Sanspareil*, 1793.

Der gegenüber an einer Buche befestigte Schild enthält, nebst der Aufschrift *Grotte der Calypso*, die Vorstellung, wie Calypso von Nymphen sich bedienen lässt, und der Prinz von Ithaca [Telemach] vor ihr sich auf die Kniee niederwirft.³⁵

Bei Méliès wird der Bogen die Erscheinungen der Mädchen, der Kalypso, des Polyphem rahmen. Die schwarze Höhlenöffnung wird, Film im Film, zur Projektionsfläche der Trickeffekte. Die Parkbank bei Ehrenstein und der Felsenhügel bei Méliès sind *circumstantial details* der – hier mehr oder minder ironischen – homerischen Welt, aber zugleich nur dazu da, damit Homer beziehungsweise Odysseus bildkompositorisch zufriedenstellend auf ihnen niedersinken können. Das noch nicht durch Kamerabewegungen dynamisierte Filmbild übernimmt diese Prinzipien vom Theater und aus der Malerei, wie etwa Odysseus und Kalypso 1883 bei Arnold Böcklin veranschaulichen.³⁶

Mit den Vorleistungen der älteren Medien ist zugleich die ikonographische Tradition aufgerufen. Bei Méliès' antiken Sujets geschieht dies mit fröhlicher Unbekümmertheit, bei *L'Odissea* von 1911 als explizite Rückversicherung für das bildungsbürgerliche Zielpublikum. Der Vorspann versichert: „Szenen nach alten Zeichnungen, die sich in

35 Vgl. Köppl 1793, 10 f., das Zitat 10, mit den Stichen Taf. 6 f., Anmerkung des Autors.

36 Vgl. Abb. 8 zum Beitrag von Stephanie Schlörb.

der berühmten Brerabibliothek (Mailand) befinden, von E. Beretta aufgenommen“. Der Hinweis findet bei Ehrenstein sein Gegenstück in der Anweisung: „Griechen und Troer kämpfen in den bekannten malerischen Posen um den Leichnam Achills.“³⁷

In einer hymnischen Rezension der *Odissea*, 1912 in der *Moving Picture World* erschienen, ist aus der so scheinbar exakten Provenienz „Brera“ bereits die pauschale Beteuerung geworden, die Szenen seien „[...] based on famous classic paintings and have now the element of motion added to their art.“³⁸ Die hier namentlich hervorgehobene Skylla besaß in klassischer Ikonographie den Oberkörper einer Frau und lief unten in sechs Hunde aus. Bereits antike wie auch nachantike Darstellungen reduzierten oft die Anzahl der Hunde. In *L’Odissea* ist das menschliche Element weggefallen und aus Skylla eine Art ‚Fressautomat‘



Abb. 5 *L’Odissea*, 1911: Skylla und das Schiff des Odysseus, Screenshot.

aus vier dampfschnaubenden Hunden geworden (Abb. 5). Eindrucksvoll, doch mechanisch wie von einer Steuerungswalze getrieben, stoßen die Köpfe in der nächtlich blau viragierten Szene wechselweise aus einer Felswand am rechten Rand der Cadrage gegen das Schiff des Odysseus vor. Diese Lösung erinnert tatsächlich etwa an das entsprechende Fresko aus den *Storie di Ulisse* Alessandro Alloris von circa 1575 im Florentiner Palazzo Portinari-

37 Ehrenstein 1914, 91.

38 Bush 1912, 941.

Salviati.³⁹ Wohl aufgrund solcher Vorlagen fiel die Gestaltung der Hundeköpfe im Film weniger naturalistisch denn renaissancistisch aus.⁴⁰

Mit dem, gern explizit verwiesenen, Anknüpfen an die vorkinematographische Bildgeschichte platzierte sich das neue Medium Film in den kontinuierlich sichernden

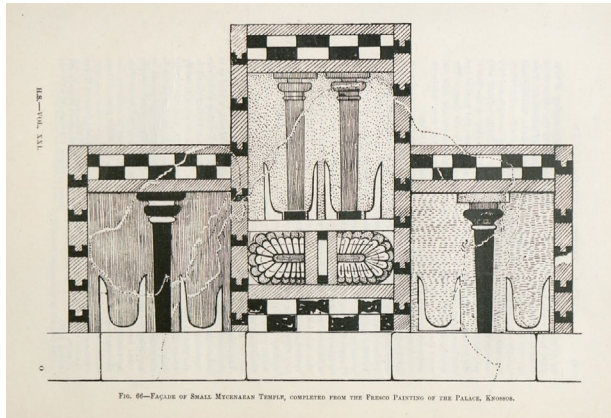


Abb. 6 Façade of Small Mycenaean Temple, completed from the Fresco Painting of the Palace, Knossos, Illustration aus: Arthur J. Evans: *Mycenaean Tree and Pillar Cult and Its Mediterranean Relations*, 1901.

Genealogien visueller Kultur. Zugleich galt es für Darstellungen der Antike – ebenso bereits wie in der akademischen Historienmalerei des 19. Jahrhunderts –, die ikonographische Tradition auszutarieren mit Erkenntnissen und Neufunden der Archäologie. Bemerkenswerterweise ist davon bei Ehrenstein kaum etwas zu spüren, vielleicht seines satirischen Pustens in den Bildungstaub der Väter wegen, vielleicht auch der Präokkupation des Dichters mit Texten geschuldet.

In der *Odissea* von 1911 hingegen wissen sich homerische Griechen und Nicht-Griechen nicht nur der abendländischen Bildgeschichte verpflichtet, sondern auch der minoischen

39 Abgebildet etwa bei *Expositions. Les Galeries Virtuelles de la Bibliothèque Nationale de France*, online unter: <http://expositions.bnf.fr/lamer/grand/324.htm> (Zugriff: 01.04.2020).

40 Vgl. zur Frage der Bildtraditionen im italienischen Stummfilm *Grimm* 2016, bes. 82–115 zu *L'Inferno* aus demselben Jahr und von denselben Filmemachern wie *L'Odissea*. Leider findet sich auch hier keine Antwort, auf welche Zeichnungen der Brera der Vorspann des *Odysee*-Films anspielt – wenn denn die Aussage überhaupt für bare Münze genommen werden sollte. Für die Diskussion dieser Frage gilt mein Dank auch Christian C. Schnell, Berlin.

Kultur und den aufsehenerregenden Rekonstruktionen Arthur John Evans', der 1900–1914 in Knossos arbeitete. Geometrische und als farbenfroh zu imaginierende Muster zieren im Film den Palast in Ithaka, die Halle des Alkinoos stützen Evans' unverwechselbare Knossos-Säulen, die von nun an bis heute filmszenographisch obligat werden sollten, wenn es gilt, Vor-, Früh- und Außergriechisches rund um die Ägäis ins Filmbild zu setzen. Vorbildgebendes Illustrationsmaterial war archäologischen und populärwissenschaftlichen Publikationen zu entnehmen; ein vervollständigtes Fresko aus Knossos mit charakteristischen Mustern und Säulen etwa fand sich ebenso abgebildet in einer Fachpublikation Evans' von 1901 (Abb. 6) wie in der *Encyclopædia Britannica* von 1911.⁴¹ Dieselbe historicistische Emphase, die sowohl produktions- als auch rezeptionsästhetisch die Geschichte des Antikfilms begleitet, ließ den New Yorker Rezensenten von 1912 schwärmen: „The scenery and settings of the feast of the Phæacians are a delight to the eye and marvelously true in respect to Greek customs, manners, religious rites, the appointment of the household, as they existed in the Homeric age.“⁴²

Zunehmend erschlossen sich Ausgrabungsstätten wie Troja oder Knossos und mehr oder minder authentische homerische Schauplätze auch der touristischen Autopsie. Bei Ehrenstein landet Homer schließlich, halberblindet und überall als lästiger Ausländer abgeschoben, auf Ios. Fischerknaben stellen ihm ein Rätsel, wie es etwa im *Certamen Homeri et Hesiodi*, textkritisch erstmals 1870/73 von Friedrich Nietzsche ediert,⁴³ zu finden war: „Was wir gefangen haben, ließen wir zurück. Was wir nicht gefangen haben, tragen wir bei uns.“⁴⁴

Ehrenstein präsentiert den Text des Rätsels abgesetzt und gerahmt wie einen Zwischentitel. Homer aber weiß die Antwort (Läuse) nicht, stürzt sich, nun ebenso intellektuell wie sozial gescheitert, frustriert von den Klippen ins Meer und wird begraben. Bild 20 zeigt: „Das arme Grab Homers auf Ios. Inschrift: ‚Hier deckt die Erde das heilige Haupt Homers, der in seinen Liedern die Helden besang‘.“⁴⁵ Der Text der Grabinschrift ist diesmal als im Filmbild lesbar gedacht, womit Ehrenstein (unwillkürlich?) einem zeitgenössischen Trend zum diegetischen Realismus folgte, der Forderung, notwendige textuelle Informationen nach Möglichkeit nicht mehr Zwischentiteln anzuvertrauen, sondern intradiegetisch funktionablen Informationsträgern wie Briefen, Plakaten oder Visitenkarten, die in Großaufnahmen gezeigt werden konnten.

41 Vgl. Evans 1901, 193, bzw. Hogarth 1911, nach 250, Taf. III.

42 Bush 1912, 941.

43 Vgl. Nietzsche 1870, 528–540; Nietzsche 1873, 211–249.

44 Ehrenstein 1914, 96.

45 Ehrenstein 1914, 96.

Trotz der verbreiteten Freude an Anachronismen im *Tod Homers* blieb zumindest das Epitaph des Dichters mit einer steinernen Inschrift intradiegetisch im antik vag Authentischen.⁴⁶ Schon 1771 fand der Holländer Pasch van Krienen die antike Touristenattraktion des ‚wahren‘ Homer-Grabes wieder, entfachte eine konsiderable Gelehrtendebatte⁴⁷ und verschaffte los eine Sehenswürdigkeit, die bis heute zum modern-touristischen Programm des Inselbesuchs gehört.

1983 mokierte sich Umberto Eco über die Tendenz, den Beginn der Postmoderne immer weiter vorzuverlegen: „[...] bald wird die Kategorie des Postmodernen bei Homer angelangt sein.“⁴⁸ Für Eco war das Postmoderne in jeder Epoche eine ironisch reflektierende und krisenbewusste Geisteshaltung. Vielleicht ließe sich in diesem Sinne sagen, dass in Albert Ehrensteins *Der Tod Homers oder: das Martyrium eines Dichters* avantgardistische Moderne und bildungsbürgerliche Postmoderne in eins fallen. Für den Film als massenkulturelles Leitmedium der Moderne aber lieferte Ehrenstein – neben einer Satire auf den Literaturbetrieb seiner Zeit – schon einmal eine parodistische Propädeutik zur Reise des Odysseus durch die kinematographischen Bildwelten des 20. Jahrhunderts bis in die Gegenwart.

Bibliographie

- Bush, W. Stephen (1912): „Homer’s Odyssey. Three Reels. (Milano Films)“, in: *Moving Picture World* 11:11 [16 March 1912], 941–942.
- Christie, Ian (2013): „Ancient Rome in London: classical subjects in the forefront of cinema’s expansion after 1910“, in: Michelakis, Pantelis / Wyke, Maria (Hrsg.): *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge New York, NY: Cambridge University Press, 109–124.
- Eco, Umberto (⁴1984): *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. München/Wien: Hanser.
- Ehrenstein, Albert (1914): „Der Tod Homers oder: das Martyrium eines Dichters“, in: *Pinthus* 1914, 89–97.
- Ehrenstein, Albert (1991): „Der Tod Homers oder: das Martyrium eines Dichters“, in: ders.: *Werke*. Hrsg. von Hanni Mittelman. Bd. 2: *Erzählungen*. Göttingen: Wallstein, 189–194.
- Ehrenstein, Albert (2004): „Perpeh“, in: ders.: *Werke*. Hrsg. von Hanni Mittelman. Bd. 5: *Aufsätze und Essays*. Göttingen: Wallstein, 17–19.

46 Vgl. zur zeitgenössischen Diskussion um die Gestaltung von Zwischentiteln Gad 1920, 243–247. Die verschiedenen Möglichkeiten kommen auch bei den Autorinnen und Autoren des Kinobuchs unterschiedlich zur Geltung, vgl. Pinthus 1914, passim.

47 Vgl. Ross 1860, 125–150.

48 Vgl. Eco ⁴1984, 76–82, das Zitat 77.

- Evans, Arthur J. (1901): „Mycenaean Tree and Pillar Cult and its Mediterranean Relations. With Illustrations from Recent Cretan Finds“, in: *The Journal of Hellenic Studies* 21, 99–204.
- Ezra, Elisabeth (2000): *Georges Méliès. The Birth of the Auteur*. Manchester/New York, NY: Manchester University Press.
- Fraß, Stefan (2012): „Thersites: Agamemnons mächtigster Gegner vor Troia? Formen der Konfliktaustragung zwischen Elite und unterrelitären Schichten in der homerischen Gesellschaft“, in: Meißner, Michael / Nebelin, Katarina u. a. (Hrsg.): *Eliten nach dem Machtverlust? Fallstudien zur Transformation von Eliten in Krisenzeiten*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin, 91–131.
- Gad, Urban (1920): *Der Film. Seine Mittel – seine Ziele*. Übers. von Julia Koppel. Berlin: Schuster und Loeffler.
- Gauß, Karl-Markus (1986): *Wann endet die Nacht. Über Albert Ehrenstein – ein Essay*. Zürich: Edition Moderne.
- Grimm, Bruno (2016): *Tableaus im Film – Film als Tableau. Der italienische Stummfilm und Bildtraditionen des 19. Jahrhunderts*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Gunning, Tom (2013): „The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, in: Elsaesser, Thomas / Barker, Adam (Hrsg.): *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*. London: BFI Publishing, 56–67.
- Güttinger, Fritz (Hrsg.) (1984): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum Frankfurt.
- Hogarth, David George (¹¹1911): Art. „Aegean Civilization“, in: *The Encyclopædia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences, Literature and General Information*. 29 Bde. New York, NY: Encyclopædia Britannica, Bd. 1, 245–251.
- Illies, Florian (¹⁰2013): *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Jacoby, Felix (Hrsg.) (1929): *Die Fragmente der griechischen Historiker*. 2. Teil, Band B. Berlin: Weidmann.
- Knickmann, Hanne (2009): „Ein Leben für Literatur, Theater und Film“, in: Aurich, Rolf / Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.): *Kurt Pinthus. Filmpublizist. Mit Aufsätzen, Kritiken und einem Filmskript von Kurt Pinthus*. Essay von Hanne Knickmann. München: edition text + kritik (= Film & Schrift, 8), 11–114.
- Köppel, Johann Gottfried (1793): *Die Eremitage zu Sanspareil. Nach der Natur gezeichnet und beschrieben*. Erlangen: Wolfgang Walther.
- Laugwitz, Uwe (1987): *Albert Ehrenstein. Studien zu Leben, Werk und Wirkung eines deutsch-jüdischen Schriftstellers*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (= Hamburger Beiträge zur Germanistik, 5).
- Malthête, Jacques / Mannoni, Laurent (Hrsg.) (2002): *Méliès. Magie et cinéma*. Paris: Paris Musées Association.

- Michelakis, Pantelis (2013): „Homer in silent cinema“, in: Michelakis, Pantelis / Wyke, Maria (Hrsg.): *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge/New York, NY: Cambridge University Press, 145–165.
- Müller, Dorit (2004): *Gefährliche Fahrten. Das Automobil in Literatur und Film um 1900*. Würzburg: Königshausen & Neumann (= Epistemata, 486).
- Nietzsche, Friedrich (1870): „Der Florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf, 1-2“, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 25, 528–540.
- Nietzsche, Friedrich (1873): „Der Florentinische Tractat über Homer und Hesiod, ihr Geschlecht und ihren Wettkampf, 3-5“, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 28, 211–249.
- Panofsky, Erwin (1959): „Style and Medium in the Motion Pictures“, in: Talbot, Daniel (Hrsg.): *Film. An Anthology*. New York, NY: Simon and Schuster, 15–32.
- Pinthus, Kurt (Hrsg.) (1914): *Das Kinobuch. Kinodramen von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack. Einleitung von Kurt Pinthus und ein Brief von Franz Blei*. Leipzig: Kurt Wolff.
- Pinthus, Kurt (Hrsg.) (1920): *Menschheitsdämmerung. Symphonie jüngster Dichtung*. Berlin: Rowohlt.
- Pinthus, Kurt (Hrsg.) (1963): *Das Kinobuch. Kinostücke von Bermann, Hasenclever, Langer, Lasker-Schüler, Keller, Asenijeff, Brod, Pinthus, Jolowicz, Ehrenstein, Pick, Rubiner, Zech, Höllriegel, Lautensack und ein Brief von Franz Blei*. Zürich: Arche.
- Pinthus, Kurt (Hrsg.) (1983): *Das Kinobuch. Kinostücke von Richard A. Bermann, Walter Hasenclever, Frantisek Langer, Else Lasker-Schüler, Philipp Keller, Elsa Asenijeff, Max Brod, Kurt Pinthus, Julie Jolowicz, Albert Ehrenstein, Otto Pick, Ludwig Rubiner, Paul Zech, Arnold Höllriegel, Heinrich Lautensack und ein Brief von Franz Blei*. Frankfurt a. M.: Fischer (= Fischer Cinema, 3688).
- Ross, Ludwig (1860): „Über Pasch van Krienen und seine Auffindung des Grabes Homer's auf Ios“, in: Ross, Ludwig (Hrsg.): *Graf Pasch van Krienen. Abdruck seiner italienischen Beschreibung des griechischen Archipelagus mit Anmerkungen und einer Abhandlung über den Verfasser und seine Auffindung des Grabes Homer's auf Ios*. Halle: G. Schwetschkerscher Verlag, 125–150.
- Schuhmann, Klaus (Hrsg.) (1996): *Kurt Pinthus in Leipzig (1906–1919). Student, Lektor, Kritiker, Herausgeber. Begleitheft zur Ausstellung der Universitätsbibliothek Leipzig in der Zweigstelle Geistes- und Sozialwissenschaften vom 16. April bis 4. Mai 1996*. Leipzig: Universitätsbibliothek.
- Solomon, Jon (2001): *The Ancient World in the Cinema*. New Haven, CT/London: Yale University Press.
- Wieland, Christoph Martin (Übers.) (21981): *Lukian: Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. Berlin/Weimar: Aufbau Verlag, 59–84.
- Wolf, Claudia (2006): *Arthur Schnitzler und der Film. Bedeutung. Wahrnehmung. Beziehung. Umsetzung. Erfahrung*. Karlsruhe: Universitätsverlag Karlsruhe.
- Zischler, Hanns (2017): *Kafka geht ins Kino*. Berlin: Galiani.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 5: Wikipedia-Art. „L’Odissea (film 1911)“, [https://it.wikipedia.org/wiki/L%27Odissea_\(film_1911\)](https://it.wikipedia.org/wiki/L%27Odissea_(film_1911))
(Zugriff: 01.04.2020), Screenshots.

Abb. 2, 3: YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=IHSBkWWB7x0> (Zugriff: 01.04.2020),
Screenshots.

Abb. 4: Köppel 1793, Taf. 7.

Abb. 6: Evans 1901, 193.

Ulisse (1954) – Eine monumentale Filmadaption der homerischen Odyssee

MICHAEL KLEU

Als Mario Camerinis *Ulisse* (deutsch: Die Fahrten des Odysseus) am 6. Oktober 1954 in den italienischen Kinos anlief, präsentierte sich dem Publikum eine durchaus ambitionierte Verfilmung der homerischen *Odyssee*.¹ In mediterranen Landschaften und den italienischen De Laurentiis-Studios gedreht, tat sich die Produktion mit aufwendigen Spezialeffekten, beeindruckenden Kulissen sowie einem sehenswerten Starensemble (Kirk Douglas, Silvana Mangano und Anthony Quinn) hervor.² Dementsprechend hoch fielen auch die Produktionskosten (10 Millionen US-Dollar) aus, die *Ulisse* zu einem der teuersten Farbfilme seiner Zeit machten.³ Das Vertrauen, das die Verantwortlichen in ihre Adaption der *Odyssee* legten, sollte sich letztlich auszahlen, spielte der Monumentalfilm doch – besonders in Italien – durchaus achtbare Ergebnisse ein, womit er nicht unwesentlich zur Wiederbelebung des Antikfilms in den 1950er-Jahren beitrug.⁴

* An dieser Stelle sei der Herausgeberin und dem Herausgeber für wertvolle Hinweise sowie Dr. Elisabetta Lupi für ihre große Hilfe bei der Transkription der italienischen Passagen gedankt. Großer Dank gebührt auch Colosseo Film für die freundliche Erlaubnis, Bilder aus dem Film zur Illustration der Untersuchung verwenden zu dürfen.

- 1 Dass ausgerechnet ein griechisches Epos zu diesem Zeitpunkt in derart großem Stil verfilmt wurde, mag abgesehen von der großen Popularität der *Odyssee* besonders auch damit zusammenhängen, dass sich der italienische Faschismus stark auf das Imperium Romanum bezogen hatte. Ein griechischer Stoff weckte keine Assoziationen mit italienischem Nationalismus, wobei sich für das Publikum über den aus Troja geflohenen Aeneas zumindest ein indirekter Italienbezug ergeben haben könnte. Blanshard 2017, 438; Pomeroy 2017b, 147. Zur weiteren Einordnung des Films in seine Entstehungszeit vgl. auch Solomon 2001, 14 f.; Nikoloutsos 2017. Für kurze Überblicke über *Odysseus* und die *Odyssee* in Film und Fernsehen vgl. Walter 2007; Verreth 2008. Zur Geschichte der Antike im Film: Solomon 2001a, 1–35; Wieber 2002; Wieber 2007. Zu Untersuchungen zum Antikfilm in verschiedenen Phasen der Filmgeschichte vgl. die jeweiligen Beiträge in Pomeroy 2017a; sowie zum Antikfilm mit Thematiken aus der griechisch-römischen Mythologie: Solomon 2001a, 101–131.
- 2 García 2008, 24 f.; Winkler 2015, 108. Im Vorspann des Films wird ohne weitere Erläuterung darauf verwiesen, dass die Dreharbeiten außerhalb der Studios an den Schauplätzen der Reise des *Odysseus* stattgefunden haben.
- 3 Golombek 1991. Solomon (Solomon 2001a, 30) spricht im Kontext von *Ulisse* und weiteren Filmen dennoch von „cheap Italian productions“.
- 4 Paul 2013, 139 f.; Winkler 2015, 108. Zum Begriff Antikfilm vgl. Lindner 2007, 15–17, 190–221; Wieber 2007, 26–30.

Hinsichtlich der filmischen Umsetzung eines antiken Epos stellen sich verschiedene Fragen, die im Folgenden in Bezug auf *Ulisse* und die *Odyssee* näher betrachtet werden sollen. Zunächst versteht sich von selbst, dass ein Film in 109 Minuten⁵ nicht die gesamte *Odyssee* nacherzählen kann,⁶ woraus sich die Frage ableitet, welche Elemente der antiken Vorlage die Filmschaffenden⁷ für *Ulisse* in welcher Form übernommen haben. Des Weiteren gilt es herauszufinden, wie dem Kinopublikum der 1950er-Jahre die Welt des griechischen Mythos visuell präsentiert wurde. Griffen die Filmschaffenden eine konkrete historische Epoche als Vorlage auf oder bedienten sie sich eher fantastischer Elemente? Da im gegebenen Rahmen nicht sämtliche Parallelen und Abweichungen zwischen dem antiken Epos und dem modernen Film im Detail berücksichtigt werden können, beschränken sich die folgenden Überlegungen auf besonders ergiebig erscheinende Aspekte.⁸

1. Die inhaltliche Rezeption der *Odyssee* in *Ulisse*

Zu Beginn des Films wird das Publikum über einen am Ende des Vorspanns eingeblendeten Text in die Thematik und somit in die Welt der homerischen *Odyssee* eingeführt:

Questa è una storia di dei e di eroi mitici. È la storia di un mondo favoloso nel quale la realtà e il soprannaturale si confondono e gli uomini e le divinità lottano fra loro. È il poema dell'eroe Ulisse, che Omero, il più antico e il più grande poeta del mondo, ha cantato tremila anni fa.⁹

5 Der Film ist in verschiedenen Ländern in unterschiedlichen Versionen verfügbar, die laut IMDb (Internet Movie Database) zwischen 91 und 117 Minuten lang sind. Die unterschiedlichen Längen ergeben sich aus verschiedenen Schnittfassungen und Abspielgeschwindigkeiten. Der vorliegenden Untersuchung liegt eine digital aufgearbeitete Version der ungeschnittenen Fassung mit einer Länge von 109 Minuten zugrunde. Zum Problem der unterschiedlichen Versionen eines Films vgl. ausführlicher Lindner 2007, 22–27.

6 Solomon 2001a, 110; Goltz 2005, 111 f.; Verreth 2008, 69 f.; Paul 2013, 140. Der italienische Stummfilm *L'Odisea* (1911) zeigt bei einer wesentlich kürzeren Laufzeit erheblich mehr Szenen aus der *Odyssee*, doch lässt sich dessen Erzählstruktur nicht mit derjenigen der Farbfilmära vergleichen.

7 Neben Regisseur Mario Camerini können noch zahlreiche weitere Personen wie etwa die Produzenten, die Drehbuchautoren, die Schauspielerinnen und Schauspieler, die Kostüm- und Bühnenbildner etc. Einfluss auf die Gestaltung des Films genommen haben. *Ulisse* mag diesbezüglich sogar als besonders komplizierter Fall gelten, da mit Franco Busati, Mario Camerini, Ennio de Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli und Irwin Shaw sieben Personen am Drehbuch beteiligt waren. Da es dementsprechend kaum möglich ist festzustellen, welche Entscheidung auf welche Personen zurückzuführen ist, verwendet die vorliegende Untersuchung den Sammelbegriff „Filmschaffende“, der alle jeweils Beteiligten inkludieren soll. Vgl. Lindner 2007, 98–103, 180 f. und 214.

8 Für eine ausführlichere Auflistung der Unterschiede vgl. Goltz 2005.

9 Die deutsche Übersetzung erlaubt sich an dieser Stelle leichte Freiheiten: „Das ist die Geschichte des Odysseus. Die Geschichte seiner Abenteuer, seiner Leiden und Irrfahrten. Es ist der Blick in eine

Das Publikum erfährt also, dass die Geschichte, die ihm nun auf der Leinwand präsentiert werden wird, von Göttern und von mythischen Heroen handelt und in einer Fabelwelt spielt, in der sich die Realität mit dem Übernatürlichen vermischt und in der Menschen und Götter einander bekämpfen. Es gehe um das Epos vom Helden Odysseus, den Homer, der älteste und größte Dichter der Welt, vor dreitausend Jahren besungen habe.

Die Fabelwelt, in der sich Realität und Übernatürliches miteinander vermischen, scheint eine durchaus passende Umschreibung der Welt der griechischen Mythologie zu sein. Überraschend ist hingegen, dass der Einführungstext gleich im ersten Satz die Götter aufführt, obwohl diese im Film eher indirekt in Erscheinung treten, wie wir im weiteren Verlauf der Untersuchung noch genauer sehen werden.¹⁰ Interessant ist auch, wie an dieser Stelle das Verhältnis zwischen Menschen und Göttern beschrieben ist. Denn während in der Mythologie Sterbliche und Unsterbliche in vielerlei Hinsicht in Kontakt miteinander stehen, rückt der Einführungstext Konflikt und Kampf prominent ins Zentrum der Aufmerksamkeit, was sehr auf die noch zu erörternde Handlung des Films zugeschnitten ist, gleichzeitig aber dem Epos entspricht, in dem der Odysseus nicht bewusste Konflikt mit dem Gott Poseidon gleich zu Beginn Erwähnung findet.¹¹ Die Überhöhung Homers im letzten Satz ist eine geschickte Strategie, um die Bedeutung der eigenen Verfilmung zu steigern, die nun in einem direkten Bezug zum Werk dieses größten und ältesten Dichters steht.¹²

Die eigentliche Handlung von *Ulisse* beginnt im Palast des Odysseus auf Ithaka. Während Penelope (Silvana Mangano) in ihrer Kammer verweilt, feiern in einer Halle die Freier mit untreu gewordenen Dienerinnen des Palastes. Außer Penelope und ihrem Sohn Telemachos treffen wir auf Ithaka von den aus der *Odyssee* bekannten Personen auch auf die Dienerin Eurykleia, den väterlichen Berater Mentor, den Aioden Phemios und – wenn auch erst kurz vor Ende des Films – auf Odysseus' Vater Laertes (Abb. 1). Auf der Insel der Phäaken findet derweil die Prinzessin Nausikaa (Rossana Podestà) am Strand den besinnungslosen

Fabelwelt, in der sich Wirklichkeit und Phantasie vermischen und Menschen und Götter miteinander kämpfen. Es ist die Geschichte eines Helden, dessen Leben und Taten Homer, der größte Dichter des Altertums, vor 3.000 Jahren besungen hat.“ Siehe auch Abb. 6.

10 Es könnte sich hier um einen Bezug zur *Odyssee* handeln, da diese mit einer Versammlung der Göttinnen und Götter beginnt (*Od.* 1.1 – 101).

11 *Od.* 1.20.

12 Bei allen Problemen, die mit dem oder den Autoren der *Ilias* und der *Odyssee* verbunden sind, werden beide Werke in der Regel in das 8. oder in das 7. Jh. v. Chr. eingeordnet, wobei die *Odyssee* jünger als die *Ilias* zu sein scheint. Vgl. einführend Latacz 1998 und Latacz 2000; Fowler 2004.



Abb. 1 *Ulysses*, 1954: Mentor, Penelope, Eurykleia und Telemachos. 00:06:20.

Odysseus (Kirk Douglas), bei dem es sich offensichtlich um einen Schiffbrüchigen handelt.¹³ Zwar leidet Odysseus unter Gedächtnisverlust,¹⁴ doch zeigt sich aufgrund seines Auftretens und seiner Fähigkeiten im Ringen, dass er von nobler Herkunft sein muss, was letztlich dazu führt, dass Odysseus und Nausikaa sich ineinander verlieben und heiraten wollen. Doch unmittelbar vor dem großen Fest kehren Odysseus' Erinnerungen an seine Irrfahrt zurück, die im Folgenden nacherzählt werden. Dieser Erzählstrang setzt bei der Abfahrt aus Troja und einem gewaltigen Sturm ein, den Poseidon entfesselt, um Odysseus für ein weiter unten zu besprechendes Vergehen zu bestrafen. Darauf folgen die Höhle des Polyphem, der Felsen der Sirenen, die Insel der Kirke mitsamt der Befragung der Toten sowie schließlich die Ankunft bei den Phäaken. Nachdem Odysseus sein Gedächtnis wiedergewonnen hat, kehrt er als Bettler verkleidet nach Ithaka zurück, wo er mit seiner Frau Penelope spricht, die ihn jedoch

13 In der *Odyssee* tritt Odysseus im fünften Gesang anders als im Film zunächst auf der Insel der Kalypso in Erscheinung.

14 Dass er jede Erinnerung an seine Person verloren hat, könnte eine Anspielung darauf sein, dass sich Odysseus in der *Odyssee* gegenüber Polyphem als „Niemand“ ausgibt. Zum Umstand, dass Odysseus in *Ulysses* auf die List des irreführenden Namens verzichtet und Polyphem stattdessen Namen, Vatersnamen und Herkunftsort nennt, vgl. Pischel 2013, 199 f. In einer späteren Zwischensequenz scherzt Odysseus, was seine Männer nach der Rückkehr in die Heimat für aufgebauschte Geschichten über den Krieg erzählen werden, was einerseits durch die Produktion in der Nachkriegszeit bedingt sein mag, andererseits aber sicherlich auch auf die ‚Lügengeschichten‘ des Odysseus in der *Odyssee* anspielt.

nicht erkennt. Wohl aber erkennen ihn sein alter Hund Argos und später auch Telemachos. Im Anschluss kommt es zum Wettkampf, bei dem es einzig dem verkleideten Odysseus gelingt, seinen Bogen zu spannen und einen Pfeil durch die Ösen von zwölf Äxten zu schießen. Daraufhin nimmt er gemeinsam mit seinem Sohn Rache an den Freiern (inklusive Anthony Quinn als Antinoos) und den untreuen Dienerinnen, wodurch Königsherrschaft und Ehe des Odysseus gerettet sind.

Es zeigt sich, dass sich *Ulisse* in den anfänglichen Szenen, die in Teilen den Gesängen 1–4 der Odyssee entsprechen,¹⁵ allein auf Penelope und die Freier konzentriert, was sich in einer knapp zehnmütigen Szene zu Beginn widerspiegelt, an die sich nach einem Wechsel zur Insel der Phäaken, der die Parallelität der Handlung unterstreicht und den Zuschauerinnen und Zuschauern sicherlich auch als Abwechslung dienen soll, eine weitere fast achtminütige Szene im Palast des Odysseus auf Ithaka anschließt. Ausgelassen werden im Film der Rat der Götter, Kalypso sowie die Telemachie, auf die allerdings dennoch angespielt wird. Denn in *Ulisse* kann Telemach die Situation im Palast seines verschollenen Vaters nicht mehr ertragen und will deshalb den spartanischen König Menelaos aufsuchen, was daran erinnert, dass Odysseus' Sohn in dem als Telemachie bezeichneten Teil der Odyssee tatsächlich Ithaka verlässt, um zuerst in Pylos und dann in Sparta Nachforschungen hinsichtlich des Verbleibs des Vaters anzustellen. Da die Telemachie in der Odyssee verhältnismäßig lang ausfällt, ohne Wesentliches zu den eigentlichen Abenteuern des Odysseus beizutragen, ist es verständlich, dass in *Ulisse* darauf verzichtet wird.

Wie in dieser kleinen Telemachos-Szene deuten die Filmschaffenden auch an anderen Stellen ein vertieftes Wissen bezüglich der homerischen Epen an. Besonders bemerkenswert erscheint in diesem Zusammenhang eine Episode auf der Insel der Phäaken. Denn, nachdem Odysseus hier einen kräftigen Gegner bei einem öffentlichen Ringkampf besiegt hat, sagt ein namenloser älterer Mann aus dem Publikum zu seinen Begleitern:

Un eroe, eh! Ma li avete mai conosciuti gli eroi voi? Agamennone, Aiace, Ulisse, quelli erano uomini! Ulisse aveva la mano grande come un barile! L'ho visto io spezzare la schiena di un bue con un pugno. Sì, quest'uomo non è male, ma non può stare al confronto degli eroi. È un passero sotto l'ala di un'aquila.¹⁶

15 Die Gesänge 1–2 spielen auf Ithaka, während sich Odysseus' Sohn Telemachos in den Gesängen 3–4 auf die Suche nach seinem Vater begibt, was im Film jedoch ausgespart wird.

16 In der deutschen Synchronisation heißt es: „Er ist gut, aber es hat größere Helden als ihn gegeben. Agamemnon, Ajax und Odysseus – das waren Männer! Odysseus hatte eine Pranke wie ein Bär. Ich

Dass der Mann vorgibt, Odysseus kämpfen gesehen zu haben, dann aber den wahren Odysseus nicht erkennt und dessen Leistungen sogar noch im Vergleich zum angeblich selbst beobachteten Helden schmälert, führt vordergründig zu einer amüsanten Szene. Tatsächlich verbirgt sich dahinter aber auch eine direkte Anspielung auf den alten Nestor, der in der *Ilias* die Helden seiner Jugend sehr ähnlich umschreibt:¹⁷

Früher schon pflog ich Verkehr mit stärkeren Helden, als ihr seid.
Dennoch säumten sie nie, mir die schuldige Ehre zu bieten!
Solche Männer sah ich nicht mehr und erblicke sie schwerlich,
Wie Peirithoos war und Dryas, der Hirte der Völker,
Kaineus, Exadios oder der göttliche Held Polyphemos
Oder des Aigeus Sohn, der götterähnliche Theseus.
Ja, das waren die stärksten der lebenden Erdebewohner,
Waren selber die stärksten und kämpften nun wider die stärksten,
Wider Kentauren der Berge, und übten grimmig Vernichtung.
Seht, zu diesen gesellte ich mich, da ich ferne von Pylos
Herkam, aus entlegenem Land, denn sie riefen mich selber,
Und ich kämpfte das Meinige mit. Doch jene vermöchte
Niemand jetzt zu bekämpfen von heutigen Erdbewohnern.¹⁸

Die Parallele ist derart deutlich, dass außer Frage steht, dass hier eine am Film beteiligte Person ihr Hintergrundwissen hat einfließen lassen, wobei es gerade bei Filmproduktionen schwierig ist zu sagen, wer konkret für welche Idee verantwortlich gewesen ist.¹⁹ Denkbar wäre, dass derartige Anspielungen auf den unter den Drehbuchautoren aufgeführten Hugh Gray zurückzuführen sind, da er über einen altertumswissenschaftlichen Bildungshintergrund verfügte und auch bei anderen Produktionen wie *Quo vadis* (1951) oder *Helen of Troy* (1955) als historischer Berater fungierte.²⁰

Mit Hilfe des Aoiden Phemios, bei dem es sich in seiner Darstellung um eine offensichtliche Anspielung auf Homer handelt, informieren die Filmschaffenden das Publikum gleich zu Beginn des Films im Palast des Odysseus über die Vorgeschichte der *Odyssee*. Denn der alte

selbst sah, wie er mit einem Schlag einem Ochsen das Rückgrat zerbrach. Der Fremde ist ein kräftiger Mann, aber gegen Odysseus ist er nichts. Es gibt solche Helden nicht mehr.“

17 Es könnte sich auch um eine Anspielung darauf handeln, dass Athene auf der Insel der Phäaken Odysseus' äußeres Erscheinungsbild verändert hatte (6.229–235).

18 Hom. *Il.* 1.260–272 (Übers. Rupé).

19 Vgl. zu den Problemfeldern „Urheber“ und „Absicht“ im Antikfilm Lindner 2007, 98–103. Dazu auch Anm. 7 der vorliegenden Untersuchung.

20 Vgl. zu Hugh Gray: Solomon 2001a, 32, 217; Solomon 2001b, 328.

Mann unterhält die Freier der Penelope mit Erzählungen aus dem Trojanischen Krieg, deren eigentlicher Sinn es ist, dem Publikum als kleine Erinnerungshilfe zu dienen.²¹ So erfahren wir in etwas weniger als zwei Minuten vom Trojanischen Pferd und der Einnahme Trojas, während Odysseus im Übermut eine Statue des Poseidon umstürzt,²² wodurch er sich den Zorn des Meeresgottes zuzieht. Dieser Zorn wird dramatisch in Szene gesetzt, indem Cassandra vor den Flammen ihrer Heimatstadt stehend einen Fluch gegen Odysseus ausspricht.²³

Die Wahl der Cassandra kann im oben beschriebenen Kontext nicht verwundern, gilt sie doch allgemein als Seherin, deren Vorhersagen schrecklicher Ereignisse geradezu sprichwörtlich geworden sind. In der *Ilias* ist Cassandra allerdings keine Seherin, sondern die schönste Tochter des trojanischen Königs Priamos.²⁴ Erst in der auf Homer folgenden Überlieferung wird ihr die Sehergabe verliehen.²⁵ In der *Odyssee* entsteht der Konflikt zwischen Odysseus und Poseidon nach der Abfahrt von Troja als Folge der Blendung des Kyklopen Polyphem, bei dem es sich um einen Sohn des Meeresgottes handelt. Die Vorverlegung dieses Zerwürfnisses zwischen Gott und Mensch verleiht dem Konflikt die Form einer Rahmenhandlung und führt dazu, dass weitere Szenen des Epos, in denen Poseidon eine prominente Rolle spielt, im Film ausgelassen werden können.

Was den Inhalt der Gesänge 5–8 der *Odyssee* angeht, lässt *Ulisse* Odysseus gleich am Strand von Scheria angespült sowie von Nausikaa gefunden werden und spart die Abreise von der Insel der Kalypso, den von Poseidon geschickten Sturm sowie die Rettung durch die Meeresnymphe aus. Der Aufenthalt bei den Phäaken wird im Film wiederum auf zwei von einer Palast-Sequenz unterbrochene Szenen aufgeteilt, von denen die erste eine Länge von etwa elf Minuten und die zweite eine Länge von etwas mehr als drei Minuten hat. Als Odysseus das erste Mal am Hof des Phäakenkönigs auftritt, werden diesem übrigens gerade phönizische Stoffe aus Tyros angeboten, wobei die phönizischen Händler ausrichten lassen, dass Purpur sicherlich bald die bevorzugte Farbe der Herrscher sein werde. Damit spielen die Filmschaffenden nicht nur auf den tatsächlichen Purpurhandel der Phönizier an, sondern

21 Die Szene entspricht *Od.* 1.329–344. Im Epos ist es der Sänger Demodokos, der davon auf Scheria singt und Odysseus damit zu Tränen rührt (8.40–92).

22 An späterer Stelle wirft Odysseus eine weitere Statue des Poseidon von Bord, als sein mit Schätzen beladenes Schiff in einem Sturm zu sinken droht.

23 In der *Odyssee* wird Odysseus vom Kyklopen Polyphem verflucht (9.525–535).

24 *Hom. Il.* 13.365 f.

25 Vgl. Bremmer 1999 für einen einführenden Überblick.

auch auf die Bedeutung, die diesem Farbstoff in Bezug auf das Ornat der römischen Kaiser zukam.²⁶

Von den zahlreichen Abenteuern des Odysseus in den Gesängen 9–12 (Kikonen, Lotophagen, Polyphem, Aiolos, Laistrygonen, Kirke, Hades, Sirenen, Skylla und Charybdis sowie Helios) präsentiert uns *Ulisse* in insgesamt fast 47 Minuten allein Polyphem, Kirke (inklusive Kalypso sowie dem Hades)²⁷ und die Sirenen, wobei die Auswahl wohl auf der besonderen Popularität dieser Episoden beruhen dürfte. Diese Schwerpunktsetzungen lassen sich in mehrfacher Hinsicht erklären. Zunächst einmal würden all diese Abenteuer einen Spielfilm von 109 Minuten völlig überladen, sodass zwangsläufig nur ein Teil von ihnen erzählt werden kann. Hinzu kommen Kostengründe. Gerade die mehr als zwölf Minuten andauernde Szene, in der Odysseus und seine Gefährten auf den riesigen Kyklopen Polyphem stoßen, ist technisch aufwendig produziert, was auch ihre relative Länge im Film erklärt (Abb. 2). Ein solcher Aufwand hätte kaum mehrfach betrieben werden können. In diesem Sinne ist dann auch die aus einem Felsen mit ein paar menschlichen Skeletten bestehende Insel der Sirenen, deren Bewohnerinnen zu hören, nicht aber zu sehen sind, wesentlich einfacher filmisch umzusetzen als die Meeresungeheuer Skylla und Charybdis, für die wieder tief in die kostenintensive Trickkiste hätte gegriffen werden müssen. Die Reihenfolge der für den Film übernommenen Abenteuer entspricht jedenfalls nicht gänzlich jener der *Odyssee*, da die Sirenen vor Kirke auftreten.²⁸ Dies liegt einerseits darin begründet, dass *Ulisse* Kirke und Kalypso miteinander vermischt, wodurch Odysseus die Insel der Kirke allein und auf einem Floß verlässt, statt mit seinen Gefährten auf einem Schiff, was eine klassische Sirenen-Szene unmöglich macht. Hinzu kommt, dass die nur etwa fünf Minuten umfassende Szene bei den Sirenen als eher kurze Sequenz gut zwischen die längeren Episoden bei Polyphem und Kirke passt (Abb. 2).²⁹

26 Vgl. mit weiterführender Literatur Schneider 2001.

27 In den Handlungsstrang um Kirke fließen Elemente der Erzählungen um Kalypso sowie des Besuchs im Hades ein (siehe unten).

28 Auch im italienischen Stummfilm *L'Odissea* (1911) folgen die Sirenen auf Polyphem.

29 Die Irrfahrt, an die sich Odysseus bei den Phäaken erinnert, macht etwa 47 Filmminuten aus, von denen ca. 16,5 Minuten auf die Höhle des Polyphem, ungefähr 19 Minuten auf die Insel der Kirke sowie knapp fünf Minuten auf die Sirenen fallen. In der restlichen Zeit werden Odysseus und seine Gefährten an Bord ihres Schiffes gezeigt. Von den 16,5 Minuten auf der Kyklopeninsel ist Polyphem in etwas mehr als zwölf Minuten präsent. Auch in der *Odyssee* fällt die Episode mit den Sirenen eher kurz aus.

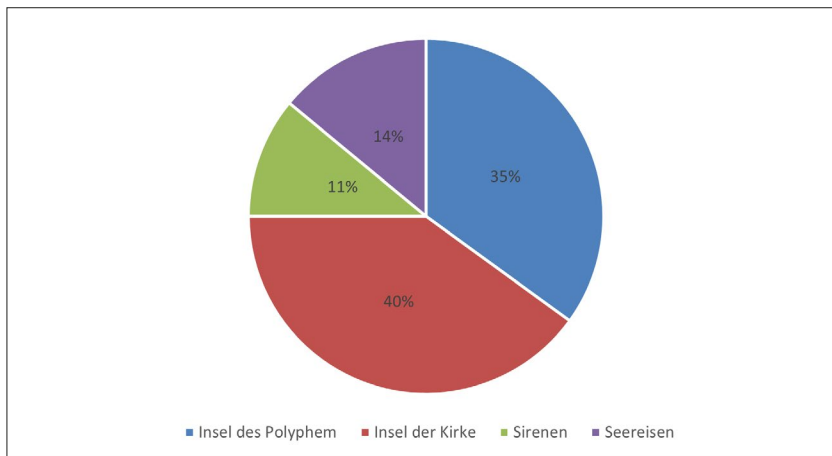


Abb. 2 Gewichtung der einzelnen Abenteuer in *Ulisse*.

Noch mehr Raum als Polyphem gewähren die Filmschaffenden in *Ulisse* dem Besuch des Odysseus auf der Insel der Kirke. Durch die eben angesprochene Vermischung von Kirke und Kalypso wird die Filmhandlung stringenter, ein Drehort wird eingespart und die Zahl der potentiellen Partnerinnen des Odysseus (Kirke, Nausikaa, Penelope) bleibt überschaubarer.³⁰ Kirke wird wie Penelope von Silvana Mangano gespielt, was dem Publikum dabei helfen dürfte zu verstehen, weshalb der Held der Geschichte dieser Frau derart verfällt.³¹ Eine andere Erklärung für die Doppelbesetzung mag sein, dass die Liebschaften des Odysseus in den 1950er-Jahren nicht ganz unproblematisch gewesen sein dürften.³² Dass sich Penelope und Kirke aufgrund des Umstands, dass sie von ein und derselben Schauspielerinnen verkörpert werden, äußerst ähneln, mag daher als eine Legitimationsstrategie der Filmschaffenden zu betrachten sein.³³ Womöglich war ein zusätzlicher Grund für die Doppelbesetzung, dass

30 Solomon 2001a, 109.

31 Solomon 2001a, 109; Paul 2013, 155 f. Es ist denkbar, dass es zu den Zauberkräften Kirkes zählt, für Odysseus wie Penelope auszusehen.

32 Ein verheirateter Soldat, der in fremden Ländern Beziehungen zu vor Ort lebenden Frauen eingeht, dürfte wenige Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg ein unliebsames Thema gewesen sein (Paul 2013, 157 f.). Die sich anbahnende außereheliche Beziehung zu Nausikaa ist damit zu rechtfertigen, dass der Protagonist unter Gedächtnisverlust leidet und diese umgehend beendet, als seine Erinnerungen zurückkehren. Grundsätzlich ist der homerische Odysseus ein Charakter, der nicht immer den Anforderungen entspricht, die wir heute an Heldinnen und Helden stellen. Vgl. zu den sich daraus ableitenden Änderungen in *Odyssee*-Verfilmungen: Goltz 2005.

33 Goltz 2005, 118. Am Kopf des Bettlagers, das Odysseus mit Kirke teilt, befindet sich ein kleiner blattloser Baum, der vielleicht einen Gegensatz von selbsterklärendem Symbolcharakter zum kräftigen

die 1954 erst 24 Jahre alte Silvana Mangano zum Zeitpunkt der Dreharbeiten bereits ein großer Star und außerdem die Ehefrau des Produzenten Dino de Laurentiis gewesen ist, was beides dafürgesprochen haben mag, ihre Präsenz im Film zu verstärken.³⁴ Letztlich führt die Doppelbesetzung, wie auch immer sie zustande gekommen sein mag, zu Interpretationsmöglichkeiten, die dem Film eine zusätzliche Tiefe verleihen.³⁵ Jedenfalls wird der Besuch bei Kirke noch für eine weitere Zusammenlegung einzelner Abenteuer genutzt: Odysseus besucht nicht wie in der *Odyssee* den Hades, um mit den Toten zu sprechen. Vielmehr beschwört Kirke vor Ort die Geister des Agamemnon, Achilles und Ajax und den zwischenzeitlich verstorbenen Gefährten des Odysseus, um den Protagonisten davon zu überzeugen, seine Sterblichkeit aufzugeben und ein Gott zu werden, was letztlich daran scheitert, dass unerwünschter Weise auch Antikleia, die Mutter des Odysseus, erscheint.³⁶ Aller Änderungen und Anpassungen zum Trotz darf natürlich nicht fehlen, dass Kirke die Gefährten des Odysseus in Schweine verwandelt.³⁷

Einen weiteren Auftritt hat Silvana Mangano in der Szene, in der sich Odysseus an einen Mast fesseln lässt, um ungefährdet die Sirenen anhören zu können, während seine Männer mit Wachs in den Ohren das Schiff in Sicherheit rudern. Denn eine der Sirenen ruft Odysseus mit der Stimme der Penelope, während kurz darauf auch die Stimme des Telemach ertönt, um den König von Ithaka fälschlich glauben zu lassen, endlich die Heimat erreicht zu haben.³⁸ Diese Abwandlung der homerischen Darstellung, in der die Sirenen ihre Opfer durch schönen Gesang und ein Versprechen auf Allwissenheit zu betören versuchen, dient dramaturgischen Zwecken, doch ist es gut möglich, dass es sich hier außerdem um eine Anspielung auf eine Stelle in der *Odyssee* handelt, in der beschrieben wird, wie die misstrauische Helena um

Baum darstellen soll, aus dem Odysseus für sich und Penelope ein Bett geschaffen hat. Hom. *Od.* 23.190–201.

34 Vgl. zu dieser Problematik ausführlich Paul 2013, die völlig zurecht in diesem Kontext das Bild hervorhebt, das die italienische Öffentlichkeit zu diesem Zeitpunkt von der Schauspielerin hatte.

35 Vgl. hierzu besonders Paul 2013.

36 Achilles kommt an dieser Stelle – außer in der deutschen Tonspur – dem Wortlaut der *Odyssee* (11.489–491) recht nah, wenn er sagt, dass er lieber Sklave bei herumwandernden Barbaren als Herrscher im Totenreich sein möchte. Vgl. Solomon 2001, 110.

37 Andreas Goltz (Goltz 2005, 118, Anm. 24) erkennt während des Aufenthalts des Odysseus bei Kirke außerdem Einflüsse der Lotophagen-Episode, was sicherlich richtig ist.

38 In der *Odyssee* (12.39–55 und 158–200) heißt es, dass Männer, die den Gesang der beiden Sirenen hören, Frau und Kinder niemals wiedersehen werden, weshalb es passend erscheint, dass Odysseus im Film die Stimmen von Penelope und Telemachos hört. Wie die *Odyssee* geht auch *Ulisse* nicht darauf ein, wie die Sirenen aussehen.

das trojanische Pferd herumgeht und die Griechen herauszulocken versucht, indem sie die Stimmen von deren Frauen imitiert.³⁹

Auf den ersten Blick hat es den Anschein, als ob Göttinnen und Götter in *Ulisse* weitgehend ausgeklammert werden. So spielt Poseidon zwar die Rolle eines Antagonisten, was aber nur äußerst indirekt in Form der von Odysseus umgeworfenen Statue sowie der Naturgewalten, die den Helden ins Verderben zu stürzen drohen, inszeniert wird.⁴⁰ Athene, die in der *Odyssee* eine wichtige Schutzpatronin ist, kommt im Film ebenfalls nur indirekt vor, wenn Laertes sagt, dass Athene ihm Odysseus nicht zurückgebracht habe, der als Bettler verkleidete Odysseus seine Frau daran erinnert, dass er mit Athenes Hilfe an seinem Hochzeitstag den Bogen habe spannen können, und wenn Penelope am Ende der Erzählung ein Bittgebet an ein die Göttin zeigendes Wandgemälde richtet.⁴¹ Kirke jedoch, die Homer erst als Göttin⁴² und dann als Nymphe⁴³ bezeichnet und die häufig als Hexe oder Zauberin betrachtet wird, präsentiert *Ulisse* entsprechend der antiken Überlieferung vieldeutig.⁴⁴ Als sie Odysseus gegenüber ihren Namen äußert, erkennt dieser in ihr die Zauberin („la maga“), woraufhin sie antwortet: „Che brutta parola. Perché non ‚la dea‘?“⁴⁵ Abgesehen von den künstlerischen und gegebenenfalls auch technischen Problemen, Göttinnen und Götter im Film glaubhaft darzustellen, mag es in den 1950er-Jahren nicht opportun gewesen sein, ein heidnisches Pantheon beziehungsweise dessen prominente Repräsentantinnen und Repräsentanten in einem Monumentalfilm auftreten

39 Od. 4.271–289. Paul 2013, 151 f.; Wenskus 2017, 455.

40 Goltz 2005, 114.

41 Nur in der deutschen Tonspur spricht Odysseus in zwei Szenen vom Beistand der Athene, was ein gewisses Hintergrundwissen der für die Synchronisation Verantwortlichen voraussetzt.

42 Homer Od. 10.136.

43 Homer Od. 10.543.

44 Vgl. zur Entwicklung der Kirke von einer homerischen Göttin zu einer Hexe und schließlich zur *femme fatale* Berti 2015. Allgemein zu Heroen und Zauberinnen in Verfilmungen griechischer Mythen vgl. Lindner 2002.

45 Kurze Zeit später scheint Odysseus immer noch nicht so recht zu wissen, mit was für einem Wesen er es bei Kirke zu tun hat, wenn er sie in einer Szene wütend als „Göttin, Dämonin, Hexe oder was auch immer“ bezeichnet. (In der deutschen Tonspur kommt dies nicht vor.) Im Abspann ist dann eindeutig von einer Göttin die Rede: „Ma l’immortalità che l’eroe rifiutò da una dea [...]“. Dadurch, dass Kirke grünliche Haut und Haare besitzt, wird das Publikum fast zwangsläufig an eine attraktive Variante der bösen Zauberin des Westens aus *The Wizard of Oz* (1939) erinnert, was dann doch wieder den Charakter als Hexe hervorhebt. Da Kirke in *Ulisse* gleichzeitig Kalypso verkörpert, lebt sie wie diese in einer Grotte und trägt an das Meer angelehnten Schmuck. Daher könnten die grünen Haare auch von Algen inspiriert sein.

zu lassen.⁴⁶ Bei einer ‚kleineren‘ Göttin wie Kirke, deren göttlicher Status, wie wir gesehen haben, ein wenig ambivalent ist, könnte dies unproblematischer gewesen sein. Hinzu kommt, dass durch das Auslassen der Götterwelt wiederum mehr Zeit für die im Zentrum stehenden Abenteuer gewonnen wird. Denn dass diese den eigentlichen Kern des Films darstellen, zeigt sich auch daran, dass die letzte Hälfte der *Odyssee*, die sich mit den Ereignissen auf Ithaka



Abb. 3 *Ulisse*, 1954: Odysseus trifft auf Kirke. 01:05:28.



Abb. 4 *Ulisse*, 1954: Kirke. 01:07:08.

nach der Heimkehr des Odysseus beschäftigt, sehr stark gekürzt und auf etwa 23 Minuten beschränkt wird (Abb. 3 und 4).

46 Martin Winkler (Winkler 2015, 113–116, 163) weist in Bezug auf *Ulisse* darauf hin, dass es lange Zeit nicht ungewöhnlich war, Göttinnen und Götter aus der Filmhandlung herauszustreichen, was dann bemerkenswerterweise von einer interessierten Öffentlichkeit erst bei *Troy* (2004) als negativer Kritikpunkt aufgeführt wurde. Vgl. allgemein zur Darstellung von Göttinnen und Göttern im Antikfilm: Maurice 2019.

In Prozentangaben umgerechnet wird die unterschiedliche Gewichtung in *Odyssee* und *Ulisse* noch greifbarer. Während die anfänglichen Szenen im Palast auf Ithaka und bei den Phäaken sehr ähnlich gewichtet sind, zeigt sich bei der eigentlichen Irrfahrt der erste zentrale Unterschied. Denn in der *Odyssee* machen die Gesänge 9–12 nur 18 Prozent der Gesamthandlung aus, während dies bei *Ulisse* mit 43 Prozent erheblich umfangreicher ausfällt. Dementsprechend muss dann die Heimkehr des Odysseus im Film auf 23 Prozent

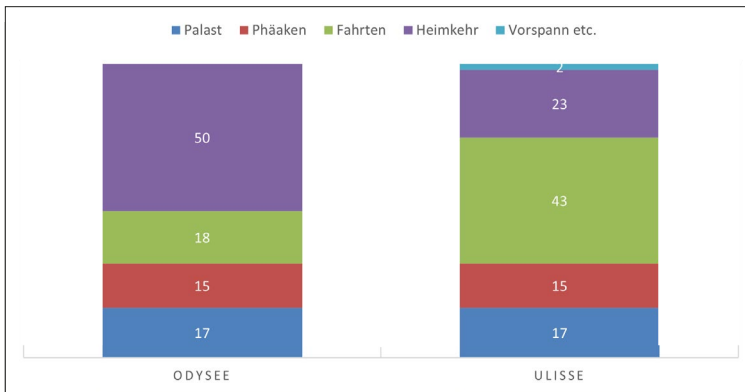


Abb. 5 Gewichtung im Vergleich.

reduziert werden, obwohl sie im antiken Epos die Hälfte der Handlung ausmacht. Diese Verschiebung der Gewichtung ist nicht schwer zu erklären, da es sich bei *Ulisse* um einen monumentalen Abenteuerfilm handelt und sich ein modernes Kinopublikum aus Unterhaltungsgründen mehr für Liebesgeschichten, große Gefahren und Ungeheuer interessieren dürfte als für Odysseus' Treffen mit dem Schweinehirten Eumaios oder dem Vater Laertes (Abb. 5).

Im Abspann des Films erscheint wiederum ein Text, der diesmal jedoch das fantastische Element ausklammert und in einem fast schon euphorischen Tonfall den Eindruck erweckt, die Erzählung hätte von realen Ereignissen gehandelt:⁴⁷

Oggi la reggia di Ulisse, i massi di Polifemo, il sorriso di Penelope, gli incanti di Circe ... Tutto giace confuso nella medesima polvere. Ma l'immortalità che l'eroe rifiutò da una dea, un poeta gliela offrì

47 Hier weicht die deutsche Übersetzung stärker vom Original ab, als sie es beim Vorspann tat: „Das Reich des Odysseus ist verweht. Die Höhle des Polyphem, das Lächeln Penelopes und das Locken der Circe sind seit Jahrtausenden dahingeschwunden. Aber Odysseus lebt! Ein Dichter hat ihm Unsterblichkeit verliehen, und der Gesang Homers schwebt wie seit Menschengedenken über der Erde und kündigt weiter von Odysseus' Heldentaten.“

più tardi. E il canto di Omero aleggia per sempre nel mondo consacrato dal genio greco come da un sorriso di dio.

2. Die visuelle Darstellung der Welt der Odyssee in *Ulisse*

Nach der Fertigstellung des Drehbuchs stellt sich bei einer Verfilmung wie *Ulisse* die Frage, wie die in der homerischen Vorlage beschriebene Welt im Film dargestellt werden soll, wobei vielerlei Aspekte wie Budget, Möglichkeiten der Tricktechnik oder die Publikumserwartungen zu berücksichtigen sind. Als erfahrener Bühnen- und Kostümbildner dürfte jedenfalls besonders Flavio Mogherini (1922–1994) hinsichtlich der im Folgenden zu besprechenden Gestaltung der Paläste sowie der Kleidung federführend beteiligt gewesen sein.⁴⁸ Betrachten wir also, wie *Ulisse* die Welt der griechischen Mythologie filmisch in Szene setzt.

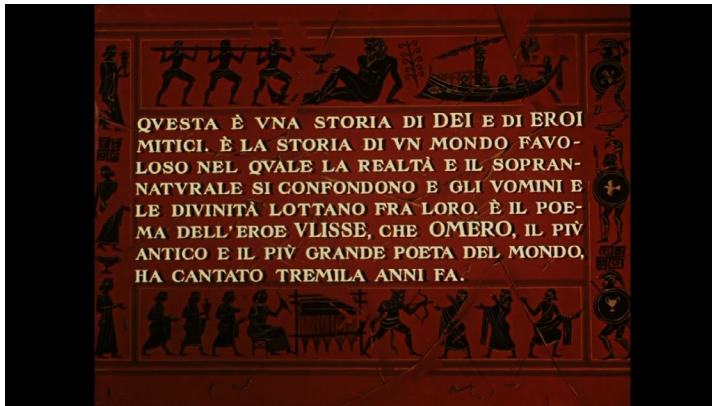


Abb. 6 *Ulisse*, 1954: Der Vorspann. 00:01:53.

Gleich zu Beginn des Films soll das Publikum über die Darstellung einer roten Marmortafel, die mit leichten Rissen versehen ist, in die Vergangenheit versetzt werden (Abb. 6). Der Rand der Tafel ist mit Darstellungen von Ereignissen aus der *Odyssee* versehen, wie wir sie von Vasen der archaischen und klassischen Zeit kennen. So sehen wir oben links die Blendung des Polyphem, die im Wesentlichen der Darstellung auf einer Caeretaner Hydria des sogenannten Adler-Malers entspricht, die sich heute im Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia in Rom

48 García 2008, 24; Valverde García 2017, 387 f.

befindet.⁴⁹ Rechts daneben erblicken wir den an den Schiffsmast gefesselten Odysseus bei der Insel der Sirenen, wobei es sich eindeutig um eine leicht modifizierte Variante des roffigurigen Stamnos aus Vulci handelt, die der sogenannte Sirenen-Maler im 5. Jahrhundert v. Chr. angefertigt hat und die sich heute im British Museum befindet.⁵⁰ Unten sehen wir links die am Webrahmen sitzende Penelope, hinter der sich drei Dienerinnen befinden. Rechts steht Odysseus, der mit einem gespannten Bogen auf die Freier zielt.⁵¹ Am linken Rand der Tafel werden drei untereinander angeordnete Frauen gezeigt, die teilweise den dargestellten Dienerinnen entsprechen. Am rechten Rand der Tafel sehen wir schließlich drei Krieger mit Helm, Lanze und Schild. In der Mitte der Tafel werden von Orchestermusik⁵² begleitet die Namen der an dem Film beteiligten Personen eingeblendet, wobei der Buchstabe „u“ jeweils als „v“ geschrieben ist, was besonders bei den Produktionsangaben, deutlich an eine römische Inschrift erinnert. Somit erfolgt die visuelle Einstimmung des Publikums auf eine in der Antike handelnde Erzählung über Zeichnungen, die an die Darstellungen von griechischen Vasen aus archaischer und klassischer Zeit angelehnt sind, sowie die Imitation einer lateinischen Inschrift,⁵³ was einen gewissen Einfluss des Produktionslandes deutlich werden lässt.⁵⁴

Doch kommen wir nun zur eigentlichen Handlung. Der Palast des Odysseus, in dem *Ulisse* sowohl beginnt als auch endet, stellt einen zentralen Ort der Erzählung dar. Im Vergleich zu dem im Anschluss zu besprechenden Palast der Phäaken wirkt er eher rustikal und ist durch Mauern aus gewaltigen Steinen und quadratische Säulen geprägt (Abb. 7). Die Durchgänge und Türen des Palastes ähneln von ihrer Form her einem sich nach oben verjüngenden Buchstaben Π und entsprechen damit den Toren beziehungsweise Eingängen mykenischer Tholos-Gräber. Wandmalereien, Fresken, Vasen und an den Wänden hängende Stierschädel erinnern teils an die minoische sowie die mykenische Kultur, teils an Vasen aus archaischer

49 Vgl. für Abbildungen LIMC „Polyphemos I“ 20 = LIMC „Kyklops, Kyklopes“ 23. Die Zeichnung weist, besonders hinsichtlich der Platzierung des Trinkgefäßes, auch Elemente anderer Darstellungen der Schwarzfigurigen Vasenmalerei auf.

50 London BM 1843,1103.31.

51 Für die unteren Darstellungen konnte ich keine konkreten Vorlagen finden. Womöglich handelt es sich um eine Eigenkreation, die auf den gängigen Darstellungen der Penelope am Webstuhl und der Bestrafung der Freier beruht.

52 Die Titelmusik variiert zwischen spannenden, teilweise bedrohlichen und schließlich freudigen Passagen, womit musikalisch die wechselhaften Erlebnisse des Odysseus vorweggenommen werden. Zur Musik im Antikfilm vgl. Solomon 2001b.

53 Obwohl ähnliche Verwendungen des Vorspanns im Antikfilm gängig sind, ist das diesbezügliche Vorgehen von *Ulisse* durchaus bemerkenswert. Lindner 2007, 56 und 60, Anm. 111

54 Zu Italien als Produktionsort von Historienfilmen vgl. Pomeroy 2017b.



Abb. 7 *Ulisse*, 1954: Palast des Odysseus nach der Rache an den Freiern. 01:46:30.

und klassischer Zeit.⁵⁵ Von außen zieren den Palast Löwenstatuen, die gleich in der ersten Szene des Films zu sehen sind, wenn Penelope von einer Terrasse aus auf das Meer blickt. Die Statuen entsprechen optisch dem Löwentor von Mykene und mehr noch den Statuen



Abb. 8 *Ulisse*, 1954: Der Palast des Odysseus von außen. 00:25:58.

der Löwenstraße auf Delos, die allerdings erst aus dem ausgehenden 7. Jahrhundert v. Chr. stammen und daher in die archaische und nicht in die mykenische Zeit gehören (Abb. 8).

Vor dem Palast befindet sich außerdem ein Kouros, also eine aus dem sepulkralen Kontext stammende Statue eines jungen Mannes, wie sie besonders in der Archaik hergestellt wurden,

⁵⁵ Solomon 2001a, 30 und 108; García 2008, 24.



Abb. 9 *Ulisse*, 1954: Das Webwerk der Penelope. 01:47:58.

aber auch schon in früheren Zeiten bekannt waren. In der Kammer der Penelope sehen wir das Totentuch für Laertes, an dem die Frau des Odysseus am Tage webt, um das Geschaffene nachts wieder aufzulösen (Abb. 9). Links ist auf dem Tuch Penelope dargestellt, die den sich noch im Säuglingsalter befindlichen Telemachos in den Armen hält. Rechts daneben sind Odysseus mit einem von einem Ochsen gezogenen Pflug sowie ein Hund zu sehen. Die Zuordnung der Personen erfolgt über Namen, die im griechischen Alphabet geschrieben sind, dessen Einführung in der Regel in oder um das achte Jahrhundert v. Chr. eingeordnet wird. Wie Joanna Paul gezeigt hat, setzt sich das Motiv auf dem Totentuch aus verschiedenen Vorlagen zusammen, was vermutlich bezwecken dürfte, dem Publikum einen möglichst „griechisch“ wirkenden Eindruck dieses zentralen Objekts zu vermitteln.⁵⁶

Passend zur Darstellung der Phäaken in der *Odyssee* ist der Palast des Königs Alkinoos freundlicher, heller und farbenfroher gestaltet (Abb. 10). Nichtsdestotrotz ist auch hier vieles an mykenischen und teilweise auch minoischen Vorlagen orientiert, was sich wie beim

56 Paul 2013, 146 f. Möglicherweise spielt das Motiv sogar auf die spätere Erzählung an, dass Odysseus vergeblich versucht hatte, sich dem Trojanischen Krieg durch vorgespilten Wahnsinn zu entziehen, indem er mit dem Pflug das Land bearbeitete und dabei Salz aussäte. In jedem Fall wird Odysseus hier nicht als Soldat oder Abenteurer, sondern – im Gesamtkontext der Darstellung – als sesshafter Familienvater präsentiert.



Abb. 10 *Ulisse*, 1954: Odysseus am Hofe des Phäakenkönigs. 00:16:21.



Abb. 11 *Ulisse*, 1954: König Alkinoos und sein Hof. 00:16:18.

Palast des Odysseus in Säulen, Vasen, Reliefs und Fresken niederschlägt.⁵⁷ Auffällig ist, dass Alkinoos eine Krone trägt, bei der es sich um ein Ebenbild derjenigen handelt, die im Palast von Knossos auf einem minoischen Fresko, das etwa in das Jahr 1550 v. Chr. datiert wird, den Kopf des sogenannten Lilienprinzen ziert.⁵⁸ Auch weist der König ebenso wie verschiedene Männer und Frauen seiner Umgebung anstelle von Koteletten lange gelockte

57 García 2008, 24 f. Während im rustikal dargestellten Ithaka Schädel von Stieren an der Wand hängen, werden die Wände bei den Phäaken von Bildern lebender Exemplare geziert.

58 Vgl. zu diesem Fresko Shaw 2004 mit mehreren Abbildungen.

Haarsträhnen auf, die wir ebenfalls von mehreren minoischen Wandgemälden kennen.⁵⁹ Jon Solomon hat darüber hinaus festgestellt, dass ganz offensichtlich das Kleid der Statue einer Schlangengöttin oder Priesterin von Knossos, die etwa 1600 v. Chr. angefertigt worden sein soll, als Vorlage für die Bekleidung beider Geschlechter diente, was man zum Beispiel am Hochzeitskleid der Nausikaa oder bei den nobleren Zuschauerinnen des Ringkampfs leicht erkennen kann.⁶⁰ Nichtsdestotrotz sind auch gewisse orientalische Elemente sowie die Kopie „antiker“ Kleidung aus älteren Antikfilmen festzustellen (Abb. 11).⁶¹

Von den hier relevanten Aspekten bleibt einzig das Schiff des Odysseus zu besprechen. Betrachtet man die Darstellungen von Schiffen auf antiken Vasen, Mosaiken und Wandmalereien, lassen sich verschiedene Parallelen entdecken, doch findet sich keine antike Darstellung, die völlig mit dem Schiff aus *Ulisse* übereinstimmt.⁶² Als mögliche Inspirationsquellen kommen drei Schiffe in Betracht, die jeweils im Kontext einer Präsentation der Sirenen-Szene stehen. Eines dieser Schiffe befindet sich auf der bereits oben angesprochenen Vase des Sirenen-Malers aus dem British Museum, das zweite auf einem römischen Brunnenmosaik aus Caesarea Mauretaniae und das dritte schließlich auf einem Gemälde von John William Waterhouse aus dem Jahr 1891.⁶³ Das auffällige Heck des Schiffs aus *Ulisse* erinnert außerdem stark an das Phäakenschiff aus dem italienischen Stummfilm *L'Odisea* (1911), den sich die Filmschaffenden sicherlich zur Vorbereitung auf das eigene Projekt angeschaut haben dürften. Letztlich scheint es sich aufgrund des einen zentralen Segels und der Anzahl der Ruderer um eine Triakontere zu handeln, wobei die filmische

59 Vgl. zu den gelockten Haarsträhnen Fischer 2017, 69 mit Abb. 50 oder 84 mit Abb. 68.

60 Solomon 2001a, 27 mit Abb. 14. Im Gegensatz zur Statue sind im Film die Brüste der Trägerinnen bedeckt. Am Strand ist die Oberbekleidung der Freundinnen der Nausikaa allerdings derart durchsichtig, dass es sich um eine Anspielung auf die mykenischen Darstellungen von Frauen mit freien Brüsten handeln könnte. Vgl. zu dieser Szene auch Winkler 2015, 113.

61 Walter 2007, 140; García 2008, 24. Der Hut, den Nausikaa zur geplanten Hochzeit trägt, scheint eher der Fantasie zu entspringen. Teilweise erinnert der Palast der Phäaken an einen Ball in einem Kostümfilm.

62 Für zahlreiche antike Schiffsdarstellungen vgl. die von Lionel Casson (Casson 1971) gesammelten Zeugnisse.

63 Zur Vase des Sirenen-Malers vgl. Anm. 50 der vorliegenden Studie. Das römische Brunnenmosaik aus Caesarea Mauretaniae wird mit ausführlichen weiterführenden Informationen und einer farbigen Abbildung bei Ferdi 2005, 175–177 (Nr. 149) aufgeführt. Waterhouses Gemälde befindet sich heute unter der Inventarnummer p.396.3-1 in der National Gallery of Victoria, Melbourne. Das Schiff vom Mosaik aus dem tunesischen Dougga (3. Jh. n. Chr.), das ebenfalls Odysseus bei den Sirenen abbildet und unter der Inventarnummer 2884 im Nationalmuseum Bardo in Tunis zu finden ist, ähnelt dem des Films eher weniger.

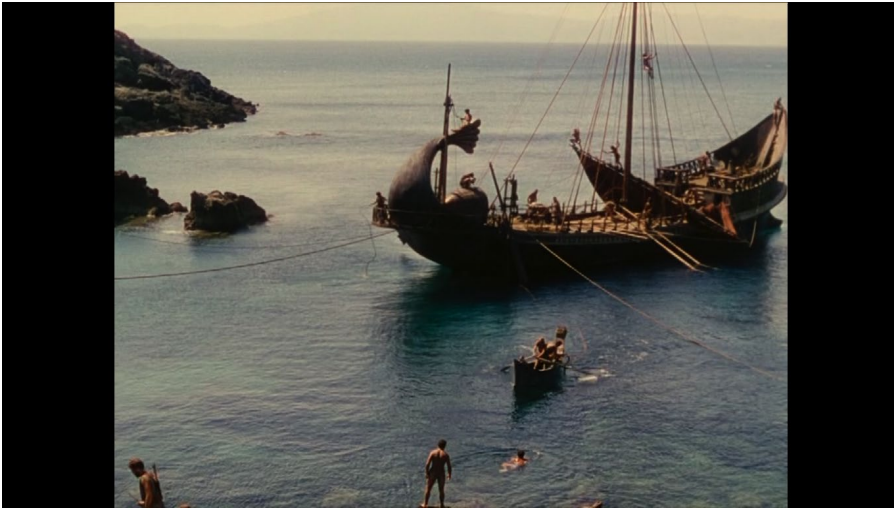


Abb. 12 *Ulisse*, 1954: Das Schiff des Odysseus. 00:37:07.

Darstellung nicht gänzlich mit dem übereinstimmt, was Homer zu ähnlichen Schiffen zu sagen hat.⁶⁴ Dass das Schiff zum Beispiel etwas zu groß ausfällt, mag ein Entgegenkommen an die Sehgewohnheiten des Publikums sein, das aufgrund der zum damaligen Zeitpunkt äußerst populären Piratenfilme gewisse Erwartungen hinsichtlich eines eindrucksvollen Schiffes gehegt haben dürfte (Abb. 12).⁶⁵

3. Schlussgedanken

In visueller Hinsicht ist es nicht überraschend, dass sich die Filmschaffenden bei der Gestaltung der Welt der *Odyssee* an mykenischen und teilweise auch minoischen Vorlagen orientierten.⁶⁶ Auch ist es leicht nachzuvollziehen, dass gängige *Odyssee*-Motive aus archaischer und

64 Casson 1971, 44 f.

65 In einer Szene seilt sich ein Gefährte des Odysseus in bester Piratenfilmmanier vom großen roten Segel des Schiffes ab.

66 Bereits die antiken Griechen ordneten den Trojanischen Krieg in das 12. Jh. v. Chr. ein, was der ausgehenden mykenischen Periode entspricht. Infolge von Arthur Evans' Ausgrabungen in Knossos zu Beginn des 20. Jh.s wurden die dortigen Palastanlagen äußerst populär und beeinflussten ab den 1930er-Jahren gemeinsam mit Ausgrabungsstätten wie Troja oder Mykene deutlich die bildliche Darstellung der griechischen Mythologie. Vgl. hierzu die Einführung von Carlà/Freitag 2015; sowie umfassend Momigliano 2020. Zur engen Verbindung zwischen der minoischen und der mykenischen Kultur vgl. Momigliano 2020, 21.

klassischer Zeit im Film Verwendung finden, um das minoisch-mykenische Material zu ergänzen. Die Fülle der einzelnen Inspirationsquellen, die man bei intensiver Betrachtung des Filmes entdecken kann, ist dennoch ebenso bemerkenswert wie die künstlerische Vermischung dieser Zeugnisse. Lücken in der Quellenlage müssen von Filmschaffenden zwangsläufig gefüllt werden, weshalb es leicht zu Lösungen kommen kann, die die Fachwelt als weniger wahrscheinlich einstuft. Dabei gilt es bekanntlich zu berücksichtigen, dass *Ulisse* in erster Linie ein Abenteuerfilm ist, der gute Unterhaltung bieten und kommerziell erfolgreich sein soll. Dementsprechend kann nicht erwartet werden, dass es sich um ein Produkt handelt, das in sämtlicher Hinsicht wissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Dennoch entsteht der Eindruck, dass die Filmschaffenden bei der visuellen Gestaltung der homerischen Welt durchaus ambitioniert zu Werke gegangen sind.

Fast noch beeindruckender erscheint jedoch die erzählerische Lösung. Trotz Kürzungen, Neuordnungen und weiteren Änderungen entspricht die Struktur der filmischen Nacherzählung im Wesentlichen der des homerischen Originals,⁶⁷ wobei besonders auch die Zusammenlegung einzelner Episoden der *Odyssee* einen ebenso durchdachten wie auch inspirierten Eindruck vermittelt. Kennerinnen und Kenner der homerischen Epen können sich darüber hinaus an vielerlei Anspielungen erfreuen, ohne dass der Film für ein allgemeines Publikum zu anspruchsvoll oder weniger unterhaltsam werden würde.

Sollte irgendwann einmal eine neue monumentale Verfilmung der *Odyssee* in die Kinos kommen, was grundsätzlich sicherlich zu erwarten ist, wird sie sich an *Ulisse* messen lassen müssen. Vielleicht warten wir deshalb seit mehr als 60 Jahren darauf, die Abenteuer des Odysseus in neuem Gewand auf der großen Leinwand bestaunen zu dürfen.

Bibliographie

- Berti, Irene (2015): „Le metamorfosi di Circe: dea, maga e femme fatale“, in: *Status Questionis* 8, 110–140.
- Blanshard, Alastair J. L. (2017): „High Art and Low Art Expectations: Ancient Greece in Film and Popular Culture“, in: Pomeroy 2017a, 429–477.
- Bremmer, Jan Nicolaas (1999): Art. „Kassandra“, in: Cancik, Hubert / Landfester, Manfred / Egger, Brigitte (Hrsg.): *Der Neue Pauly*. Bd. 6. Stuttgart: Metzler, 316–318.
- Carlà, Filippo / Freitag, Florian (2015): „The labyrinthine ways of myth reception: Cretan myths in theme park rides“, in: *Journal of European Popular Culture* 6:2, 145–159.

⁶⁷ Goltz 2005, 114; Walter 2007, 140.

- Casson, Lionel (1971): *Ships and Seamanship in the Ancient World*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Ferdi, Sabah (2005): *Corpus des mosaïques de Cherchel*. Paris: CNRS Éditions.
- Fischer, Josef (2017): *Mykenische Paläste. Kunst und Kultur*. Darmstadt: Verlag Philipp von Zabern.
- Fowler, Robert (2004): „The Homeric Question“, in: Fowler, Robert (Hrsg.): *The Cambridge Companion to Homer*. Cambridge: University Press, 220–232.
- García, Nacho (2008): „Classic Sceneries: Setting Ancient Greece in Film Architecture“, in: Berti, Irene / García Morcillo, Marta (Hrsg.): *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 21–38.
- Golombek, Jens (1991): „Die Fahrten des Odysseus“, in: Asmus, Hans-Werner (Hrsg.): *Das große cinema Film-Lexikon. Alle Top-Filme von A bis Z*. Bd. 1 [A–G]. Hamburg: Kino Verlag, 351.
- Goltz, Andreas (2005): „Odyssee-Rezeption im Film – Moralische Normen und Konflikte in Epos und Adaption“, in: Luther, Andreas (Hrsg.): *Odyssee-Rezeptionen*. Frankfurt a. M.: Verlag Antike, 109–124.
- Homer (¹⁶2013): *Homer. Ilias. Griechisch-deutsch*. Übertragen von Hans Rupé. Mit Urtext, Anhang und Registern. Berlin: Akademie Verlag.
- Latacz, Joachim (1998): Art. „Homerus [1]“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmut (Hrsg.): *Der Neue Pauly*. Bd. 5. Stuttgart: Metzler, 686–699.
- Latacz, Joachim (2000): Art. „Homerische Frage“, in: Cancik, Hubert / Landfester, Manfred / Egger, Brigitte (Hrsg.): *Der Neue Pauly*. Bd. 14. Stuttgart: Metzler, 501–511.
- Lindner, Ruth (2002): „Der Heros und die Zauberin. Gender in Verfilmungen griechischer Mythen“, in: Korenjak, Martin / Töchterle, Karheinz (Hrsg.): *Antike im Film*. Innsbruck: Studien Verlag (= Pontes, 2 / Comparanda, 5), 44–57.
- Lindner, Martin (2007): *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*. Frankfurt a. M.: Verlag Antike.
- Maurice, Lisa (2019): *Screening Divinity*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Momigliano, Nicoletta (2020): *In Search of the Labyrinth. The Cultural Legacy of Minoan Crete*. London/ New York, NY: Bloomsbury, 6–12.
- Nikoloutsos, Konstantinos P. (2017): „The Resurgence of Epics in the 1950s: Classical Antiquity in Post-war Hollywood“, in: Pomeroy 2017a, 91–117.
- Paul, Joanna (2013). „„Madonna and whore‘: The many faces of Penelope in ‚Ulisse‘ (1954)“, in: Nikoloutsos, Konstantinos P. (Hrsg.): *Ancient Greek Women in Film*. Oxford: Oxford University Press, 139–161.
- Pischel, Christian (2013). „„Include me out‘ – Odysseus on the Margins of European Genre Cinema: ‚Le Mépris‘, ‚Ulisse‘, ‚L’Odissea‘“, in: Renger, Almut-Barbara / Solomon, Jon (Hrsg.): *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*. Leiden/Boston, MA: Brill 2013.

- Pomeroy, Arthur John (Hrsg.) (2017a): *A Companion to Ancient Greece and Rome on Screen*. Malden, MA: Wiley Blackwell.
- Pomeroy, Arthur John (2017b): „The Peplum Era“, in: Pomeroy 2017a, 145–159.
- Schneider, Helmut (2001): Art. „Purpur“, in: Cancik, Hubert / Landfester, Manfred / Egger, Brigitte (Hrsg.): *Der Neue Pauly*. Bd. 10. Stuttgart: Metzler, 604–605.
- Shaw, Maria C. (2004): „The ‚Priest-King‘ Fresco from Knossos: Man, Woman, Priest, King, or Someone Else?“, in: Chapin, Anne P. (Hrsg.): *XAPIΣ: Essays in Honor of Sara A. Immerwahr*. Princeton: American School of Classical Studies at Athens (= Hesperia Supplement, 33), 65–84.
- Solomon, Jon (2001a): *The Ancient World in the Cinema. Revised and Expanded Edition*. New Haven, CT / London: Yale University Press.
- Solomon, Jon (2001b): „The Sounds of Cinematic Antiquity“, in: Winkler, Martin M. (Hrsg.): *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford/New York, NY: University Press, 319–337.
- Valverde García, Alejandro (2017): „Visual Poetry on Screen: Sets and Costumes for Ancient Greek Tragedy“, in: Pomeroy 2017a, 385–402.
- Verreth, Herbert (2008): „Odysseus‘ Journey through Film“, in: Berti, Irene / García Morcillo, Marta (Hrsg.): *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 65–73.
- Walter, Uwe (2007): „Der vielbedeutende Held, bebildert und travestiert: Odysseus im Film“, in: Slanička, Simona / Meier, Mischa (Hrsg.), *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau, 129–151.
- Wenskus, Otta (2017): „‚Soft‘ Science Fiction and Technical Fantasy: The Ancient World in ‚Star Trek‘, ‚Babylon 5‘, ‚Battlestar Galactica‘ and ‚Dr. Who‘“, in: Pomeroy 2017a, 449–466.
- Wieber, Anja (2002): „Auf Sandalen durch die Jahrtausende. Eine Einführung in den Themenkreis ‚Antike und Film‘“, in: Eigler, Ulrich (Hrsg.): *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*. Stuttgart: Metzler, 4–36.
- Wieber, Anja (2007). „Antike am laufenden Meter. Mehr als 100 Jahre Filmgeschichte“, in: Meier, Mischa / Slanička, Simona (Hrsg.): *Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau, 19–40.
- Winkler, Martin M. (2015): „Troy and the Cinematic Afterlife of Homeric Gods“, in: ders. (Hrsg.): *Return to Troy: New Essays on the Hollywood Epic*. Leiden/Boston, MA: Brill, 108–164.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 3–4, 6–12: *Ulisse* (Regie: Mario Camerini). Italien/USA 1954, 109 (früher 104) Min.
(Screenshots mit freundlicher Genehmigung von Collosseo Film).

Abb. 2, 5: Eigene Graphiken des Verfassers.

Erzählung einer Erzählung. De- und Rekonstruktion von Film und Mythos in Jean-Luc Godards *Le Mépris*

BRUNO GRIMM

Das Jahr 1963 war das Jahr der Cineasten. Auf der Leinwand vereinte Peter O'Toole immer noch als *Lawrence von Arabien* (UK 1962) die arabischen Stämme gegen das osmanische Imperium. Der Monumentalfilm *Cleopatra* (USA 1963) mit Elizabeth Taylor und Richard Burton trieb das Studio 20th Century Fox an den Rand des Ruins, Luchino Visconti verfilmte mit Tomasi di Lampedusas *Il Gattopardo* (Italien 1963) den Untergang einer ganzen Epoche. In *How the West Was Won* (USA 1962) wurden der Wilde Westen wie auch der Westernfilm durch John Ford und Henry Hathaway ein weiteres Mal nostalgisch verklärt. Ebenfalls 1963 kämpften *Jason und die Argonauten* gegen Ray Harryhausens filmhistorisch legendär gewordene Trickeffekte in Form von animierten Skeletten und anderen Ungeheuern, weitere B-Movie-Sandalenfilme mit Steve Reeves, etwa als Aeneas in *La leggenda di Enea*, oder Gordon Mitchell in *L'ira di Achille* (beide Italien 1962), waren alltägliche Begleiterscheinungen der Kinolandschaft. Michelangelo Antonionis Trilogie über die Unmöglichkeit der Liebe in Zeiten des ortlos gewordenen Konsummenschen der Nachkriegszeit (*L'avventura*, *La notte*, *L'eclisse*, Italien 1960–1962) prägte die Folgejahre. Nach seinem Welterfolg *La dolce vita* (Italien 1960) und einem Kurzfilm für das Ensemblewerk *Boccaccio 70* (Italien 1962) brachte Federico Fellini mit *8 ½* im Frühjahr 1963 sein Opus magnum ins Kino. Der Film über die Schaffenskrise des Filmemachers Guido, in Gestalt Marcello Mastroiannis als Alter Ego Fellinis, stellte die Vorstellungen davon, was Kino sein kann, auf den Kopf. Und am 27. Dezember 1963 hatte Jean-Luc Godards *Le Mépris* (*Die Verachtung*, Frankreich 1963) Premiere.¹

Le Mépris – ein kurzer Überblick über die Erzählung

Mit diesem Film visualisiert Godard als Repräsentant einer neuen Generation von Filmemachern gleichzeitig die Sehnsucht nach dem altvorderen, im Vergehen begriffenen Kino, auf deren Vertreter wie Chaplin, Griffith, Renoir oder Lang sich die *Nouvelle Vague* immer wieder bezieht. Ebenso ist das Aufkommen billiger, kommerziell orientierter

1 Vimenet 1991, 31.

Sandalenfilme Thema wie auch Sprachlosigkeit in Sachen Liebe, filmische Romanadaptionen oder das Filmemachen selbst.

Der Schriftsteller Paul Javal (Michel Piccoli) wird von dem Produzenten Jeremy Prokosch (Jack Palance) engagiert, um einzelne Szenen eines Drehbuchs umzuschreiben. Es handelt sich um eine Verfilmung der *Odyssee*, Regisseur ist Fritz Lang, gespielt von Fritz Lang. Während dieser als feinsinniger und kunstversierter Filmemacher seine eigene Vorstellung von der *Odyssee* hat, drängt Prokosch auf eine Umsetzung, die ein breiteres Publikum erreicht. Seine Augen beginnen zu leuchten, sobald er beim Sichten der *Rushes*, der abgedrehten Aufnahmen, unbedeckte Darstellerinnen als Sirenen im Wasser sieht. Alle anderen Aufnahmen Langs lehnt er ohne Ausnahme ab.

Dieses Dilemma zwischen Kunst und Kommerz läuft in der Figur des Autors Paul Javal exemplarisch zusammen. Eigentlich möchte er Theaterstücke schreiben und sich nicht für billige Drehbücher verkaufen. Andererseits – dies ist die zweite große Konfliktebene – glaubt er das Geld zu benötigen, um seiner Frau Camille (Brigitte Bardot) eine Wohnung in Rom leisten zu können. Doch gerade damit nimmt das Schicksal analog einer griechischen Tragödie seinen Lauf.

In der folgenden Szene stößt Camille zu Fritz Lang, ihrem Ehemann Paul und Prokosch hinzu, letzterer lädt Camille aufdringlich-direkt zu einem Drink in seine Villa ein. Paul nimmt ihren um Hilfe bittenden Blick nicht wahr und möchte ihr im Gegenteil die Freiheit geben, mit Prokosch mitzufahren.² Ihren Mann möchte Camille nicht einschränken, sie dagegen fühlt sich von ihm instrumentalisiert, als würde er sie benutzen, um sich auf diese Weise mit dem Produzenten Prokosch besser stellen zu können. In dessen Villa nahe der Via Appia Antica vergrößert sich die Distanz zwischen beiden weiter, als Camille eine Annäherung zwischen Paul und Francesca Vanini, der Übersetzerin Prokoschs, imaginiert.

Das zweite Drittel des Films spielt im Apartment von Camille und Paul, in welchem die Beziehungsproblematik weiter ausagiert wird und mit Camilles „Ich verachte Dich“ ihr Ende findet. Ein Abend mit Tanzvorführung schließt sich an, eine Tänzerin soll als mögliche Nausikaa besetzt werden.

Nach Einladung des Produzenten findet der dritte Teil des Films auf Capri statt, gedreht wurde in und auf der Villa Malaparte. Fritz Lang wird dort inszeniert, wie er einige Szenen der *Odyssee* dreht. Paul entscheidet sich, doch das Geld und die Umarbeitung des Drehbuchs

² Die Szene ist im Manuskript deutlich ausformuliert. Nach Verlagsangaben beruht das publizierte Faksimile auf dem Brigitte Bardot vermutlich gestohlenen Manuskript, welches in späterer Zeit in Paris wieder aufgefunden wurde. Godard/Moravia 2013, 12–14.

abzulehnen und seinem Ethos als Autor treu zu bleiben. Aber Camille hat sich bereits dazu durchgerungen, ihn zu verlassen. Zusammen mit Prokosch stirbt sie in einem Autounfall. Paul verabschiedet sich von Fritz Lang, der auf dem Dach der Villa Malaparte inszeniert, wie Odysseus seine Heimat Ithaka nach Jahrzehnten in der Fremde wiedererblickt.

Zur Erzählstruktur von *Le Mépris*

Über die Thematik des Filmemachens hinaus präsentiert Godard in diesem Film eine Erzählung, in welcher dem Zuschauer zunächst eine plausible Interpretation angeboten wird: Paul scheint ein moderner Odysseus zu sein, der um die Liebe seiner Penelope alias Camille kämpft. Die von Prokosch erwünschte Änderung des Drehbuchs besteht in einer psychologisch radikal uminterpretierten Figur des Odysseus: Entgegen der gängigen Lesart sei der antike Heros nicht durch Jahrzehnte des Krieges und der Irrfahrten von seiner Heimat ferngehalten worden, sondern habe im Gegenteil nicht nach Ithaka zu Penelope zurückkehren wollen, da diese ihn nie geliebt habe.³ Die Zurückweisung durch die eigene Ehefrau in dieser psychologischen Neukonstellation entspricht der Situation, in der sich Paul und Camille befinden. Die Parallele zur Schicksalhaftigkeit der *Odyssee* wird konkret verstärkt, wenn an entscheidenden Wendepunkten des Films die Götterstatuen abrupt hineingeschnitten werden, die Fritz Lang in seinen *Rushes* im Vorführraum präsentiert hatte. So wird die Statue des Gottes Poseidon, des Erzfeindes von Odysseus, gezeigt, als Camille mit Prokosch zu dessen Villa fährt und Paul allein zurückbleibt. Poseidon wird hier zum schicksalsbestimmenden Gott, gegen dessen Entscheidung Paul nicht mehr angehen kann. Godard lässt offen, ob es sich dabei um Imaginationen Pauls handelt, der das psychologisierte antike Epos auf sich selbst bezieht, oder ob der auktoriale filmische Erzähler die Götterdarstellungen als schicksalsbestimmend inszeniert.⁴ Untermauert wird diese Interpretationslinie durch eine Visualisierung gegen Ende des Films: Paul ist auf dem Dach der Villa Malaparte, um sich von Fritz Lang zu verabschieden. Man hört den Namen „Odysseus“ rufen, was sich in diesem Moment auch auf Paul beziehen könnte. Danach kommt der Darsteller des Odysseus von der Gegenseite ins Bild. Beide sehen sich für einen Moment an und stehen still, der Schauspieler hat sein Schwert wie zum Angriff

3 *Le Mépris*, 01:17.

4 Im Manuskript findet sich davon noch nichts, dagegen war gegen Ende des Films eine Traumsequenz des schlafenden Paul angedacht, in welcher er in Umarmung mit Camille gezeigt wird (Godard/Moravia 2013, 81). Dieser Rückgriff auf den Roman ist entfallen, die verstärkte Bezugnahme auf die *Odyssee* scheint sich während des weiteren Arbeitsprozesses herauskristallisiert zu haben.

erhoben.⁵ Nach dieser Kunstpause trennen sich beide wieder. Hiermit stehen sich der antike Odysseus als Mann der Tat und der Odysseus des 20. Jahrhunderts als passiver Neurotiker frontal gegenüber (Abb. 1): „It is, in many ways, the quintessential image of the film: a final confrontation between the classical and the modern, framed specifically in terms of action and contemplation.“⁶



Abb. 1 *Le Mépris*, 1963, 01:36.

Diese Interpretation mag zunächst in sich stimmig erscheinen, dennoch bleiben Ungereimtheiten zurück. Der Produzent Prokosch, der einen neuen Action-Abenteuerfilm für den Massengeschmack wünscht, soll an einer psychologisch detaillierten Umdeutung der *Odyssee* Interesse haben?⁷ Offensichtlich unterläuft Godard gezielt das Hauptnarrativ durch das Konzipieren von Brüchen und Widersprüchen, ohne aber das Narrativ zur Gänze zu dekonstruieren.⁸

5 *Le Mépris*, 01:36.

6 Martin 2012, 162.

7 Vermutlich war der Romanautor Alberto Moravia entweder am Entstehungsprozess des Films *Ulisse* (Regie: Mario Camerini, Italien 1954) beteiligt oder besuchte das Filmset als Journalist. Die heute noch sehr ansprechende Verfilmung lässt sich nicht auf die neue psychologische Interpretation ein.

8 Die Götter der griechischen *Odyssee* werden im Film mit ihren lateinischen Namen bezeichnet, wodurch eine weitere Brechung stattfindet.

Die Aktivierung des Betrachters

In Rückgriff auf Roland Barthes regt *Le Mépris* nach der Interpretation von William Viney den Rezipienten an, *readerly* und/oder *writerly* zu reagieren.⁹ Man kann den Film als eine in sich geschlossene Handlung lesen (*readerly*) oder aber als Zuschauer eine teilnehmende Position einnehmen und den Film aktiv ergänzen, das Geschehen selbst ausdeuten und weiterschreiben (*writerly*). Immer wieder animiert der Film den Zuschauer dazu, auf diese Weise aktiv zu werden.

Der Film handelt nicht nur inhaltlich vom Drehen eines Films, er thematisiert das Filmemachen schon in seiner ersten Kameraeinstellung. Wir sehen Godards Kameramann Raoul Coutard, der Prokoschs Übersetzerin Francesca Vanini (oder doch die Schauspielerin Giorgia Moll?)¹⁰ in einer Parallelfahrt filmt. Zur Musik von Georges Delerue hören wir, wie Jean-Luc Godard selbst den Vorspann einspricht, anstatt dass er in Lauffiteln eingeblendet würde. Godards Stimme präsentiert uns seine Mitarbeiter, mit Nennen des verwendeten



Abb. 2 *Le Mépris* 1963, 00:01.

Filmmaterials Eastmancolor lenkt er den Blick auf die strahlenden Farben des Films, aber auch seine Künstlichkeit. Dazu zeigt er uns auf der Leinwand, wie Coutard eine Filmaufnahme für *Le Mépris* dreht (Abb. 2).¹¹ Godard macht mit dieser ersten Einstellung sichtbar, wie

⁹ Viney 2012, 150.

¹⁰ Macaux 2014, 129.

¹¹ Macaux 2014, 129.

der Film entsteht; ein Gedanke, der den Zuschauer somit über den gesamten Film hinweg begleitet. Auch die zeitliche Ebene wird nicht festgeschrieben, wenn die erste Aufnahme des Films zu sehen ist, aber der gesprochene Vorspann vermutlich erst nach dem Schnitt ergänzt wurde.¹² Godard spannt weitere Bezüge in die Film- und Geistesgeschichte, wenn Plakate von Filmen platziert oder Autoren wie Hölderlin oder Dante zitiert werden.¹³ So wurde der Verweis auf Rossellinis *Viaggio in Italia* (1954) von Godard sehr wahrscheinlich sogar nachträglich ergänzt, da der visuelle Übergang zweier Szenen dadurch auseinandergerissen wurde.¹⁴ Diese sichtbar ausgestellte Brechung verweist wiederum auf die Konstruktion des Films. Ähnliche Rupturen und bewusste Irritationen gibt es immer wieder, wenn etwa die Hintergrundmusik nicht nur gemäß filmischer Konvention leiser gedreht wird, um den Dialog verständlich zu halten, sondern Godard sie zur Gänze ausblendet.¹⁵ Immer wieder spricht Godard damit Zuschauer an, sich aktiv (writerly) mit dem Film auseinanderzusetzen.

Dieses Spiel wird auch jenseits des Films weitergetrieben, wenn Godard sich in Interviews zu *Le Mépris* äußert. Beispielsweise trage Paul ständig einen Hut in Anlehnung an Dean Martins Rolle in *Some came running* (USA 1958).¹⁶ An anderer Stelle behauptet Godard, der Hut sei notwendig geworden, nachdem Brigitte Bardot die Rolle zugesagt wurde. Dadurch sei Camille weniger stark psychologisch interpretierbar geworden, weswegen Paul durch den Hut ebenfalls schematischer gezeichnet werden sollte.¹⁷ Natürlich sind beide Annahmen nachvollziehbar, doch sind in dieser offenen Konstellation zusätzlich neue Interpretationsmöglichkeiten angelegt. So lässt sich Paul etwa – mit Blick auf die *Odyssee* – als Wanderer interpretieren, der selbst noch im Bad den Hut aufbruchsbereit aufbehält.¹⁸ Wenn dagegen, wie von Godard ursprünglich gewünscht, Kim Novak die Rolle von Camille übernommen hätte, wäre der Rückbezug auf ihre Rolle in Hitchcocks

12 Macaux 2014, 129. Im Manuskript ist diese Aufnahme noch nicht enthalten.

13 Ab der zwanzigsten Minute sind die Filmplakate von *Hatari!*, *Psycho* oder *Vanina Vanini* zu sehen.

14 Im Manuskript (Godard/Moravia 2013, 62 f.) ist explizit festgehalten, dass Camille durch einen Schnitt vom Dunklen ins Helle überführt werden soll. In *Viaggio in Italia* geht es ebenfalls um ein Ehepaar, welches sich während eines Besuchs von Neapel seiner eigenen emotionalen Leere bewusst wird. In einer Schlüsselszene werden beide Zeuge der Freilegung eines Gipsabgusses im antiken Pompeji, in welchem sich zwei Verstorbene noch im Tod umarmen. Eine Liebe, die das Ehepaar Joyce – vermutlich eine Anspielung auf James Joyce und damit seinen Roman *Ulysses* – in Gestalt von Ingrid Bergman und George Sanders bei sich schmerzlich vermisst.

15 *Le Mépris*, 01:07.

16 Marie 2006, 15.

17 Vimenet 1991, 29.

18 Gross 2012, 174.

psychologischem Thriller *Vertigo* (USA 1958) ein offensichtlicher Bezugspunkt gewesen. Das Gespräch zwischen Godard und Lang ein Jahr nach dem Dreh von *Le Mépris* eröffnet eine weitere Perspektive auf den Film und das Filmemachen.¹⁹

Le Mépris ist eine Adaption von Alberto Moravias Roman *Il disprezzo* („Die Verachtung“), in dem es wiederum um die Adaption der *Odyssee* für das Kino geht.²⁰ Godard hält sich teilweise sehr nah an die Vorlage, wo nötig, werden Elemente frei umgestellt, entfernt oder ergänzt. So ist es in *Il disprezzo* der Regisseur Rheingold (der im Film zu Fritz Lang wird), der die psychologische Umdeutung von Odysseus vornimmt, wogegen der Autor Riccardo (Paul im Film) an Homers Original interessiert bleibt.²¹ Mit jedem weiteren Verweis scheint Godard einen neuen Ansatz, eine neue Interpretation seines Films anzubieten. Fernab antiker Mythologie verbinden etwa Harun Farocki und Kaja Silverman überzeugend die Versuchung des Autors, die eigene Schreibkraft für billiges Geld zu verkaufen, anstatt den eigenen Grundsätzen treu zu bleiben, mit dem christlichen Sündenfall und der Vertreibung aus dem Paradies.²²

Le Mépris und die Odyssee

Auch mit Blick auf die *Odyssee* lassen sich weitere, teilweise kontradiktorische Interpretationsangebote finden. James Wilkes hat die mögliche Rolle der homerischen Götter in *Le Mépris* untersucht.²³ Wenn Godards gesprochener Vorspann mit einem Zitat seines Mentors André Bazin endet, könnte man darin eine Art Musenanrufung sehen, wie sie auch zu Beginn der *Odyssee* zu finden ist.²⁴ Die Kamera selbst könnte stellvertretend für eine allsehende Gottheit stehen,²⁵ Prokosch wird in seiner Wildheit in die Nähe des Kyklopen und Poseidonsohnes Polyphem gerückt und damit in die Göttersphäre verschoben. Fritz Lang mit seinem reichhaltigen Wissensschatz aus vergangenen Zeiten kann ebenso als jenseits des menschlichen Wissens stehend interpretiert werden.²⁶

19 Das Interview lief in der Reihe *Cinéastes de notre temps*, einer TV-Serie der Jahre 1964–1972, unter dem Titel: *Le dinosaure et le bébé: Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard*.

20 Ungar 2014, 147.

21 Ungar 2014, 147.

22 Silverman/Farocki 2018, 59.

23 Wilkes 2012.

24 Wilkes 2012, 43.

25 Wilkes 2012, 45.

26 Wilkes 2012, 47.

As Jacques Aumont writes, they are all „living quotations [...] survivors of a vanished world“, which Godard uses to evoke a „distant, already heroized and mythicized past“. Once again, Homer is a shadow's breath away: his races of giants and magic sailors, inhabiting the „remote edges of the Epic“, as Clay puts it, are also a last reminder of the golden age in which gods communed directly with mortals.²⁷

Weiter ließe sich Fritz Lang wie Homer als Erzähler einer anderen, vergangenen Zeit lesen, als lebende Legende aus den Anfängen der Filmgeschichte. Zudem wird seine Person durch die Erwähnung der Einbestellung durch Goebbels 1933 und die sofortige Flucht nach Frankreich auch außerhalb des Filmschaffens verstärkt mythologisierend dargestellt.²⁸ Camille lässt sich nicht nur als Penelope interpretieren, Brigitte Bardot als einer der zu seiner Zeit meistfotografierten Stars der Welt ist in der Rolle der Camille fast zwangsläufig als eine moderne Aphrodite zu verstehen.

Ludovic Cortade bezieht auch die Interpretation der filmischen Landschaft mit ein. Demnach symbolisiere für Godard die mediterrane Landschaft auf Capri die antike Welt, die unberührte Natur, bevor sie durch Zivilisation mit all ihren Neurosen der Moderne kontaminiert wurde.²⁹ In der Welt der Antike seien Mensch und Natur noch harmonisch miteinander verbunden gewesen, wie Fritz Lang erklärt. Im Manuskript vermerkt Godard zu dem Gespräch zwischen Lang und Paul, der Weg sei wild und verwachsen, womit er für diesen Austausch über die *Odyssee* die besondere Naturnähe visuell unterstreicht.³⁰ Im Kontrast dazu wird Prokoschs Anwesen, die Villa Malaparte, als „roter Bunker über dem Meer“³¹ bezeichnet, der in der Harmonie der Natur einen dezidierten Störfaktor darstellt.

Zur Erzählstruktur der *Odyssee* – vom Erzählen erzählen

Nicht nur Aspekte der Handlung oder einzelne Figuren erhalten durch den Bezug auf die *Odyssee* weitere Bedeutungsebenen, punktuell lohnt auch die Gegenüberstellung der Erzählstruktur des Films mit derjenigen der *Odyssee*. Als die Szene vorbereitet wird, in welcher Nausikaa und ihre Dienerinnen Odysseus am Strand auffinden, hört man in der

27 Wilkes 2012, 48.

28 *Le Mépris*, 00:09.

29 Cortade 2014, 157.

30 Godard/Moravia 2013, 68.

31 Godard/Moravia 2013, 69.

Tonspur einen Mitarbeiter des Films fragen: „Che piano è questo? È l’episodio dei ciclopi.“³² Die Szene, in welcher ausschließlich Odysseus, Nausikaa und ihre Dienerinnen Thema sind, wird als *Episode der Kyklopen* bezeichnet.

Aber in der *Odyssee* erfahren die Phäaken nur durch Odysseus selbst von seinen Abenteuern bei Polyphem auf der Kyklopeninsel, der auktoriale Erzähler enthält sich jeden Kommentars. Genaugenommen lässt sich auch innerhalb der Welt der *Odyssee* und ihrer Gesetzmäßigkeiten nicht eindeutig klären, ob Odysseus dieses Abenteuer – von dem es keine weiteren überlebenden Zeugen gibt – nach Gutdünken ausschmückt, neu gestaltet oder sogar erfindet.³³

Die Kunst des Erzählens tritt in den Vordergrund. So weisen einzelne Erzählungen in der *Odyssee* mitunter bewusste Mehrdeutigkeiten oder sogar Widersprüche auf. Beispielsweise stellt sich Helena vor Telemach als Beschützerin von Odysseus dar, als dieser Troja ausspionierte; ihr Mann Menelaos dagegen erzählt, wie sie durch Rufen die Krieger im hölzernen Pferd dazu bringen wollte, sich zu verraten.³⁴ Helena selbst stellt sich als heimliche Verbündete der Griechen dar, Menelaos präsentiert sie im Gegenteil als ihrem dritten Ehemann Deiphobos, den sie nach Paris’ Tod geehelicht hatte, treu ergebene Trojanerin.

Mehrere Male nimmt Odysseus andere Identitäten an und muss die dazu passenden Biographien erfinden, sogar Athene selbst spielt er vor, von der Insel Kreta zu stammen und wider Willen auf Ithaka angelandet zu sein.³⁵ Je nachdem, wem Odysseus begegnet, passt er seine Erzählungen an das jeweilige Gegenüber an, auf Seiten des Erzählers wie des Rezipienten findet eine Subjektivierung der Geschichte statt.³⁶ Ähnliches könnte man für *Le Mépris* konstatieren: Der Zugriff auf die *Odyssee* geschieht aus der jeweiligen subjektiven Perspektive des Einzelnen heraus: Der eine sieht in ihr die eigene Ehekrise gespiegelt, der andere einen überzeitlichen Mythos, der dritte einfache Unterhaltung.

Mit Blick auf Pauls Situation ließe sich ergänzen, dass auch in der *Odyssee* über Erzählungen der Bezug auf die eigene Lebenswirklichkeit hergestellt wird: „Während die beiden Spartaner und Telemach Odysseus beklagen, richtet sich der Schmerz des Peisistratos auf eigenes Leid, das die Geschichte des Odysseus in ihm wachruft.“³⁷ Ebenso bezieht Paul

32 *Le Mépris*, 01:12.

33 Grethlein 2017, 38, 121.

34 Grethlein 2017, 64 f.

35 Grethlein 2017, 190.

36 Grethlein 2017, 187.

37 Grethlein 2017, 64.

die psychologische Interpretation der *Odyssee* auf sich selbst, wenn es sich um die Beziehung von Odysseus und Penelope handelt.

Nicht nur treten Sänger auf, die von frühern Heldentaten künden, von Odysseus erfährt man zunächst sogar nur aus zweiter Hand. Während schon in den ersten Zeilen der *Ilias* der Name Achill fällt, werden zu Beginn der *Odyssee* die Taten des „vielgewanderten Mannes“ aufgerufen, aber sein Name wird nicht genannt. Bis zum vierten Gesang handeln die Gesänge der *Odyssee* von Telemach auf der Suche nach Informationen zu seinem Vater, im fünften Gesang wird Odysseus erstmals in die Erzählung eingeführt. Auch bei den Phäaken gibt sich Odysseus anfangs nicht zu erkennen. Gesänge vom Kampf um Troja bringen ihn dazu, sich zu offenbaren, geradezu, als würde er erst durch die Erzählung zu Odysseus werden. Er selbst wird allegorisch mit einem Sänger verglichen, kurz bevor er die Freier in Ithaka tötet.³⁸

Die *Odyssee* handelt nicht nur von den Irrfahrten des Odysseus, sondern thematisiert das Erzählen selbst immer wieder, zunächst erwartungsgemäß über die Musenanrufung, aber auch im weiteren Verlauf der *Odyssee*. Die Macht der Erzählung wird auf unterschiedlichste Weise heraufbeschworen, wenn durch die Erzählkunst die Zuhörer zu Tränen gerührt werden können; wenn Odysseus erst durch seine Erzählungen seine eigene Identität wiedergewinnt; wenn er erst durch seine Erzählungen von seinen nächsten Anverwandten und Penelope wieder als Odysseus erkannt wird; wenn seine Schutzgöttin Athene sogar die Nacht verlängert, damit das endlich wieder vereinte Ehepaar Zeit genug hat, sich voneinander zu erzählen.

Konstruktion eines Mythos

Die Art und Weise, wie erzählt wird, scheint entscheidend zur Konstruktion der mythisch-entrückten Welt von *Ilias* und *Odyssee* beigetragen zu haben:

Die homerische Kunstsprache erschafft einen eigenen Kosmos, der schon der Lebenswelt des antiken Publikums entrückt war. Alte Formen und nicht mehr gebräuchliche Wörter verleihen dem Epos eine Patina und drücken formal die Kluft aus, welche die Helden von der Gegenwart trennt und in den folgenden Versen ein prägnantes Bild gefunden hat (Il. 20.285–7):

38 Grethlein 2017, 99 f.

... Doch der ergriff einen Feldstein mit der Hand,
Aineias, ein großes Werk, wie nicht zwei Männer ihn tragen,
So wie jetzt die Sterblichen sind; doch der schwang ihn leicht auch allein.

Der Eindruck, den die homerische Sprache auf die Griechen machte, zeigt sich nicht zuletzt darin, daß bis in die Kaiserzeit Dichter, aber auch Prosa-Autoren homerische Wörter in ihre Texte einflochten, wenn sie Erhabenheit anstrebten oder etwas als ehrwürdig darstellen wollten.³⁹

Erst die bewusste sprachliche und zeitliche Distanz zur eigenen Lebenswelt scheint dem Mythos Raum geben zu können. Vielleicht liegt gerade darin das Problem einer filmischen Umsetzung: Sobald man einen Mythos vergegenwärtigen möchte, wird dieser zerstört, die mythische Distanz und damit der Mythos selbst gehen verloren. In diesem Zusammenhang erscheint auch die Figur der Übersetzerin Francesca in neuem Licht, die im Roman nicht existiert und für den Film neu geschaffen wurde: Im Normalfall werden sprachliche Distanzen durch Übersetzungsarbeit verringert, Godard macht diese aber selbst zum Problem. Zum einen konstruiert Francescas Arbeit eine künstliche Distanz zwischen den einzelnen Personen; nach der gängigen Filmkonvention würden alle Filmfiguren dieselbe Sprache sprechen. Zum anderen wird die Schwierigkeit oder sogar Unmöglichkeit einer adäquaten Übersetzung in den Vordergrund gerückt, wenn Francesca eigene Interpretationen liefert, die mit der eigentlichen Aussage nichts oder nur wenig zu tun haben.⁴⁰ Im Kontext eines Films über eine Romanadaption, der gleichzeitig auf einer Romanadaption beruht, wird damit die Frage nach der angemessenen Übersetzung des Romans in den Film aufgerufen. Dieselbe Übersetzungsproblematik steht für eine Verfilmung der *Odyssee* im Raum.

Die 1920er waren die Jahre der legendären Stummfilme von Fritz Lang. Wenn Godard ihn in *Le Mépris* zeigt, wird die Verbindung in diese Frühzeit des Kinos unausgesprochen mitgedacht. Interessanterweise bleiben weitere Bezüge in Form von verbalen Referenzen oder Photographien auf diese Zeit ausgespart. Man sieht Fritz Lang in *Le Mépris* meistens reflexiv-bedächtig oder ins Gespräch vertieft, im Vorführraum bleibt er ruhig und passiv. Es sind die Mitarbeiter des Films, die handeln, die personifizierte Filmgeschichte, der Regisseur Fritz Lang selbst, wird dagegen nur in der letzten Szene in Aktion gezeigt, wenn er sich neben die Kamera stellt und die letzte Klappe im Film geschlagen wird. Als bestünde die Gefahr, den Mythos Lang zu zerstören, wenn er zu sehr in den filmischen Alltagsbetrieb der

39 Grethlein 2017, 31.

40 *Le Mépris*, 01:25. Auf die Spitze getrieben wird aus einem „No“ von Prokosch durch Francesca eine ausgreifende französische Erläuterung.

Jetztzeit eingebunden würde. Dagegen sind Allusionen auf ihn als einen letzten idealistischen Filmemacher aus vergangener Zeit möglich, die jeweils zur Mythifizierung des Regisseurs Fritz Lang weiter beitragen; über die *Odyssee* wird zusätzlich die Parallele von Fritz Lang zu Homer als einen auf uns gekommenen Erzähler aus der ‚filmischen Antike‘ gezogen.

Auch die *Odyssee* wird in *Le Mépris* immer wieder thematisiert, ohne dass sie ernsthaft gezeigt würde. Wenn, dann werden jegliche Versuche einer filmischen Umsetzung im selben Moment wieder dekonstruiert. Dahingehend ließe sich auch das Schlussbild neu interpretieren: Auf Pauls Frage nach der heute anstehenden Aufnahme antwortet Fritz Lang: „Der Blick Odysseus‘, wenn er seine Heimat wieder sieht.“⁴¹ Allerdings gibt es diese Stelle nicht in der *Odyssee*. Odysseus bekommt die Ankunft nicht mit, er wird sogar im Schlaf von den Phäaken vorsichtig an Land getragen.⁴² Lang inszeniert die immer wieder beschworene Sehnsucht nach Ithaka. Aber weder Odysseus noch wir können am Horizont etwas erkennen, Ithaka



Abb. 3 *Le Mépris* 1963, 01:38.

bleibt eine Imagination, die Leinwand Wunsch- und Interpretationsfläche für das Heimweh, auf Griechisch *Nostalgie* (Abb. 3).⁴³ Das vielbeschworene letzte Wort des Films ist Godards „Silence“ (welches nochmals als „silenzio“ wiederholt wird). Man könnte ergänzen: Wenn

41 *Le Mépris*, 01:38.

42 *Od.* 13.116–119.

43 Die Wörter *nostos* und *algos* werden schon in den ersten Zeilen, im Proöm der *Odyssee* genannt (*Od.* 1.4 f.). Für diesen Hinweis und den weiteren regen Austausch zum Thema bin ich Gregor Bitto sehr zu Dank verpflichtet.

man den Mythos der Odyssee durch eine filmische Umsetzung nur zerstören würde, bleibt nur die nostalgische Erinnerung im Schweigen. Gleichzeitig hat Godard durch einen Film über das filmische Erzählen und das punktuelle Aufgreifen der *Odyssee* seine ganz eigene, persönliche Adaption der *Odyssee*, einer Erzählung über das Erzählen geleistet.

Filmographie

Le Mépris (1963) = *Le Mépris* 1963 (Regie: Jean-Luc Godard). Frankreich/Italien. DVD, 99 Min. Arthaus.
Le dinosaure et le bébé (1967) = *Le dinosaure et le bébé. Dialogue en huit parties entre Fritz Lang et Jean-Luc Godard* (Regie: André Labarthe). TV-Serie *Cinéastes des notre temps*, 1964–1972 [1967 Erstaussstrahlung].

Bibliographie

- Conley, Tom / Kline, T. Jefferson (Hrsg.) (2014): *A Companion to Jean-Luc Godard*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell (= Wiley Blackwell Companions to Film Directors, 10).
- Cortade, Ludovic (2014): „Le Mépris': Landscapes as Tragedy“, in: Conley/Kline 2014, 156–170.
- Gardener, Colin (2019): „It's not Blood, it's Red': Color as Category, Color as Sensation in Jean-Luc Godard's *Le Mépris*, *Pierrot le Fou*, *Weekend* and *Passion*“, in: *Criticism* 61:2, 245–270 [<https://www.jstor.org/stable/10.13110/criticism.61.2.0245>].
- Godard, Jean-Luc/Moravia, Alberto (2013): *Le Mépris. Le Manuscrit*. Paris: Éditions des Saint Pères.
- Grethlein, Jonas (2017): *Die Odyssee. Homer und die Kunst des Erzählens*. München: C. H. Beck.
- Gross, Jonathan (2012): „In Translation: re-conceptualising ‚home‘ through ‚Le Mépris‘ and its source texts“, in: MacCabe/Mulvey 2012, 168–178.
- Macaux, Emily (2014): „A Postmodern Consideration of Jean-Luc Godard's *Le Mépris*“, in: Conley/Kline 2014, 128–142.
- MacCabe, Colin / Mulvey, Laura (Hrsg.) (2012): *Godard's Contempt. Essays from the London Consortium*. Malden, MA: Wiley-Blackwell (= Critical Quarterly book series, 5).
- Marie, Michel (2006): *Comprendre Godard. Travelling avant sur ‚À bout de souffle‘ et ‚Le Mépris‘*. Paris: Colin.
- Martin, Richard (2012): „So What Am I Supposed To Do?' Thoughts of Action and Actions of Thought in Godard's *Contempt*“, in: MacCabe/Mulvey 2012, 157–167.

- Pischel, Christian (2013): „,Include me out'. Odysseus on the Margins of European Genre Cinema: Le Mépris, Ulisse, L'Odissea“, in: Renger, Almut-Barbara / Solomon, Jon (Hrsg.): *Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics*. Leiden/Boston, MA: Brill (= Metaforms), 195–214.
- Schleicher, Harald (1991): „LE MÉPRIS von Jean-Luc Godard“, in: ders.: *Film-Reflexionen: Autothematische Filme von Wim Wenders, Jean-Luc Godard und Federico Fellini*. Tübingen: Niemeyer (= Medien in Forschung + Unterricht, Ser. A, 32), 90–131.
- Silverman, Kaja / Farocki, Harun (2018): *Von Godard sprechen*. Mit einem Vorw. von Hanns Zischler. Aus dem Englischen übers. von Roger M. Buerger. Hrsg. von Doreen Mende. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König (= Neuer Berliner Kunstverein: n.b.k.-Diskurs, 11) [zugleich Harun Farocki: *Schriften*, Bd. 2].
- Ungar, Steven (2014): „Totally, Tenderly, Tragically ... and in Color: Another Look at Godard's ,Le Mépris'“, in: Conley/Kline 2014, 143–155.
- Vimenet, Pascal (1991): *Le Mépris, Jean-Luc Godard*. Paris: Hatier.
- Viney, William (2012): „,Not necessarily in that order': Contempt, Adaptation and the Metacinematic.“, in: MacCabe/Mulvey 2012, 148–156.
- Wilkes, James (2012): „,O Gods...' Hidden Homeric Deities in Godard's ,Le Mépris'“, in: MacCabe/Mulvey 2012, 42–51.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–3: *Le Mépris* 1963. Frankreich/Italien. DVD, 99 Min. Arthaus, Screenshots.

„Do you read me, HAL?“ – Odysseen durch visuelle und akustische Räume

KATRIN DOLLE

On a beau
dire ce qu'on voit, ce qu'on voit ne
loge jamais dans ce qu'on dit, et on a
beau faire voir, par des images, des
métaphores, des comparaisons, ce
qu'on est en train de dire, le lieu où elles
resplendissent n'est pas celui que déploient
les yeux, mais celui que définissent les
successions de la syntaxe.

Michel Foucault, *Les Mots et les Choses*, 1966

Der 1968 veröffentlichte Film *2001: A Space Odyssey* [kurz *2001*] nimmt in vielerlei Hinsicht eine Sonderstellung nicht nur in der Filmgeschichte, sondern auch in Kubricks Gesamtwerk ein. Für Kolker hat sich die Trilogie¹ *Dr. Strangelove*, *2001* und *A Clockwork Orange* mithin zu einem Mythos² entwickelt. Die Klassische Philologie hat sich bislang in ihrer Stellungnahme zu

1 *Dr. Strangelove* (1964) endet mit der Zerstörung der Erde, begleitet von dem aus dem Zweiten Weltkrieg stammenden Lied „We'll meet again“. Dieses Versprechen macht *2001* (1968) als eine Wiedergeburt wahr, indem er mit dem Blick eines sich auf die Erde zubewegenden Fötus endet. Mit Alex' Blick in die Kamera wird dieses Motiv in *A Clockwork Orange* (1971) zu Beginn des Films wieder aufgegriffen. Doch auch in anderer Hinsicht stehen die drei Filme in enger Beziehung zueinander. Während der erste ein in Film-Noir-Manier gedrehter Schwarz-Weiß-Film voller nicht zielführender Dialoge insbesondere zwischen den USA und der Sowjetunion im War Room, einem Militärstützpunkt und einem Kriegsflugzeug ist, wird der zweite zwar von motivisch bedingtem Schwarz und Weiß dominiert, in die jedoch starke Farbakzente gesetzt werden. Gesprochene Sprache spielt fast keine Rolle mehr, ist von Lügen (auch hier zwischen Amerikanern und Russen) und Floskeln geprägt, Gewalt wird nur gegen einen Computer ausgeübt, bzw. durch Abschalten von Geräten. Der dritte Film wiederum schreit szenenweise vor Farben, durch die sich die in Weiß gekleideten Droogs mit schwarzen Hüten bewegen. Der einzige Lebenszweck dieser Bande, die ihren eigenen Slang aus Cockney und Russisch entwickelt hat, ist die Gewalt. Der Film wird begleitet von der Off-Stimme des Erzählers Alex. Neben der Variation des Sprachgebrauchs und -anteils spielen zudem die Architektur und die Musik in allen drei Filmen eine außergewöhnliche Rolle.

2 Kolker: „His trilogy of films [...] demonstrated an unerring ability to seize on important cultural concerns and obsessions [...] and represent them in images and narratives so powerful and appropriate that they became touchstones, reference points for these concerns: myths.“ (107 f.) Damit hat Kubrick

diesem Werk eher zurückgehalten³. Dabei legen zahlreiche auffällige, in der Sekundärliteratur mehrfach benannte Elemente⁴ nahe, den Titel nicht nur als in metaphorischer Weise verwendet zu betrachten. Vielmehr inspirieren sie uns, beziehungsweise erinnern sie uns an prominenten Stellen fortwährend daran, dass wir die homerische *Odyssee* durchaus als Folie aufrufen sollen. Selbstverständlich dürfen wir nicht von einer Adaption im herkömmlichen Sinn reden, von einer bloßen Übertragung der Textvorlage in ein anderes Medium. Deswegen gehen Kritiken, die von mangelnder Bezugnahme sprechen, fehl beziehungsweise bleiben in ikonographischer Manier hermeneutisch an der Oberfläche. Um hingegen zu zeigen, wie filmisch Homers *Odyssee* einerseits und wie homerisch andererseits Kubrick in *2001* operiert, betrachte ich die beiden kongenialen Werke unter folgenden Gesichtspunkten:

In einem ersten Schritt zeige ich auf, dass Kubrick schon in der Vorarbeit, dem Erschaffen des Plots, an die Entstehung der *Odyssee* denken lässt, denn beide, sowohl Kubrick als auch Homer, greifen ein Narrativ auf und dehnen dessen Raum und Zeit aus. Ein besonderer Umgang mit Zeit und Raum verknüpft beide Werke miteinander und wird so den Fokus meiner Arbeit bilden. Natürlich entfaltet sich Erzählung, entfaltet sich Film immer in Raum und Zeit, aber sowohl die *Odyssee* als auch der Film *2001*, der die Verbindung von Raum und Zeit bereits in seinem Titel trägt, machen die Bewegung in Zeit und Raum zu einem wesentlichen Thema des Werks.⁵ Die Kunst, die neben Epos und Film Raum und Zeit in ihrer Rezeption besonders gut erlebbar macht, ist die Architektur, die ich daher in einem zweiten Schritt als *tertium comparationis* verwenden werde. Dabei betrachte ich hier und im weiteren Verlauf

erreicht, was Clarke als ihr gemeinsames Ziel formulierte: „We set out with the deliberate intention of creating a myth. The *Odyssean* parallel was in our minds from the beginning, long before the film’s title was chosen.“ (Clarke 1969, 310 f.) Dabei ist Kubricks Umgang mit dem Mythos hinsichtlich seiner Transformationstechniken mit dem Homers und der antiken Tragödie ebenso vergleichbar wie hinsichtlich der Figurenzeichnung: Die Protagonisten liefern keine klaren Antworten auf die Fragen, die wir an sie richten könnten, sie sind nicht entweder gut oder böse und regen gerade durch ihre ambivalenten Charaktere zum Nachdenken und zur Diskussion über den Menschen an.

- 3 Dem Anglisten E. Lobsien hingegen gelingt es in wenigen Sätzen, die herausragende Leistung Kubricks ins Verhältnis zu Homer zu setzen („eine kongeniale Umsetzung der komplexen Figur und ihrer Geschichte“) und die Nennung der *Odyssee* im Titel gerade nicht als bloße Metapher zu deuten. (Lobsien 2015, B.5.4.)
- 4 Zu nennen sind etwa die Namensgebung: Eine der russischen Wissenschaftlerinnen heißt Helen, der Name des Protagonisten lautet Bowman; wiederkehrende Motive sind das Essen und der Schlaf, Bowman als einziger Überlebender der Mission, die Tötung des Einäugigen usw.
- 5 Anders populäre Hollywood Blockbuster, in denen Raum und Zeit der Handlung meist untergeordnet sind: „In the Hollywood style [...] space and time are almost invariably made vehicles for narrative causality.“ (Bordwell 1985, 6).

meiner Arbeit neben der film- und eposinternen Architektur auch Kubricks zeitgenössische Architektur der 1960er-Jahre sowie die Architektur derjenigen Zeit, deren Filmtheorie und Filmproduktion Kubrick in seinem eigenen Filmschaffen besonders stark beeinflusst hat: das beginnende 20. Jahrhundert. Darüber hinaus ist bekannt, dass Kubrick in der Vorbereitung auf diesen Film eine ganze Bibliothek an Sekundärliteratur gesammelt und rezipiert hat, darunter auch zahlreiche kunsthistorische Bände, unter anderem zum Surrealismus.⁶ In einem dritten Schritt wende ich mich zunächst den Innenräumen und der in ihnen visualisierten Zeit zu. Gerade Architekturöffnungen, mit denen ich mich im vierten Schritt auseinandersetzen werde, sind es, die im wörtlichen wie im übertragenen Sinn in der Rezeption einen Zugang zum Raum des Werks erlauben und ihm Zeitlichkeit verleihen. Bei aller Vergleichbarkeit der Werke darf natürlich der Medienwechsel von der Schrift zum Film nicht außer Acht gelassen werden, mit dem ich mich im fünften und letzten Schritt befasse, bevor ich meine Ergebnisse im Schlussteil resümiere und weiter expliziere.

1. Narrative von Raum und Zeit

Homer greift in seiner *Odyssee* das bis dahin mündlich tradierte⁷ Narrativ eines bei ihm zunächst unbenannt bleibenden Mannes auf, dessen Irrfahrt sich nach zehnjährigem Krieg vor Troja über weitere zehn Jahre erstreckt, dehnt es einerseits über Analepsen in Liedern und Begegnungen mit den Schatten Verstorbener in die bestimmte und unbestimmte Vergangenheit

⁶ Benson 2018, 107.

⁷ Die *Odyssee*, wie sie uns heute vorliegt, ist vermutlich das Werk eines Dichters, der die Lieder vieler Sänger(-generationen) aufgreift und sie zu dem komplexen Epos verflucht und erweitert, das uns heute vorliegt. Bensons umfassend und tiefgehend recherchierte Monographie *Space Odyssey* erweckt den Eindruck, als sei 2001 das Zufallsprodukt einer Vielzahl Beteiligten, das erst im letzten Schritt durch Kubrick vollendet wurde. Nur leise klingen schon in seiner Entstehungszeit Zweifel an dieser Zufälligkeit an (beispielsweise äußert A. Höllger-North: Alex North „clearly felt it had been Kubrick’s plan from the start“, dessen eigens komponierte Filmmusik nicht zu verwenden. Kubrick blieb stattdessen bei der vorgeblich zunächst nur als Temp track verwendeten Musik von R. und J. Strauss sowie Ligeti). Nach außen hin schien Kubrick mit diesem Filmprojekt auf einer eigenen Odyssee voller unerwarteter Vorkommnisse zu sein: „it was this mix of sadness, the urgency, the regret, the adrenaline of ‚What’s the course from here?‘“ (Colin Cantwell, *Animator*, in Benson 2018, 394 f.) Im Gegenteil jedoch schuf Kubrick mit diesem vermeintlichen Gemeinschaftsprojekt genau das, was er von Anfang an geplant hatte, gerierte sich jedoch dabei als umherirrender Odysseus und homerischer „Kompilator“.

und über sein offenes Ende⁸ in die Zukunft aus, schränkt es andererseits jedoch auch ein, indem die eigentliche Handlung innerhalb der benannten Zeit von vierzig Tagen nur einen Zeitraum von sechzehn Tagen und acht Nächten⁹ einnimmt (die Handlung des Odysseus findet davon an drei Tagen bei den Phaiaken auf Scheria statt, an fünf Tagen auf Ithaka).

In Übereinstimmung mit Kolkers Feststellung „Kubrick’s was a reactive imagination. His ideas had to be stimulated – by a literary text“¹⁰ liegen auch Kubricks Œuvre Narrative zugrunde – so basieren seine Filme *Lolita* (1962), *Dr. Strangelove or: How I learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964), *A Clockwork Orange* (1971), *Barry Lyndon* (1975), *The Shining* (1980) und *Eyes Wide Shut* (1999) auf Romanvorlagen von Nabokov, Bryant, Burgess, Thackeray, King und Schnitzler. Im Falle von *2001* jedoch steht am Anfang das Genre, die Absicht „of doing the proverbial ‚really good‘ science fiction movie“.¹¹ Erst auf Empfehlung greift Kubrick die bereits 1946 von Arthur C. Clarke verfasste Kurzgeschichte *The Sentinel* auf und erweitert sie in homerischer Manier thematisch in Raum und Zeit: Während in Clarkes Geschichte der Erzähler nur vermutet, dass ein auf dem Mond gefundenes Objekt in Form eines Tetraeders älter als die Menschheit sei, setzt Kubricks Film bei der eigentlichen Menschwerdung selbst ein. Zudem endet die Kurzgeschichte mit der zwanzig Jahre später stattfindenden Zerstörung des Objekts an Ort und Stelle, während Kubrick sein Raumschiff *Discovery One* den Jupiter und damit das vermeintliche Ziel der vom Monolithen ausgehenden Signale ansteuern, allerdings nicht oder nur zu einem unbestimmten Zeitpunkt erreichen lässt.¹² Zwanzig Jahre bei Clarke stehen also, genau wie die von der Erzählung erfassten 20 Jahre der *Odyssee*, einer erzählten Zeit von mehreren Millionen Jahren bei Kubrick gegenüber. Die Rolle des Protagonisten wechselt im zweiten Teil von Dr. Heywood Floyd zu den Astronauten

8 Hom. *Od.* 23.248-250: οὐ γάρ πω πάντων ἐπὶ πείρατ’ ἀέθλων | ἦλθομεν, ἀλλ’ ἔτ’ ὄπισθεν ἀμέτρητος πόνος ἔσται, | πολλὸς καὶ χαλεπός, τὸν ἐμὲ χρὴ πάντα τελέσσαι. [Odysseus zu Penelope:] Wir sind noch nicht ans Ende der mühevollen Kämpfe | gelangt, sondern noch unermessliche Mühe wird dahinter sein, | lang und schwierig, die ich ganz erfüllen muss.

9 Latacz 1985, 176.

10 Kolker 2011, 112.

11 Benson 2018, 37.

12 Wir Rezipienten werden genauso wie der Protagonist Bowman im Unklaren gelassen, ob er tatsächlich den Gasriesen Jupiter erreicht. Immerhin kündigt der Zwischentitel „Jupiter and beyond the Infinite“ an. Zwar verlässt der Space Pod die *Discovery* in Sichtweite des Jupiter (1:57:26), tritt dann aber eine Reise durch das sogenannte Stargate an. Ob an dessen Ende der Jupiter steht, ist nicht eindeutig auszumachen. Bowman und wir werden damit auf subtile Weise in eine ähnliche Lage versetzt wie Odysseus, der das Ziel seiner Reise, Ithaka, erreicht, auf Grund seiner Erfahrungen aber verunsichert ist und es nicht wiedererkennt (Hom. *Od.* 13.200–216).

Dr. Frank Poole und Dr. David Bowman und zu wenigen Tagen ihrer langen Reise, auf der sie in einer nicht weiter spezifizierten Mission gemeinsam mit drei Kollegen in Hibernation den Jupiter ansteuern. Kubrick holt sich mit Clarke einen schriftstellerisch ambitionierten Physiker an Bord seines Filmprojekts, von dessen narrativer Vorlage er letzten Endes jedoch nur die Fundsituation eines übernatürlichen Objekts übernimmt. Trifft Kolkers Aussage über Kubricks „reactive imagination“ zu, so könnte der Auslöser für Kubricks Wunsch, einen Weltraumfilm zu drehen, in Wirklichkeit Homers *Odyssee* – und nicht nur ihr Schlagwort gewordener Titel – gewesen sein, deren in ihrer Entstehungszeit für die Rezipienten unfassbaren und daher sowohl verlockenden wie beängstigenden Meeresraum er in den für seine Zeitgenossen ebenso unfassbaren Weltraum überträgt.

Sowohl Kubricks Film *2001* als auch die *Odyssee* entfalten sich in Raum und Zeit und dies in drei Aspekten: Erstens natürlich, indem sie ihre Handlung in Raum und Zeit situieren; dabei ist in beiden Fällen mit Raum nicht nur der (scheinbar) unendliche Raum des Alls beziehungsweise des Meeres gemeint, sondern durchaus auch endliche Räume als eigentliche Schauplätze beider *Odysseen*. Zweitens verwenden sowohl Kubrick als auch Homer „Raum“ und „Zeit“ ausdrücklich als Motive, wenn nicht gar als Themen oder Leitmotive, die, wie Seeßlen/Jung¹³ dies sehr treffend für *2001* feststellen, zur Erzählstimme werden können, und bei Homer ein Motivator für das Handeln des Odysseus sind, wenn jeder Begegnung eine minutiöse Beschreibung von Örtlichkeiten vorausgeht, die bereits besuchten oder vertrauten Orten ähneln und den Protagonisten (falsche) Schlüsse bezüglich der Bewohner ziehen lässt. Als materielle Kunstwerke beanspruchen drittens der Film und das Epos selbst Raum und dehnen sich in ihrer Produktion wie in ihrer Rezeption zeitlich aus. In allen drei Aspekten lässt sich die Entfaltung in Raum und Zeit in beiden Kunstwerken miteinander vergleichen, was die vielfältigen Anspielungen des Films auf das Epos noch weiter unterstreichen, wie ich im Weiteren, meine einleitenden, die *Odyssee* zusammenfassenden Worte auf S. 151 f. hier weiter ausführend, herausstellen werde.

Während die *Ilias* eine konkrete Episode, den Zorn des Achill, besingt und sich daher in einem sehr eingeeengten Zeitraum (nur wenige Tage im letzten Kriegsjahr) und ebenso

13 Seeßlen/Jung 1999, 43: „In den beiden einzigen Filmen, in denen Kubrick auf eine Erzählstimme verzichtet, *2001* und *THE SHINING* [Hervorhebung im Original], übernehmen wiederkehrende optische Motive diese Funktion, der Raum selber wird gewissermaßen zum Erzähler.“ Dies könnte bei Kubrick um den Faktor Zeit erweitert werden, denkt man an das Motiv des langen Winters und der hereingespiegelten Figuren aus der Vergangenheit in *The Shining* und die in Zwischentiteln und im mündlichen Gespräch gemachten Zeitangaben in *2001*.

eingeschränkten Setting (zwischen Stadt und Flotte der Griechen) entfaltet, beginnt die *Odyssee* „irgendwo“ (ἀμόθεν, *Od.* 1.10), was sowohl lokal als auch temporal zu verstehen ist. Sie hebt nämlich nicht, wie doch zu erwarten wäre, mit dem Beginn der Irrfahrt an, sondern in ihrem letzten Jahr, mit der Götterversammlung in den Hallen des Zeus, wo Athene, die Abwesenheit des Poseidon nutzend, die Rückkehr des Odysseus erwirkt. Sie selbst und Hermes machen sich gleichzeitig und in verschiedene Richtungen auf den Weg, und so ist auch das gesamte Epos von simultanen Reisen des Telemachos, des Hermes sowie des Odysseus von einem Innenraum zum nächsten geprägt. Der Protagonist gelangt über den Vorhof und das Haus des Schweinehirten Eumaios, zu dem auch Telemachos gleichzeitig zurückkehrt, an die Schwelle seines Palastes, in den Palast hinein und zu seinem eigenhändig gebauten Bett. Doch auch wenn Odysseus mit diesem Bett, dessen mindestens 20 Jahre zurückliegender Bau ausführlich beschrieben wird¹⁴, den baulichen Kern seines Hauses und, auch nach seiner eigenen Auffassung, das Zentrum seiner Identität erreicht hat, geht die Reise der *Odyssee* in zwei Richtungen weiter: Hermes geleitet die Seelen der getöteten Freier in den Hades, Athene Odysseus zum Landgut seines Vaters Laertes und zum Kampf gegen die Hinterbliebenen der Freier.

Die zeitliche Dimension entfaltet sich somit sowohl in zukünftige als auch in vergangene Richtung und führt in Teiresias' Prophezeiungen ebenso über das Ende des Epos hinaus, wie das Thema „Reise in die Vergangenheit“ mit der Reise des Telemachos, mit dem Gesang des Demodokos und mit den beiden Hadesepisoden die ältere griechische Mythik, den vorausliegenden trojanischen Krieg und die simultan mit der Irrfahrt stattfindenden Heimreisen seiner Kriegsgefährten, Nestor, Menelaos und Agamemnon, in die *Odyssee* hineinspiegelt. Diese stets in architektonischen Räumen vorgetragenen verbalen Reisen in die Vergangenheit bewirken für die Handlung unter anderem die Rückgewinnung des verlorenen Ichs des Odysseus in statischen und geschlossenen fremden und vertrauten Gesellschaften.

Ein wiederkehrendes Motiv ist die Zeit in Form der Erwähnung, dass Odysseus' Schiff neun beziehungsweise zehn Tage umhergetrieben wird.¹⁵ Im Gegensatz dazu erzeugt die Götterversammlung in den Hallen des Zeus den Eindruck, dass das Geschehen um Troja nur einen kurzen Moment göttlicher Zeit beansprucht beziehungsweise Zeit keine Rolle spielt, da sie die Götter nicht betrifft, während auf Ithaka das lange Fortbleiben des Odysseus beklagt wird. In den architektonischen Räumen des Films sind es im Unterschied zu den „rahmenden“

14 Hom. *Od.* 23.177–206.

15 Hom. *Od.* 5.107; 5.278; 7.253; 7.267; 9.83; 10.29; 12.447; 14.241; 14.314; 14.325.

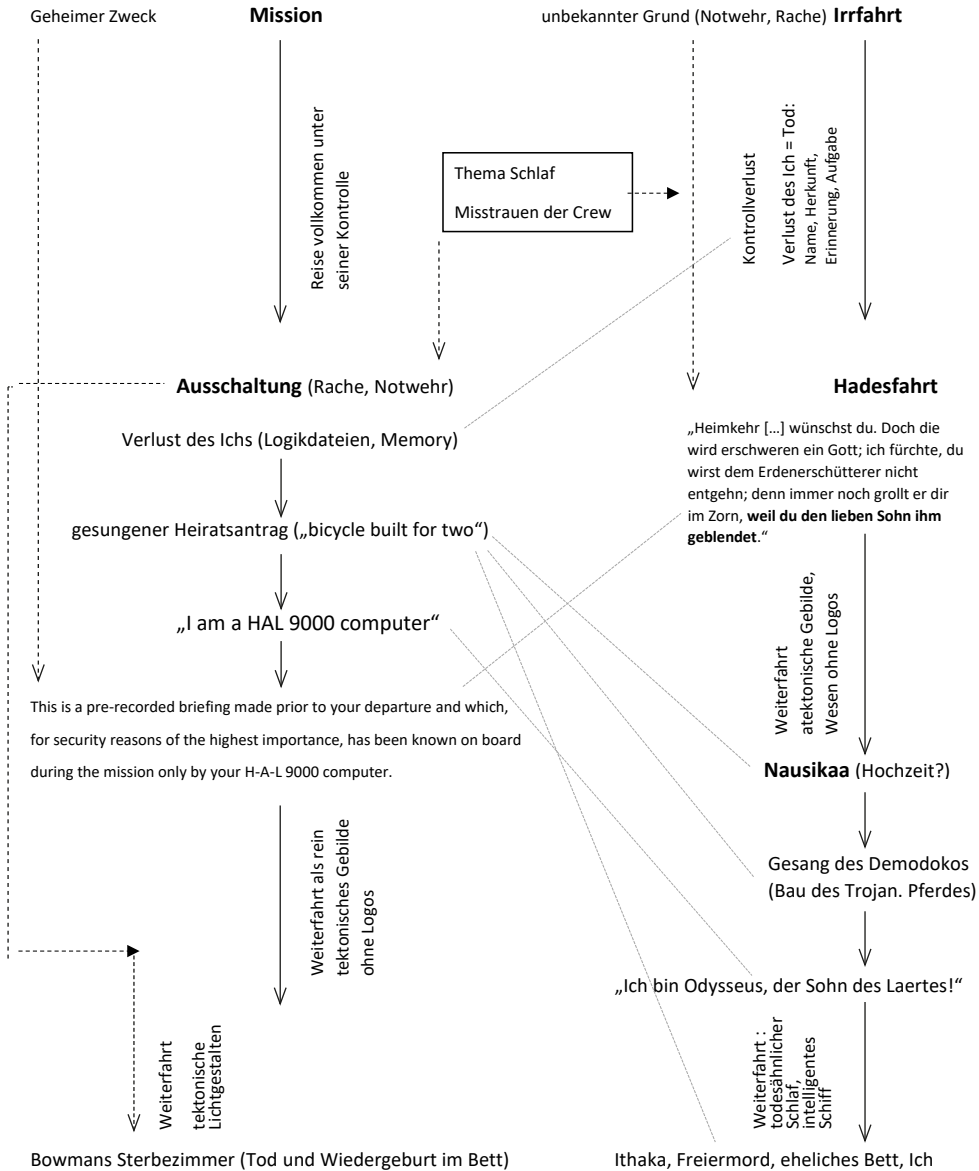
Vergleich HAL 9000 Odysseus

HAL 9000

(brain, ventral nervous system of the ship, conscious entity, pride)

Odysseus

(πολύτροπος, πολύμητις, πολυμήχανος – vielgewandt, klug, trickreich) stolze Namensnennung



und auf das dezidiert atektonische und unendliche All projizierten Zwischentiteln auffällig kleine Zeiträume, die in beinahe jedem der nur wenigen gesprochenen Sätze des Films erwähnt werden.¹⁶ Im Unterschied zum Menschen, dessen endliches Wesen in seiner Betonung des Faktors Zeit explizit wird, sind HAL und der Monolith nicht durch die Zeit definiert und bewegen sich überdies in einem Raum, der auch nicht im weitesten Sinn als Architektur zu bezeichnen und daher etwas ist, gegen das der Mensch sich mit einer geschaffenen Umwelt schützen muss.

Wie die *Odyssee* ist auch Kubricks *2001* von kontinuierlicher Bewegung und einem geteilten Erzählstrang geprägt. Dabei ist ein eigentlich statisches, ja geradezu tektonisch gestaltetes Element, der schwarze Monolith, derjenige Protagonist des Films, der besonders dynamisch alle Ebenen des Films miteinander verbindet. Er reist, unverändert wie nach seiner schriftlichen Fixierung auch das Epos selbst durch die Zeit und den Raum und inspiriert wegen seiner geschlossenen Form, aber unbestimmten Funktion Aktionen im menschlichen Raum. In ihrer beider formalen Perfektion faszinieren sie uns und fordern uns auf, begreifen zu wollen, was sie uns sagen. Erst der Monolith und über die Jahrtausende tradierte Mythen erfüllen den Raum mit einer Art zeitlicher Kontinuität, und dies von prähistorischer Zeit bis in die Zukunft, vom Tod bis zur Geburt. In einem für die zeitliche Ausdehnung des Monolithen kurzen Abschnitt von nur achtzehn Monaten, von denen nur wenige Tage tatsächlich gezeigt werden, schildert der Film zudem die zeitlich und räumlich stark eingeengte Reise des durch Familie, Beruf und Konventionen bestimmten Heywood Floyd und die zeitlich wie räumlich völlig offene Reise des emotionslos wirkenden¹⁷ und auch in seinen sozialen Bindungen unbestimmt bleibenden

16 Telefonat (0:26:00 – 0:27:27): „Birthday party tomorrow“, Gespräch mit den Russen (0:27:40 – 0:31:36): „these days“, „three months“, „two weeks“, „past ten days“, „two days ago“, „in June“, BBC Interview (0:56:51 – 1:01:59): „three weeks ago“, „it took seven minutes for our words to reach the space craft“, „earlier this afternoon“, „breathe once a minute“, Geburtstagsvideo von Frank Pooles Eltern (1:02:30 – 1:03:54): „for the better part of a year“, „yesterday“, „higher pay rate by next month“, „see you next Wednesday“, Dialog HAL/Bowman (1:06:51 – 1:08:22): „four months of separate training“, „just a moment“, „failure within 72 hours“. Im Gegensatz dazu die unermessliche Länge des Weges: „half a billion miles voyage to Jupiter“. Unbestimmt bleibt die Zeit nur in der Beantwortung der Frage, wie lang die amerikanischen Wissenschaftler noch ihre „cover story“ beibehalten sollen: „as long as deemed necessary by the council“ (Konferenz 0:39:21 – 0:43:50). Auch visuell wird die Zeit immer wieder in Form von Countdowns auf Monitoren oder dem demonstrativen Blick des russischen Wissenschaftlers auf seine Armbanduhr (Abb. 1) und Uhren an den Handgelenken beispielsweise Helens und Pooles betont.

17 Seine Emotionslosigkeit zeigt sich besonders deutlich in seinen Interaktionen mit HAL: seinem Gespräch mit dem Bordcomputer, in dem abwechselnd in Großaufnahme HAL sowie die Monitore und Bowman gezeigt werden (1:06:17 – 1:08:22) und in dem sich Bowmans Mimik bei der Erwähnung

David Bowman. Der Zusammenhang zwischen Floyds und Bowmans Reise wird erst in dem offenkundig, was ich mit Bezug auf die *Odyssee* als erste Hadesszene bezeichnen möchte, der Abschaltung des Bordcomputers HAL, der sich, wie ich im Weiteren erläutern werde und wie dies bereits die homerische *Odyssee* in Bezug auf Odysseus und die Figur des Kyklopen tut¹⁸, nicht auf einen einzigen Charakter reduzieren lässt, sondern als Mischwesen aus Person und Architektur Odysseus und Polyphem vereint. Wie Odysseus gewaltsam die Höhle des in dem Moment stark emotionalisierten Polyphem verlässt, dringt Bowman ebenso gewaltsam in die *Discovery*¹⁹ und daraufhin in HALs Logic Memory Center ein, worauf die KI menschlich-emotionale Züge annimmt. Nach der Deaktivierung seiner „Intelligenz“ spielt der nur noch als Medium fungierende HAL eine erst für zukünftige Rezeption gedachte Aufnahme Heywood Floyds ab, in der er den wahren und bislang nur HAL bekannten Zweck der Mission erläutert²⁰. In besagter Abschaltungsszene, seinem geistigen „Sterben“, erfahren wir in einer Analepse von HALs „Geburt“; durch das Auswerfen seiner Logikdateien sowie seines Speichers (seiner Memory) wird er seines Ichs beraubt. Gerade diese Szene

der geargwöhnten „second thoughts“ und des errechneten „failure within 72 hours“ ebensowenig verändert, wie in dem Gespräch zwischen HAL, Bowman und Poole, in dem das Versagen oder Lügen des Bordcomputers und damit die Gefahr für die Mission und das Leben der Besatzung offensichtlich wird (1:17:19 – 1:18:08). Trotz dieser Erkenntnis beendet Bowman das Gespräch mit dem Satz „Well, I’m sure, you’re right, HAL, fine, thanks very much“ und einem angedeuteten Lächeln, das seine Augen nicht erreicht.

- 18 Odysseus verhält sich im Moment der Tötung der Freier, die den Konventionen ihrer Gesellschaft entsprechend einen durchaus legitimen Grund für ihren Aufenthalt in seinem Haus haben, im Versperren des Fluchtwegs und blutrünstigen Schlachten nicht anders als sein Counterpart Polyphem dies getan hat.
- 19 Da HAL ihm den Wiedereintritt in die *Discovery* verweigert, lässt er sich von seinem Space Pod und dessen „Explosive Bolts“ (die diesbezügliche Warnaufschrift wird bereits vorher zweimal in Großaufnahme gezeigt (1:21:48 – 1:21:52 und 1:29:30 – 1:29:35)), über den Emergency Access hineinkatapultieren. Diese Bolts erinnern nicht nur an die Blitze des Zeus. Vielmehr verkehrt Kubrick hier die Aiolos-Begegnung der *Odyssee*: Bei Homer öffnen die misstrauischen Gefährten des Odysseus unwissentlich den Schlauch der Winde und werden in die entgegengesetzte Richtung gestoßen, in *2001* nutzt der in seinem Misstrauen bestätigte „Gefährte“ Dave Bowman bewusst die Schlagkraft, um sich in die von ihm gewünschte Richtung stoßen zu lassen.
- 20 1:52:59 – 1:54:30. Nachdem Odysseus ihm seinen Namen verrät, erinnert Polyphem sich an ein Orakel (*Od.* 9.508–516), das ihm voraussagte, Odysseus werde ihm das Augenlicht nehmen. Sein Fluch ist dabei nur scheinbar der Auslöser der (Irr-)Fahrt des Odysseus, denn die Schiffe waren schon vorher in unbekannte Gewässer verschlagen worden und so bei den Kikonen, den Lästrygonen und schließlich den Kyklopen gelandet. Polyphem wusste also im Vorfeld von seinem Schicksal, nicht aber von der Fahrt seines Widersachers, während umgekehrt HAL über den Zweck der Mission Bescheid wusste, aber nicht erahnen konnte, dass er selbst deaktiviert werden würde.

zeigt, dass Kubrick bedeutende Elemente der homerischen *Odyssee* bis ins Detail aufnimmt und sie geradezu de-konstruiert. Diese komplexen Zusammenhänge sind im „Vergleich HAL 9000 – Odysseus“ (S. 155) visualisiert, in dem ich HAL und den Protagonisten der homerischen *Odyssee* miteinander kontrastiere. Vergleichbar sind ihre Eigenschaften, der ungeklärte Grund für die Mission (2001) beziehungsweise die Irrfahrt (*Odyssee*), das Thema des Kontrollverlusts, der Schlaf, das Misstrauen der Crew, die stolze Namensnennung. Ein weiteres Vergleichsmoment kommt hinzu: HALs Logik stirbt beim Gesang. In der *Odyssee* ist es umgekehrt gerade der Gesang des Demodokos, der Odysseus' Logos erweckt und ihn seinen Namen nennen lässt. HAL setzt wie die von ihm getöteten Astronauten die Reise als bloßer Körper, als „Architektur“ und mithin Raum ohne Zeit fort, Odysseus beendet seine Reise auf einem intelligenten Schiff, nämlich einem, das ohne Steuermann auskommt, und ihn in einem todähnlichen Schlaf in die Zeit und seine Heimat zurückträgt.²¹

Zusammen repräsentieren der tektonische, aber aktive Protagonist des Films, nämlich HAL, und der allein überlebende menschliche, größtenteils passive Protagonist Bowman Odysseus' ambivalente Qualitäten – Vielgewandtheit, Klugheit und Trickreichtum, doch zugleich die Leiden des Mannes, der alle Gefährten verliert und erst zum Niemand werden muss, um zu überleben. Doch HAL verkörpert in seiner Allwissenheit, seinem ubiquitären Status und seiner Unsterblichkeit²² zugleich die homerischen Götter und bringt damit wie der Monolith und das umgebende All ebenso eine eigene Zeitrechnung ins Spiel, wie es die auf dem Olymp be„hausten“ Götter tun.

2. Architektur als *tertium comparationis* zwischen Epos und Film

Gerade das Kunstmittel der Architektur, dem Kubrick in seinem Gesamtwerk besondere Aufmerksamkeit geschenkt hat,²³ bietet sich als Vergleichspunkt für 2001 und die *Odyssee*

21 Hom. Od. 13.80.

22 Zwar wurde HAL geschaffen, was vordergründig der Definition eines Gottes widersprechen müsste, wären da nicht die Kinder des Zeus, wie beispielsweise Athene, die in der *Odyssee* eine solch prominente Rolle spielt. An dieser Stelle sei erwähnt, dass Kubrick zunächst plante, den Bordcomputer Minerva (römisches Pendant zu Athene) zu nennen. Es darf außerdem nicht übersehen werden, dass Bowman ausschließlich HALs Logikdateien auswirft. Alle anderen Funktionen werden aufrechterhalten, HAL stirbt mithin nicht, und auch seine Logik wird ihm nicht vollends genommen, sondern könnte, da Bowman sie nicht zerstört, mit Leichtigkeit in die Slots zurückgeschoben werden. Er wird wie Odysseus für zunächst unbestimmte Zeit in den Status eines Niemand versetzt.

23 Um nur wenige Beispiele zu nennen: für den War Room in *Dr. Strangelove* verpflichtet Kubrick den Filmarchitekten Ken Adam, der bereits 1962 und ab 1964 in sechs weiteren James Bond-Filmen

an. Denn zum einen nimmt Architektur selbst Raum ein, indem sie einen geschlossenen Raum innerhalb einer unbestimmten räumlichen Offenheit definiert. Dieser geschlossene, bestimmte Raum ist mit dem offenen, unbestimmten Raum über Öffnungen, nämlich Fenster und Türen, verbunden. Zum anderen ist jedoch auch dieser Innenraum selbst in vielen Filmen Kubricks entweder doch wieder unbestimmt, nämlich labyrinthartig, oder er ist im Gegenteil zentripetal überbestimmt und wirkt gerade dadurch bedrohlich. Raum „wird in der modernen Physik als relativ zu einem in Bewegung befindlichen, ihm Zeit verleihenden Punkt angesehen, nicht als die absolute und statische Einheit des barocken Systems von Newton“.²⁴ Hieraus ergibt sich das eigentliche künstlerische Potential des Raums: Denn dieser Punkt, der den Raum erst durch seine Zeitlichkeit zu einem solchen macht, kann visueller wie akustischer Natur sein: ein Blick, ein Klang im Film, das Wort im Epos. Ein weiterer Punkt dieser Art, der dem Raum nicht nur Zeitlichkeit, sondern auch semantische Bedeutung und einen Erfahrungswert verleiht, ist der Mensch, der sich in ihm und um ihn herum bewegt.²⁵ Neben einzelnen architektonischen Elementen, die eine spezifische historische Zeitlichkeit suggerieren und in ihrem Nebeneinander oder in ihrer Abfolge auch auf das zeitliche Voranschreiten deuten, ergibt sich Zeitlichkeit als architektonische Dimension somit durch den menschlichen Umgang mit dem Gebrauchsmedium Architektur, ihr Gemachtsein und ihre Verwendung durch den Menschen als schützendes, intentional dauerhaftes, Dauer verleihendes Medium der Repräsentation und Identitätsstiftung, aber auch durch das zeitliche Nacheinander von Betreten und Verlassen. Gerade hierfür sind die verbindenden oder auch trennenden architektonischen Mittel Öffnungen, Türen und Fenster unentbehrlich, denn durch sie und in ihnen werden Raum und Zeit besonders eng verknüpft.

Und noch auf einer dritten Ebene bietet sich die Architektur als Untersuchungsgegenstand an, nämlich als Metapher für das sprachliche wie filmische Kunstwerk. Wie metabolistische

die Filmkulissen schuf und der wegen eben jener Verpflichtung für *2001* nicht zur Verfügung stand. *A Clockwork Orange* hingegen zeichnet sich gerade dadurch aus, dass für den Außenraum auf Filmkulissen weitgehend verzichtet (No sets please ... we're British – New Wave der 1950er- und 60er-Jahre, z.B. *Look Back in Anger*, 1959) und stattdessen an Originalschauplätzen gedreht wird (in diesem Fall brutalistische und High Tech-Architektur sowie das als Panopticon anmutende Wandsworth Prison).

24 Giedion 2015, 280.

25 „Sie [sc. Technik und Raum] stellen den Echoraum dar, in dem der Einzelgänger agiert. Und wie man beeindruckt ist vom Echo des gewaltigen Gebirgstals, nicht vom rufenden Sennhirt, so dient auf der affektiven Ebene [...] die Erscheinung des Menschen nur diesem Raum. Mythisches Kino wie das Kubricks würde sich demnach dadurch auszeichnen, daß es die autoritative Übermacht des Raums in Szene setzt.“ (Lehmann 1985, 586, Hervorhebung im Original)

Architektur²⁶ nicht nur innere horizontale und vertikale Erschließungswege besitzt, die alle Teile mit dem Kern verbinden, sondern intentional überdies wie futuristische Architektur der 1910er- und 1920er-Jahre und die Entwürfe von Archigram in den 1960ern über Verkehrswege in besonders engem Kontakt zu ihrem Umgebungsraum steht oder sich gar selbst bewegt, sind auch Homers *Odyssee* und Kubricks *2001* einerseits offen, da ihr Anfang explizit unbestimmt ist. Kubricks Film beginnt wie die *Odyssee* irgendwo, zu unbestimmter Zeit, an einem unbestimmten Ort bei einer Horde von Australopithekoi, die von einem plötzlich aufragenden schwarzen Monolithen inspiriert zu sein scheinen. Ebenso kommt das Ende des Epos wie des Films äußerst plötzlich und bleibt daher offen. Die *Odyssee* öffnet sich darüber hinaus in Narrationen und Dialogen motivisch-thematisch auf weitere Geschichten aus dem trojanischen Mythenkreis und weit darüber hinaus, wie Kubrick über persönliche Gespräche, Telefonate, Aufzeichnungen und Videobotschaften seiner Figuren kleine Einblicke in die Vergangenheit und nahe Zukunft gewährt. Andererseits verfügen beide über einen erzählerischen Anfang und Schluss sowie einen besonders dynamischen, aber nichtsdestoweniger – wie in metabolistischer Architektur und Bauweisen mit Vorhangfassade statisch erforderlichen – tragenden Kern mit geschlossener Eigenzeitlichkeit und -räumlichkeit: In der *Odyssee* sind die Apologe, die Erzählung des Odysseus bei den Phaiaken, das Zentrum und tragender sowie das Werk durchdringender Kern des gesamten Epos, wie das architektonisch aus einem (alten, da scheinbar mächtigen) Olivenbaum mit dessen ausladenden Wurzeln gefertigte Bett den statischen Kern des Palastes auf Ithaka ausmacht. In *2001* sind es der den Film wie eine Art Leitmotiv durchdringende, architektonisch wirkende Monolith sowie die Verweise auf das archaische Epos mit dessen Motiv der Fahrt, das in Gestalt der Discovery/HALs das Zentrum des Films einnimmt. Wie das Epos im offenen Raum des gesamten Mythos steht, steht *2001* im offenen Raum nicht nur des Mythos, sondern des Films und der Architektur. Trotz ihrer scheinbaren Offenheit verdanken sich natürlich sowohl die Architektur als auch das Epos und der Film der Konstruktionsleistung eines Menschen, der selbst unbestimmt bleibt, sich aber in sein Werk einbringt (Homer über das Personalpronomen $\mu\omicron\iota$ (mir) im Proöm, Kubrick dadurch, dass in spannungsgeladenen Sequenzen er selbst

26 Durch Kenzo Tange wurden die Mitglieder der CIAM 1959 auf diese japanische Antwort auf zeitgenössische urbanistische Fragen aufmerksam. Metabolistische Architektur entspricht einem lebenden Organismus, indem modularisierte Elemente angefügt, aber auch, dem natürlichen Stoffwechsel entsprechend, entfernt und durch neue ersetzt und dem Wandel der Gesellschaft angepasst werden können.

die Handkamera führte²⁷ und man seinen Atem, nicht den Atem der Figuren als einziges Geräusch hört²⁸) und traditionelle Bauformen zu einem neuen Ganzen, einer neuen Funktion, Form und Aussage verknüpft. Im Epos macht Eumaios dies explizit, wenn er, an Odysseus gewandt, der sich uns Rezipienten als Erzähler und geschickter Floßbauer erwiesen hat, beides mit dem Verb τεκταίνομαι²⁹ (bauen) metaphorisch verbindet, der Film nutzt die Stift-Sequenz, die den eigentlichen Handlungsabschnitt des Films eröffnet (dazu unten mehr). Diese Konstruktionsleistung schafft sinnlich wahrnehmbare Kunstwerke, die ganz in der Zeit sind – visuell die Architektur und visuell-akustisch der Film, die beide wie jedes wirkliche Kunstwerk in uns Worte der Beschreibung und Auseinandersetzung erzeugen, rein akustisch das organisch gewachsene, zunächst als *oral poetry verbreitete Epos, das mit seinen zahlreichen Beschreibungen, die den Handlungsablauf sistieren*, uns dazu stimuliert, visuelle Räume in unseren Köpfen zu erzeugen. Zugleich sind sie als Bauten und schriftliches wie filmisches Kunstwerk natürlich auch materialiter im Raum und qua erschließender Rezeption zugleich in der Zeit.

3. Innenräume

Wie ich oben bereits sagte, lässt sich Kubricks Werk zu architektonischen Ansätzen der Jahre 1910 – 30 sowie der 1960er-Jahre in Beziehung setzen. Futuristische (Innen-)Stadtplanungen zielten Anfang des 20. Jahrhunderts primär auf eine optimale Verkehrserschließung und die Unterbringung der in die Stadt strömenden Massen an einem komprimierten Ort. Wohnen und motorisierte Bewegung wurden enggeführt, das zeigt auch der von Le Corbusier 1921 geprägte Ausspruch „La maison est une machine à habiter“³⁰, aus dem sich die „Unité d’habitation“ ergab, seine Idee einer in einem Gebäude vereinten vertikalen Stadt. Eine

27 So bei dem Gang hinab zu dem ausgegrabenen Monolithen (0:49:15 – 0:52:51).

28 Ausstieg aus dem Pod ins All: David Bowman (1:09:55 – 1:16:24) und Frank Poole aus dem Pod ins All (1:25:57 – 1:28:12). Als Pooles Sauerstoffzufuhr gekappt wird, bricht das Atemgeräusch ab und verstärkt damit den Eindruck, selbst ersticken zu müssen. Dave Bowmans gewaltsames Eindringen in die Discovery und die Abschaltung HALs (1:46:18 – 1:54:30). Ankommen Dave Bowmans an seinem letzten Aufenthaltsort, bis sein gealtertes Ich sich zu ihm umdreht (2:10:11 – 2:13:34). Ob es sich bei dem Atemgeräusch des sterbenden Dave (2:16:12 – 2:18:04) um Kubricks oder Keir Dulleas Atmung handelt, vermag ich nicht zu sagen.

29 Hom. Od. 14.131 Eumaios: ἔπος παρατεκτέηναι (ein Verb, dessen Subjekt hier Odysseus, in der Ilias 14.54 Zeus ist) – „du arbeitest eine Erzählung um“. Das Wort um „bauen“ wird hier im Sinne von „verfälschen“ für die Erzählung des Odysseus benutzt.

30 Le Corbusier 1923, IX.

vergleichbare Engführung finden wir in 2001 bei den in ständiger Bewegung, mindestens in Rotation befindlichen Raumschiffen und Raumstationen, mithin in einer Zeit, in der Archigram aufsehenerregend mit der Idee mobiler (Walking City, 1964), hochtechnologisierter Bauten in Nachfolge des Futurismus, Le Corbusiers und Buckminster Fullers (Dymaxion-Haus (dynamic maximum tension), 1927) experimentieren.

Ein weiterer wichtiger Aspekt, der, wie zunächst überraschend erscheinen mag, die Odyssee, die Architektur der 1920er- und 1960er-Jahre und 2001 miteinander verbindet, ist der Aspekt der „Wahrheit“. Unter dem Motto „Form follows function“ hatten Architekten des Neuen Bauens, die sich unter anderem auf Initiative Le Corbusiers ab 1928 bei den CIAM³¹ austauschten und ihre Ideen mit dem sogenannten Internationalen Stil und der MARS Group³² auch in die angelsächsische Welt trugen, in Abwendung vom vorausgehenden Historismus und dessen Nichtbewältigung und vielmehr Verschärfung urbanistischer Probleme und Missachtung des Potentials psychologischer Konditionierung eine „moralische“ Architektur angestrebt, die bezüglich ihres Inneren, der statischen und Nutzungsfunktion ihrer Werke, nicht mehr durch Baudekoration „log“, sondern es vielmehr betonte, mithin die „Wahrheit“ zeigte. Nachdem diese Tendenz nach dem Zweiten Weltkrieg immer stärker kommerzialisiert wurde und mehr Schein als Sein war, bemühten sich sogenannte brutalistische Architekten in den 1960er-Jahren, mit unverkleideten Betonbauten diesen Gedanken aufzugreifen und über die Architektur eine von Ehrlichkeit geprägte, harmonische, da enthierarchisierte Gesellschaft zu ermöglichen. Dieser Gedanke und was sich in der Realität daraus ergab, nimmt insbesondere der Folgefilm *A Clockwork Orange* aufs Korn. Doch auch in 2001 scheint dieser architekturtheoretische Ansatz durch. Dabei mag es verwundern, wenn ich bei einem Film, in dem nur ausnahmsweise und von Kameras übertragen architektonisch gebaute Innenräume auf der Erde gezeigt werden³³, von Architektur spreche. Ebenso mag es in Hinsicht auf das Epos verwundern, wenn ich den Hades einen „architektonischen Raum“ nenne. Wenn ich in meinem Aufsatz von „Architektur“ spreche, verwende ich einen sehr weit gefassten Begriff von Architektur, der der Definition des Architekten und Architekturtheoretikers der Wiener Avantgarde, Kubricks Zeitgenossen Hans Hollein, folgt:

31 Congrès Internationaux d'Architecture Moderne.

32 Modern Architectural Research Group.

33 Das Wohnzimmer, in dem Floyds Tochter (gespielt von Kubricks Tochter) mit ihrem Vater telefoniert, das Wohnzimmer von Frank Pooles Eltern, von dem aus sie ihm zum Geburtstag gratulieren, der Nachrichtensender BBC, der das Interview mit Bowman und Poole überträgt.

Der Mensch schafft künstliche Zustände. Dies ist die Architektur. Physisch und psychisch wiederholt, transformiert, erweitert er seinen physischen und psychischen Bereich, bestimmt er „Umwelt“ im weitesten Sinne. [...] Architektur ist Bestimmung – Festlegung – des Raumes, Umwelt. Architektur ist Konditionierung eines psychologischen Zustandes. [...] zu extremen Formulierungen des Standortes einer heutigen „Architektur“ führt schließlich die Entwicklung der Raumkapseln und insbesondere des Raumanzuges. Hier wird eine „Behausung“ geschaffen, [...].³⁴

Architektur ist dementsprechend alles, was der Mensch für seinen Aufenthalt nutzt. Sie ist nicht auf das traditionelle Bauen, auf traditionelle Materialien angewiesen. Sie kann Räume aus Licht, Temperatur, Geruch erzeugen (siehe das Stargate in *2001*, siehe den schützenden Schleier der Leukothea in der *Odyssee*), worauf Hollein im gleichen Aufsatz hinweist. So sind das Schiff und das Floß des Odysseus ebenso Architektur wie die nach seinen Vorstellungen eingerichtete Höhle des Polyphem oder auch der Hades. Dass diese auf Hollein fußende Definition griechischem Denken nicht widerspricht, verrät einerseits die Tatsache, dass das Wort „bauen“ im Griechischen nicht nur für Gebäude im herkömmlichen Sinn verwendet wird³⁵, verrät aber auch andererseits der Umstand, dass im Griechischen gern vom „Haus des Hades“ die Rede ist. Da, wie wir Hollein hier und auch dem homerischen Epos³⁶ entnehmen können, so definierte Architektur „einen psychologischen Zustand konditioniert“, werde ich im Folgenden auf die Wechselbeziehung Außen-/Innenraum eingehen und insbesondere den Innenraum mit psychologischen Überlegungen engführen.

34 Hollein 1978, 2.

35 Nicht selten, wie bereits das Beispiel des Eumaios zeigte (Anm. 29), wird das Verb „bauen/zimmern“ im Zusammenhang mit Worten benutzt und meint dann einen gekünstelten oder gar trügerischen Umgang mit ihnen. Beispiel: Demosthenes, *Orat. Contra Phormionem* 48.5: „πολύ δικαιοτέρον ἔστιν τοῖς ἐξ ἀρχῆς ῥηθεῖσι τεκμαίρεσθαι μᾶλλον ἢ τοῖς ὕστερον τεκταινομένοις. – Es ist viel gerechter, es mit den anfänglichen Worten zu bezeugen als mit den später gezimmerten.“ Der Vorwurf des Unechten liegt sicherlich auch Platon zugrunde, wenn er den Fremden im *Sophistes* (224.d.5) sagen lässt: „τὰ δὲ καὶ τεκταινόμενος αὐτὸς μαθήματα – wieder andere Lehren zimmert er auch selbst.“ Doch kann das Wort auch im Metaphorischen positiv verwendet werden, so ist Metis, die „Mutter Athenes, die Erzeugerin (wörtl. „Zimmerin“) alles Gerechten“: Chrysippos, *Fragmenta logica et physica* fr. 908.56: Ἀθηναίης μήτηρ τέκταινα δικαίων.

36 Der einzige „ehrliche Raum“ in der *Odyssee*, dessen Äußeres mit dem Inneren in „moralischer“ Hinsicht übereinstimmt, ist die Hütte des Eumaios mit ihrem vorgelagerten Schweinehofen. Auf Grund ihrer äußerlichen Ähnlichkeit mit dem Vorraum der polyphemischen Höhle sind wir Rezipienten möglicherweise zunächst skeptisch. Umgekehrt erklärt diese Ähnlichkeit jedoch, warum Odysseus mit der Kenntnis der Hütte seines Schweinehirten und dessen Wesens im Hinterkopf, Polyphems Höhle völlig arglos betritt. Polyphems Höhle täuscht ihn jedoch, und er belügt den Riesen. Auch bei Eumaios erfindet Odysseus eine Geschichte, doch interessiert den Schweinehirten nicht die Wahrheit dahingestagter Worte, sondern allein dessen, was er wahrnimmt.



Abb. 1 2001 – *A Space Odyssey* (1968): Russische Wissenschaftler auf der Space Station 5. 0:27:31.

Legt man diese Wertekriterien zugrunde, müsste man in der *Odyssee* bei den von außen täuschenden Behausungen sagen, dass sie lügen, ebenso wie auch in ihnen gelogen wird. Zu nennen sind hier die von außen täuschende Höhle des Polyphem, in der *Odysseus* bezüglich seines Namens lügt, wie auch der Palast der Phaiaken, in dem *Odysseus* seine Geschichte erzählt (zurechtzimmert?), auf deren Wahrheit die Phaiaken allein von ihrer gelungenen, ausgeschmückten Konstruktion her schließen.

Wie sind diese hier behaupteten Äquivalenzen zu verstehen? Dass der Erzähler kein Garant für den Wahrheitsgehalt des Erzählten ist, sehen wir wie bei *Odysseus* selbst und dessen Deutung der Räume auch an den Kubrick'schen Off-Stimmen in *Lolita*, *Barry Lyndon* und *A Clockwork Orange*. Im Falle der Raumstation wird uns eine funktionalistisch anmutende Architektur dargeboten, die durch die Verwendung von Glas und der Farbe Weiß Offenheit suggeriert, hell und sauber wirkt und eine futuristischer Architektur entsprechende Funktionsvielfalt aufweist. Im Sinn des Neuen Bauens und des Brutalismus erscheint die Architektur der Space Station also oberflächlich als „wahr“, da sich die Form aus der Funktion ergibt, materialgerecht gebaut ist, Flächen dominieren und die Wände innen aussehen wie außen³⁷. Ihr funktioneller Aspekt jedoch wird zugleich durch integrierte Monitore, Olivier Mourgues 1964 entworfene Djinn chairs, deren Pink und die runden Formen an die Pop Art denken lassen und die damit in der ansonsten monochromen Umgebung besonders hervorstechen, sowie Eero Saarinen's Tulip Tables (1955–57) (Abb. 1) verwischt und im

³⁷ Ähnlich auch Cherchi Usai 1998, 119.



Abb. 2 2001 – *A Space Odyssey* (1968): Floyds Rede im Konferenzraum auf dem Mond. 0:40:54.

Sinne der zeitgenössischen Architektur „hybrid“, unehrlich³⁸, wie an HALs Architektur im Folgenden noch deutlicher wird. Weitere dekorative Stücke hingegen, Bilder an den Wänden, die Farbe Grün, Pflanzen suchen wir vergeblich in diesen nicht nur durch ihre Gestaltung künstlichen Atmosphären, in denen Licht, Luft und die Schwerkraft künstlich erzeugt werden müssen. Eine ästhetische Wahrnehmung ist für die Besucher der rein funktionalen Raumstation nicht vorgesehen. Sie wirkt damit nach Cherchai Usais Definition geradezu militärisch, wie ein „empty container of action“, der allerdings durch die Farb- und Formgebung der Sitzgelegenheiten, auf denen Floyd und sein russischer Counterpart entsprechend etwas unbeholfen sitzen, durch eine geradezu weibliche Komponente unterlaufen wird (Abb. 1).³⁹ Die Kombination scheinbar futuristischer Räumlichkeit mit Möbeln, die der Gegenwart des intendierten Rezipienten und damit filmintern der Vergangenheit entnommen sind, setzt ein Moment von Zeitlichkeit in das Architekturthema hinein. Ähnliches können wir von der homerischen *Odyssee* behaupten, die ein Ereignis in mythischer Vergangenheit schildert, diese Schilderung zugleich aber möglicherweise bewusst mit Elementen der

38 Insbesondere Roman Polanskis Film *Repulsion* (1965) verleiht der Skepsis, in diesem Extrem gar Angst vor dem hybriden Status von Architektur, Ausdruck, vor dem, was sich in Wänden verbirgt.

39 Vgl. Cherchi Usai 1998, 120: „The absence of decoration acquires importance, for its part, in forms tied to primary requirements for survival, as in cases where misleading appearances put the life of the individual at risk [...]. Military architecture is the ultimate symbol of space conceived as an ‚empty‘ container of action.“

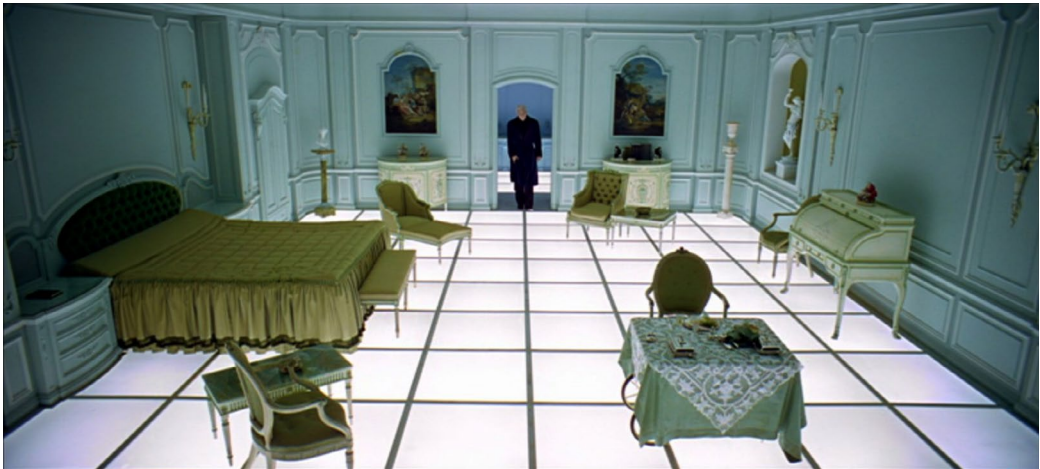


Abb. 3 2001 – A Space Odyssey (1968): **a** (o.) Letzter Aufenthaltsort Bowmans. 2:10:38.
b (u.) Letzter Aufenthaltsort Bowmans. 2:14:44.

homerischen Gegenwart (8./7. Jh.v.Chr.) durchsetzt und damit auf ihre Zeitlichkeit, ihr Gemachtsein im Hier und Jetzt verweist. In der Space Station werden uns darüber hinaus – und das verstärkt den hier behaupteten Zusammenhang von Raumgestaltung und Wahrheitsstatus der im Raum geführten Sprache noch – lauter künstliche Szenen vorgeführt, die einen sehr absichtsvollen und damit oberflächlichen, sogar täuschenden Umgang mit Worten vorführen, beispielsweise im Zusammentreffen Heywood Floyds mit den russischen Wissenschaftlern⁴⁰ oder in seiner direkten Aufforderung zur Lüge in Bezug auf den Vorfall

40 0:27:31 – 0:30:24.

auf dem Mond.⁴¹ Wie Odysseus den sich in seinem Haus einquartierten Freiern seiner Frau in einem nicht weiter beschriebenen „container of action“ den Garaus macht, operiert Floyd bei der Konferenz auf dem Mond in einem schmucklosen Raum zwischen der US-amerikanischen und der NATO-Flagge positioniert militärisch mit der Waffe der Sprache, indem er die um die Weltmacht freunden Russen sowie die um Aufklärung freunde amerikanische Bevölkerung durch Lügen beziehungsweise die Aufforderung zum Lügen mundtot macht (Abb. 2). Interessant sind in diesem Zusammenhang auch die ersten Begegnungen mit dem Bordcomputer HAL: Nach seiner geradezu gleichberechtigten Beteiligung an dem mit BBC geführten Interview,⁴² sehen wir ihn beim Schachspiel mit Frank Poole, wo er ihn über dessen bevorstehendes Schachmatt belügt, und einem von ihm initiierten Dialog mit David Bowman, in dem der Bordcomputer das Wort Wahrheit explizit verwendet: „I’m sure, you’ll agree there’s some truth in what I say“⁴³.

Aber kehren wir zum Thema der Gestaltung der Innenräume zurück! Geradezu gegenteilig zur Raumstation ist der letzte Aufenthaltsort des Films konzipiert (Abb. 3a und b). Hier sehen wir zwar funktionalistisch moderne, geometrische Architektur auf Bodenniveau, zugleich aber wird die symmetrische Geometrie der Wände durch barocke und damit hybride Elemente wie Nischen, Scheinnischen und Stuckatur ohne statische Funktion zu einer umlaufenden, wenn auch verhaltenen Wellenbewegung dynamisiert. Der Boden dieses Zimmers ist zwar in ein quadratisches Raster unterteilt, selbst aber rechteckig, daher weist die Deckengestaltung die dynamische Streckung eines Kreises, ein Oval, auf, mithin eine zum kosmischen Thema von 2001 passende Form, da sich das Oval seit dem Barock, als man die elliptische Laufbahn der Planeten entdeckte, großer Beliebtheit erfreute. Der gleichförmig wirkende Raum zeichnet sich damit durch ein Spannungsverhältnis zwischen Längs- und Querachse aus. Diese Geometrie des Bodens wird – im Sinne des oben zum dynamischen Raumverständnis der Moderne Gesagten – zunächst durch Bowman gestört (Abb. 3a), der sich bei seinem ersten Eintreten schräg zum Raster bewegt, während zugleich der Boden in zylindrischer Projektion präsentiert wird, als sähen wir ihn als Spiegelung auf seinem Visier (oder durch ein beobachtendes Auge wie das HALs). Das Raster wird zudem aus den quadratischen Beleuchtungselementen gebildet, die auch schon in der Raumstation zu sehen waren (Abb. 1), aber oben erscheint gegen unten vertauscht, wodurch jeglicher Schattenwurf

41 0:39:21 – 0:43:50.

42 0:56:51 – 1:01:59.

43 1:06:43 – 1:06:45. Tatsächlich ist es ausschließlich der Bordcomputer, der das Thema truth (in Bezug auf sich) und error (exklusiv in Bezug auf den Menschen) anspricht.

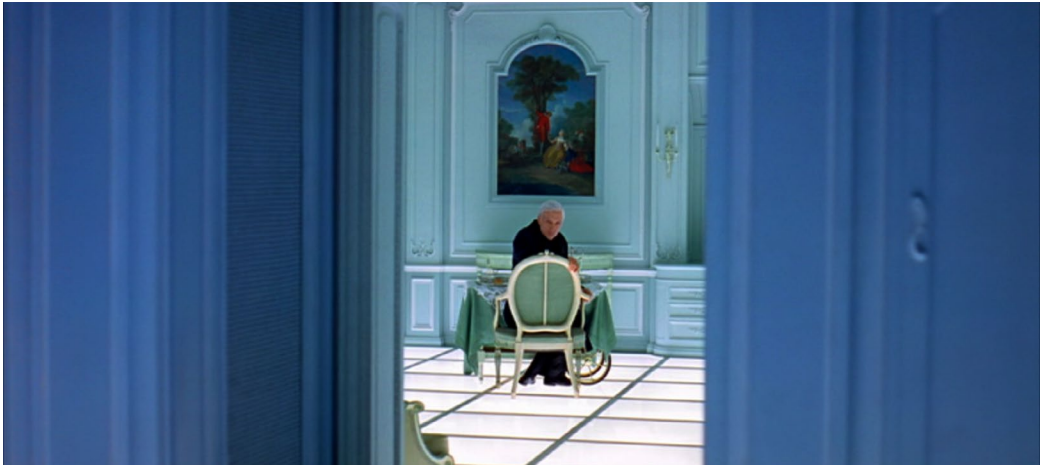


Abb. 4 2001 – *A Space Odyssey* (1968): Gealterter Dave dreht sich dorthin um, wo sein jüngeres Ich gerade noch gestanden hat. 2:13:34.

verhindert wird und der Raum befremdlich tot, mithin in Freuds Sinn „unheimlich“ erscheint.⁴⁴ Zudem ist durch die quadratische Rasterung jedes sich auf dem Boden befindliche Objekt in seiner Größe und Position genau zu bestimmen, wenn man den Raum aus der Vogelperspektive betrachtet. Das jedoch steht in Gegensatz zu dem Raum als Ganzem, der wegen seiner Kommunikationslosigkeit mit dem Außenraum ebenso unbestimmbar ist wie die geschlossenen Räume, die Odysseus auf seiner Fahrt betritt und die ebenfalls nicht in Bezug zu einem geographisch erfassbaren Außenraum gestellt werden können. Neben Höhlen und Palästen sind dies auch die geographisch nicht erfassbaren Inseln der Kirke, der Kalypso, des Helios und insbesondere die von einer ehernen Mauer umgebene Insel des Aiolos. Wir sehen nicht, an welchem Ort Bowman sich befindet, zu welchem Zeitpunkt er sich an diesem Ort befindet, auch nicht, ob dieser so stark zentripetal angelegte Raum in Wirklichkeit zentrifugal bewegt wird, um Schwerkraft zu erzeugen, wir können nur erahnen, dass zu den euklidischen drei Dimensionen eine vierte, temporale Dimension hinzukommt, die eine Art Hyperquader erzeugt⁴⁵, in dem außen zugleich innen ist. In ihm ist Bowman wie Odysseus in Homers

44 Nach Freud wird als „unheimlich“ das bezeichnet, was vertraut und unvertraut zugleich ist. Wiederholungen („rhymes“, wie Chion sie nennt [Chion 2000, 140]) des Bekannten mit subtilen Veränderungen erzeugen eine solch unheimliche Atmosphäre sowohl in der *Odyssee* als auch 2001.

45 Sehr treffend stellt Kolker (Kolker 2011, 116) in seinem Vergleich des Werks Orson Welles' und Stanley Kubricks fest: „Like Welles, Kubrick creates a visual realm and proceeds to explore it. But unlike Welles' worlds, his is mysterious not because of its intricacy and darkness but because of its clarity and apparent simplicity, a simplicity that belies the complexities it contains.“

Werk⁴⁶ mehrfach synchron diachron vorhanden, hebt sich aber in der Betrachtung seines gealterten Ichs zugleich auf. Das unsere Erwartung nicht erfüllende, da einseitig bleibende Schuss-Gegenschuss-Verfahren⁴⁷ lässt das ältere Doppelgänger-Ich jedoch das jüngere nie erblicken, eine Reflexion über die eigene Person kann so kaum mehr stattfinden (Abb. 4). Kubrick verkehrt mit dieser Filmtechnik die Situation auf Scheria, wo Odysseus sein jüngeres Ich in den Gesängen des Demodokos wiederfinden und über sich selbst reflektieren, sich in einer „fast unendlichen Nacht“⁴⁸ wieder zu einem Subjekt konstituieren kann, in ihr Gegenteil: Eine solche Rückgewinnung von Identität ist für Bowman nicht mehr möglich, und dies wird gerade durch den Vergleich mit der Odyssee erst eigentlich deutlich. Noch deutlicher wird der Bezug zu der Bowmans Lebenszeit um Jahre verkürzenden Schlafzimmerszene in Kubricks Film, wenn Odysseus Penelope von seiner Irrfahrt und mithin von seinem jüngeren Ich im Bett erzählt und Athene dafür die Zeit ausdehnt, die Morgendämmerung fernhält⁴⁹, zugleich aber Odysseus bekennen muss, dass ihn schon bald eine neuerliche Reise und also eine neuerliche Gefährdung seiner stabilen Identität erwartet.

Wahres Leben, das Destruktion und Verfall einschließt, findet in Bowmans letztem Aufenthaltsraum jedoch erst statt, als sein Wasserglas auf dem Boden zerspringt.⁵⁰ Erst das weckt seine Aufmerksamkeit, reißt ihn aus seinem passiven und symmetrisch geordneten Habitus und verweist ihn auf das Bett, das zentrale Möbelstück dieses Raumes. Dieses Bett wirkt wie eine in die Horizontale gekippte Nische (Abb. 6), in der der kahlköpfige und weiß gekleidete Bowman ein letztes Mal seinen schwachen Arm hebt, wie die in ihrer Bewegung erstarrten beiden Statuen in den gegenüber dem Bett befindlichen, im gleichen Farbton

46 Odysseus spricht und wird besprochen. Sein Status als Subjekt und Objekt trifft insbesondere bei den Phaiaken aufeinander, wo Odysseus dem Lied des Demodokos über seine Person beiwohnt, mithin sich selbst betrachtet, und sich daraufhin zu erkennen gibt.

47 Beim Schuss-Gegenschuss-Verfahren, Englisch: Shot reverse shot, handelt es sich um eine Filmtechnik, bei der eine Figur des Films ihren Blick in eine bestimmte Richtung wirft, worauf in der nächsten Filmsequenz eine andere Figur gezeigt wird, die in die entgegengesetzte Richtung blickt, woraus der Zuschauer folgert, dass beide sich ansehen. Das ist auch hier der Fall, als die Kamera jedoch dem Gegenschuss folgt, zeigt sich, dass die erste Figur nicht mehr zu sehen ist, der Gegenschuss also ins Leere läuft. Kubrick verwendet hier im ersten Fall die Subjektive, Englisch point-of-view-shot, in dem wir die Sicht Bowmans einnehmen, im zweiten Fall den Over-shoulder shot, der in Dialogsituationen vom „Zuhörenden“ eingenommen wird mit Blick auf den „Sprechenden“.

48 Hom. Od. 11.373.

49 Hom. Od. 23.242–246.

50 2:15:53.

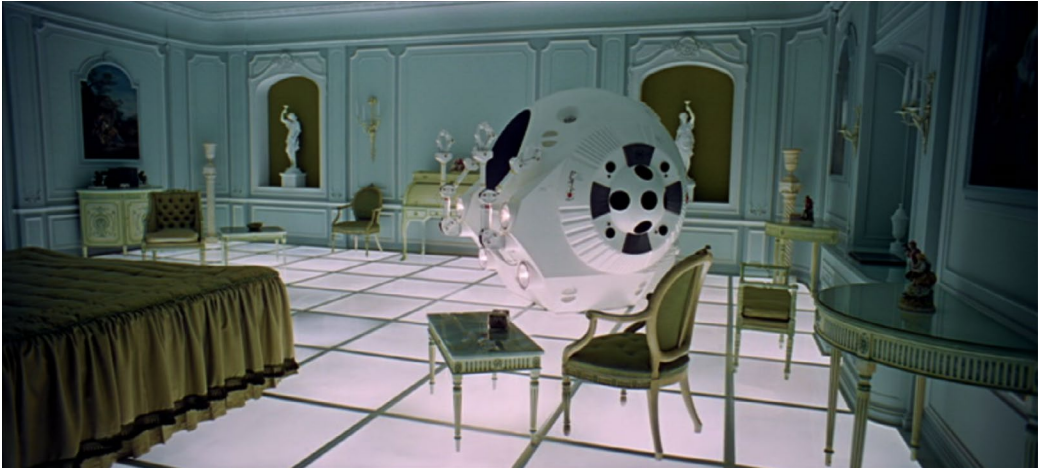


Abb. 5 2001 – A Space Odyssey (1968): Space Pod im „Hotelzimmer“. 2:09:41.

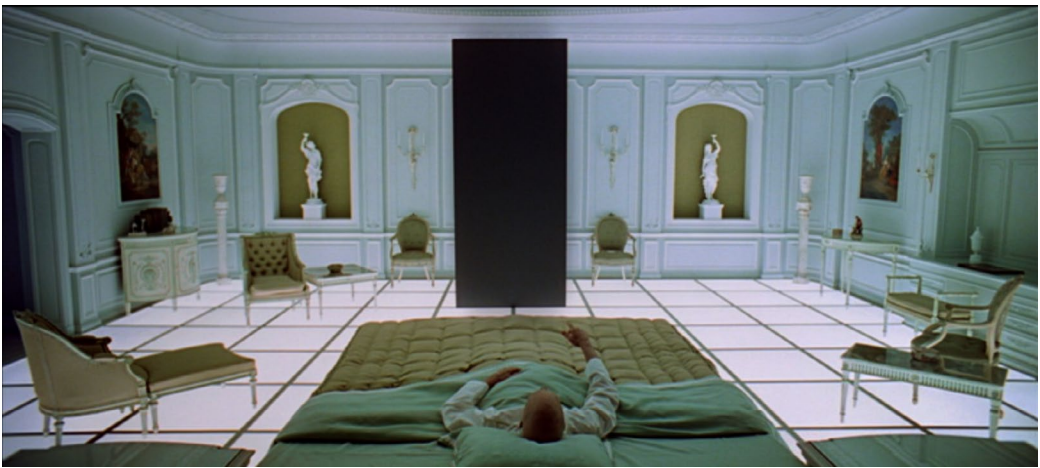


Abb. 6 2001 – A Space Odyssey (1968): Sterbender Dave und der Monolith. 2:17:12.

gehaltenen Nischen.⁵¹ Es erinnert überdies an das Bett Penelopes, in dem sie über Jahre den vermuteten Tod des Odysseus beklagt hat und in dem Odysseus seine alte Rolle als Ehemann und König von Ithaka wiedererlangt, aus seinem Tod als ein Niemand zu seinem Leben als Odysseus wiedererwacht, ein Ort des Sterbens und des Zeugens. In seinem Bett wird auch

51 Zum ersten Mal sehen wir diese Statuen in einer gemeinsamen Aufnahme mit dem Space Pod (Abb. 5), dessen verhältnismäßig zierliche Arme, die bereits ihre konstruktive wie destruktive Funktion bewiesen haben, die ebenfalls in die Höhe gereckten Arme der weißen Figuren spiegeln.

Bowman durch das Auftauchen eines fremden Artefakts, des so geschlossen wirkenden Monolithen, zu einer letzten Handlung animiert, einem Blick und dem schwachen Heben seines Armes, und so wieder zum Leben erwachen. Durch seinen Tod in Anwesenheit des monumentartigen, aber sich wie eine Tür ins Schwarze öffnenden Monolithen erinnert die Szene überdies an den schlundartigen Hades und die Hadesfahrt des Odysseus. Kubrick hat mithin die Positionen der homerischen Hadesszenen vertauscht: Während der das Lied eines Freiers singende HAL⁵² von Bowman in der ersten Hadesszene „getötet“ wird wie die Freier von Odysseus in der zweiten, treten beide, Bowman wie Odysseus nach der jeweils ersten Hadesszene die Reise in einen atektonischen Raum mit einem wenig geeigneten Gefährt (Floß, Space Pod) an, nach der zweiten Hadesszene (Bowmans Sterbeszene, Odysseus' Freiermord) auf sich allein gestellt ohne ihre gewöhnlichen Transportmittel (Bowman nicht in einer Raumkapsel, sondern in einer Blase, Odysseus weder zu Schiff noch zu Wagen, sondern zu Fuß). Dieser atektonische Raum dehnt sich in beiden Werken in Ebenen aus: im Epos durch die drei Schichten Olymp – Erde – Hades, die durch die vertikalen Bewegungen der Götter einerseits und die Hadesfahrt des Odysseus andererseits miteinander verbunden werden. Im Film sind es zeitliche Ebenen, die der Monolith miteinander verbindet. Eine räumliche Vorstellung von oben und unten, links und rechts hingegen wird uns im unendlichen Raum genommen, und Kubrick verzichtet sogar im Innenraum fast ganz auf das in seinen übrigen Filmen so prominente architektonische Element der Treppe⁵³ und ermöglicht vielmehr dreidimensionale Erschließung über konkav geformte, sich drehende Flure, die zugleich jedoch durch den damit verbundenen Eindruck der Horizontalität verunkelt wird. Flure (2001) wie Schiffsreisen (Odyssee) suggerieren eine Zielgerichtetheit, die in beiden Narrativen den Protagonisten verwehrt wird.

4. Architekturelle Öffnungen

Kubrick spielt mit Hilfe der *mise en scène* mit der offenen und der geschlossenen Form, dem Bild des Fensters und des Rahmens. Mit der ersten und der letzten Szene wird dem Zuschauer ein Fenster zu einer offenen, sogar unendlichen Welt eröffnet. Mit jedem neuen, durch einen Zwischentitel markierten und daher geschlossen wirkenden Abschnitt, erwarten wir, vom klassischen Film herkommend, eine nun geschlossene Handlung, einen begrenzenden

52 „Daisy, Daisy | give me your answer, do | I'm half crazy | just for the love of you (...)“.

53 Bis auf Leitern, die Poole und Bowman erklimmen und die in ihrer Richtungsführung durch Kippung und Drehung unbestimmt bleiben.

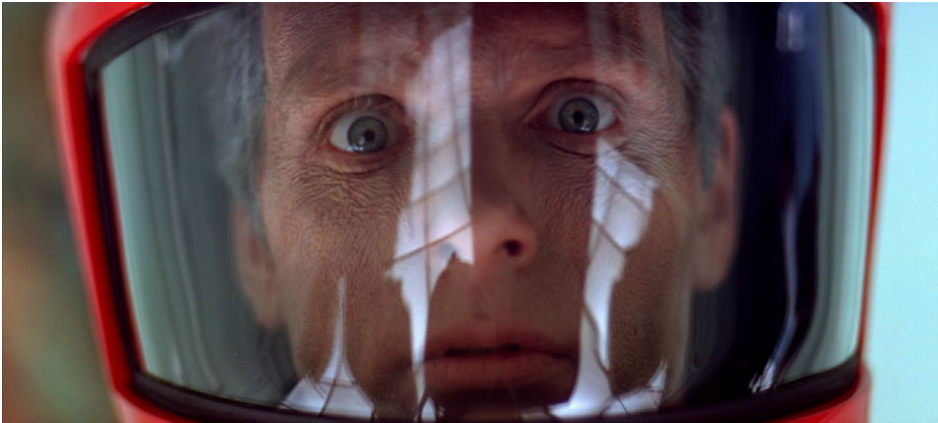


Abb. 7 2001 – *A Space Odyssey* (1968): Gealterter Dave in Nahaufnahme. 2:10:31.

Rahmen. Ein solch begrenzender Rahmen bietet sich uns in *2001* jedoch nur in den streng durchkomponierten Bildaufbauten und Cadrages, die die Zentralperspektive favorisieren und in denen uns perfekte und nach außen hermetisch abgeriegelte, geschlossene Architekturen präsentiert werden, die durch membranartige Wände und Licht gebildet werden (Abb. 1 und 2). Dabei ist es gerade die Zentralperspektive, die nur in der Idee perfekte Geometrie erzeugt, Bewegung und damit die Zeit jedoch nicht mitberücksichtigt, beziehungsweise deren statische Perfektion gerade durch die Anwesenheit des Zeitfaktors Mensch dynamisiert und also gestört wird (Abb. 3a), ohne ihn aber tot ist und zweidimensional bleibt. Fenster auf den nichtperspektivischen unendlichen, anscheinend zeitlosen und damit monotonen Raum bleiben in den Architekturen von *2001* unbeachtet. Sie sind den zahlreichen Monitoren geradezu gleichwertig und leicht mit ihnen zu verwechseln (Abb. 1) oder bieten keinen Ausblick, da hinter ihnen gleichmäßig indirekte Beleuchtung angebracht ist (Abb. 2). Das doch Offenheit suggerierende Glas täuscht diese Offenheit nur vor und lässt die Gestalten vor den leinwandartig wirkenden opaken Lichtbändern wie Schatten erscheinen.

Wie schon bei den quadratischen Leuchtelementen der Raumstation (Abb. 1) im Vergleich zum letzten Aufenthaltsraum (Abb. 3a und b) festgestellt, verkehrt sich auch in diesem Punkt die Situation in Bowmans Sterbezimmer. Dieser Raum selbst suggeriert Geschlossenheit auch durch die Geschlossenheit der architektonischen Form: Er besitzt weder Fenster noch für die Erschließung gedachte Türen⁵⁴, vielmehr nur Scheinfenster in Form von vier Rokokogemälden,

54 Auch das Badezimmer, von dem man erwarten würde, dass es geschlossen werden kann, besitzt keine Tür, sondern einen offenen Durchgang.

die einen Ausblick ins belebte Grüne beziehungsweise die Vergangenheit bieten, und Türen, die in Schränke führen und deren Schwelle von einer Schublade eingenommen wird (Abb. 3a und b). Es ist also ein Raum, der beinahe ausschließlich ästhetischer Wahrnehmung dient und daher Bowman ebenso ungewöhnlich oder gar „unheimlich“ erscheinen muss wie der geordnete, systematische Innenaufbau der fernab von jeglicher Zivilisation befindlichen Höhle Polyphems. Odysseus betritt mit Polyphems Höhle einen scheinbar natürlichen Hohlraum, dessen Schwelle er daher nicht als Schwelle wahrnimmt. Im Inneren bietet dieser Raum aber einen erstaunlich geordneten, systematisierten Anblick. Als die Höhle versperrt ist, kann Odysseus die Schwelle in den Außenraum jedoch nur überschreiten, indem er sich als „Niemand“ ausgibt, also gleichsam sein Ich sterben lässt. Ebenso kann er die Schwelle in seinen eigenen Palast hinein – und also zurück in seine Identität – nur dadurch überqueren, dass er sich als eine andere Art von „Niemand“, nämlich als namenloser Bettler, präsentiert, wohingegen die Freier als Fremdkörper, wie Odysseus dies in Polyphems Höhle war, diese Schwelle nur noch im Tod nach außen hin passieren werden. Die versperrten Räume der *Odyssee* (Polyphems Höhle – Hades – Palast auf Ithaka) stehen wie die *Discovery* und der letzte Aufenthaltsort Bowmans in enger Verbindung mit dem Tod als zeitlicher Begrenzung und dem Weiterleben des Ich auf einer anderen Ebene – das Weiterleben des Odysseus im Mythos, der auf Rezeption und Tradierung angewiesen ist, das Weiterleben Bowmans in einer (Frucht-)Blase, die aufgenommen und geborgen werden muss.⁵⁵

Gerade der geschlossene Raum, den Bowman betritt, ist mit seiner zum bisherigen filmischen Kontext verbindungslos abgegrenzten Handlung für uns ähnlich mysteriös wie die Höhle Polyphems für Odysseus, da wir wie Bowman, den wir in einer zehnteiligen Sequenz durch den aus Licht, psychedelischen Farben und Klang gebildeten liminalen Raum des Stargates begleitet haben, in diesen grenzenlosen begrenzten Raum schwellenlos geradezu hineingestoßen werden. Und wir scheinen in ihm verbleiben zu müssen, da von nun an bis zum Erscheinen des Monolithen keine zielführende Handlung mehr stattfindet. Auch zu Kommunikation kommt es hier nicht, weder mit Personen noch mit den vorhandenen Bildern, Büchern und Statuen. Vielmehr wird der gealterte Bowman in einer Großaufnahme präsentiert, in der er uns als Zuschauern eigentlich zu nahekommt, ohne dass wir auf Distanz gehen können (Abb. 7). Der Raum wirkt damit so klaustrophobisch wie die geschlossene Höhle Polyphems, er scheint uns geradezu zu verschlucken wie der einäugige Riese die

55 Das Motiv eines „in der Ferne Gezeugten“ lässt uns in wörtlicher Übersetzung zugleich an eine der ersten *Odyssee*-Rezeptionen der Antike denken: An Telegonos, den Sohn des Odysseus und der Kirke, der in Hesiods Version Odysseus versehentlich tötet und Penelope ehelicht.

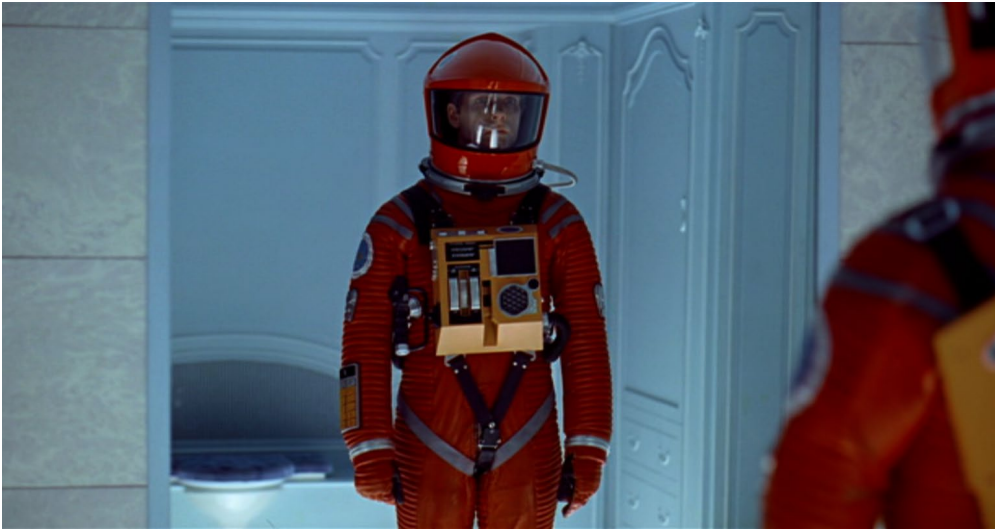


Abb. 8 2001 – *A Space Odyssey* (1968): Spiegelung David Bowmans. 2:12:02.

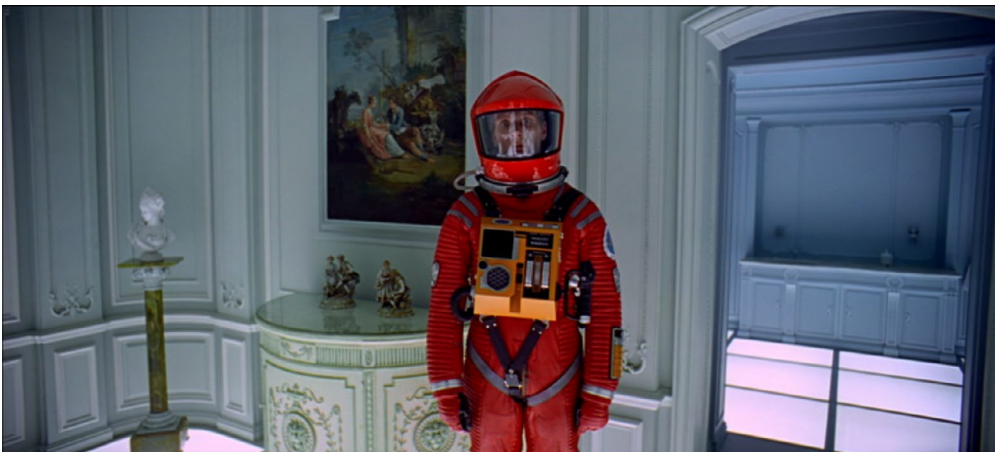


Abb. 9 2001 – *A Space Odyssey* (1968): David Bowman neben einem Gemälde im Stil Bouchers. 2:10:24.

Gefährten des Odysseus. An dessen Blick werden wir zudem erinnert, als der Raum uns zum ersten Mal mit einem Fischaugenobjektiv präsentiert wird (Abb. 3a), wie bei dem ersten Mal, dass wir Bowman im Film zu sehen bekommen: als Spiegelung im roten Auge HALs. Bowmans vorausgehender Blick in den, gemessen an menschlichen Bedürfnissen, am

falschen Ort montierten⁵⁶ Badezimmerspiegel⁵⁷ auf sich und damit auf uns entfremdet ihn von sich und uns von uns und macht uns auf die Künstlichkeit der Inszenierung aufmerksam (Abb. 8). Dieser Eindruck verstärkt sich noch, als Bowman in seinem Raumanzug, neben dem an die Kunst Bouchers und Poussins erinnernden Gemälde stehen bleibt, auf dem eine idyllische Liebesszene⁵⁸ in arkadischer Landschaft dargestellt ist (Abb. 9). Eine solche amöne Landschaft finden wir auch als Setting für Homers Grotte der Kalypso, doch dort wie hier erfährt sie von Seiten des Protagonisten keine Beachtung. Wie Mann und Frau auf dem Gemälde einander in die Augen blicken, so scheint Bowman uns Zuschauer wie sein fernes Ithaka anzusehen. Ein solcher im klassischen Kino vermiedener off-scene-Blick verweist uns auf unseren eigenen Blick: Wir können die Leinwand nicht mehr als transparentes Medium betrachten. Der Spiegel ist für uns kein Spiegel, Fenster auf der Leinwand sind nicht transparent, Türen nicht durchlässig, die Leinwand selbst ist mithin kein Fenster, keine Tür, keine offene Schwelle in eine andere Welt. In einer vergleichbaren metaleptischen Wendung blickt auch der extradiegetische Erzähler Homer an zwei Stellen aus seinem Werk heraus: Im Proöm spricht er seine Inspirationsquelle, die Muse, direkt an, in Buch 14 wird an mehreren Stellen der Schweinehirt Eumaios durch das Personalpronomen der zweiten Person ersetzt („da sagtest du“), sodass der Eindruck erweckt wird, Eumaios sei ein Rezipient des Epos, der sich überdies im Epos bewegt. Zugleich jedoch wissen wir, dass wir uns, als Rezipienten in einem anderen Innenraum sitzend, nicht frei in der von Homer und Kubrick geschaffenen Architektur bewegen können, sondern nur einen wie ein Fenster wirkenden Rahmen, den verzerrenden Blick durch das Visier eines Helmes, durch das Objektiv einer KI, einer Kamera, geliefert bekommen. Ebenso spielen in den statischen Architekturen des Epos Fenster keine Rolle oder sind von der Natur des Raums her ausgeschlossen, wenn es sich um eine Höhle handelt. Ein ‚Fenster‘ sind allein das Beziehungen erzeugende Schiff als mobile Architektur des Odysseus und das Loch zum Hades, das weder Ein- noch Ausgang bietet, sondern

56 Er hängt nicht, wie zu erwarten wäre, über dem Waschbecken, sondern über der Badewanne und damit der Toilette gegenüber.

57 Der Spiegel spielt auch, weniger auffällig, eine Rolle in anderen Szenen des Films. So sehen wir Dave Bowman zum ersten Mal als Spiegelung auf HALs Linse; zudem erscheint er in mehreren Szenen durch den symmetrischen Aufbau geradezu als Spiegelbild Frank Pooles. Besonders erwähnenswert ist hier die nahezu perfekt spiegelsymmetrische Szene, in der beide ihre Mahlzeit zu sich nehmen und dabei ihr aufgezeichnetes und so in die Handlung „hineingespiegeltes“ Interview auf mobilen Monitoren betrachten.

58 Hier spiegelt sich möglicherweise die Szene eines Pairs zwischen monitorähnlichen Fenstern am Rand der Space Station 5.

ausschließlich den Sicht- und Sprachkontakt zwischen zwei Räumen herstellt. Mit dem Sehen und der Sprache möchte ich mich im letzten Schritt meiner Untersuchung auseinandersetzen.

5. Die Sprache im Schriftwerk und im Film



Abb. 10 2001 – A Space Odyssey (1968): Schwerelosiger Stift. 0:19:55.

Nachdem ich den de-konstruktiven Umgang Kubricks mit der homerischen Vorlage anhand einiger Beispiele nahegelegt habe, möchte ich mich nun dem Medienwechsel vom Sprachkunstwerk *Odyssee* zum Bildkunstwerk *2001* zuwenden. Der ersten mit Schauspielern besetzten Szene im Film, dem Flug des schlafenden Heywood Floyd im Space Shuttle zur Raumstation Space Station 5 geht der berühmte harte Schnitt zwischen dem in die lichte Höhe geworfenen, aber bereits im Fallen begriffenen Knochen voraus, der einerseits als Waffe fungiert, andererseits durch die Aufnahme in Zeitlupe eine Expansion des menschlichen Denkens in die vierte Dimension markiert, und einem von zahlreichen Satelliten, die in der Finsternis des Alls die Erde umkreisen. Dieser Knochen- beziehungsweise Satellitenform entspricht in der anschließenden Szene der in einer eineinhalbminütigen Nahaufnahme gezeigte Stift⁵⁹ Floyds (Abb. 10), mit dem er sowohl die Rede, in der er zur Lüge aufruft, als

⁵⁹ Es handelt sich dabei passenderweise um einen von drei von der Firma Parker hergestellten sogenannten „Dream Pens“, auch Atomic Pen genannt, da mit Hilfe radioaktiver Isotopen die

auch den in der Konferenz angekündigten Bericht zum Umgang mit der Cover Story und die Ansprache an die Besatzung der Discovery verfasst haben wird, die bei ihrer Ankunft auf dem Jupiter abgespielt werden soll. Der Stift bewegt sich kreisend über Floyds ruhender Hand, aus der er gegliedert zu sein scheint, in einem einerseits geschlossenen Raum, der andererseits jedoch auf Grund der fehlenden Gravitation orientierungslos ist; die motivischen Verbindungslinien zum oben über die filmische Architektur Gesagten liegen auf der Hand. Der Stift ist Werkzeug und Waffe des Schriftstellers⁶⁰ wie des Architekten: Mit ihm kann Sprache festgehalten, können geometrische Welten gezeichnet werden. Er bedeutet damit aber zugleich ein Werkzeug der Limitierung, denn er erzeugt Begrenzungen und überführt durch Verschriftlichung akustisch rezipierte und kommunikativ wachsende *oral poetry* in Unveränderlichkeit. In 2001 ist die gesprochene Sprache stark reduziert⁶¹ und durch eine nicht in Worte zu fassende Bildlichkeit⁶² ersetzt. Insbesondere die Architektur setzt Kubrick in seinen Filmen sehr absichtsvoll ein, und obwohl er das Wort liebte und als exzessiver Leser bekannt war, gibt er doch mit der gerade beschriebenen Sequenz des schwebenden Stiftes zu verstehen, dass das Wort hier in den Hintergrund treten wird, das Wort mithin in der Zeit und offenbleibt. Der Stift dreht sich in der Schwerelosigkeit zum leicht schwingenden, aber natürlich streng durchkomponierten Donauwalzer. Die Orientierungslosigkeit des Stiftes wird überdies durch die Raumflugbegleiterin aufgehoben, als sie ihn wortlos in Heywoods Brusttasche steckt, ihm mit einer geradezu erotischen Geste das Wort somit „ans Herz“ legt und dem Film damit zu Beginn der Schauspielsequenz den inspirierenden Musenkuss verleiht. Der Stift ist mithin ein Zeichen dafür, dass sich der Künstler der Kunstmittel bemächtigt⁶³, wie der Epiker sich des mündlich erzählten Stoffes bemächtigt und ihn in die geschlossene,

enthaltene Tinte erwärmt und so die Strichstärke angepasst werden sollte. Siehe <https://spectrum.ieee.org/a-radioactive-pen-in-your-pocket-sure> (letzter Zugriff: 28.09.2021).

60 In dreien (*Lolita*, *Clockwork Orange* und *The Shining*) der acht Filme, die ich nach *Spartacus* als Kubricks reifes Werk bezeichnen würde, sind Schriftsteller Akteure/Täter und/oder Opfer.

61 Gerade einmal vierzig von 140 Minuten sind mit gesprochener Sprache gefüllt. Kommuniziert jedoch wird fast in jeder Szene: Im ersten Teil (*The Dawn of Man*) durch Gesten und Tiergeräusche und in Teil zwei und drei mit Hilfe von Piktogrammen und der Schrift in Form von Daten auf Monitoren, Hinweisen, Bedienungsanleitungen. In Teil vier wird verstärkt der Blick als Kommunikationsmittel (mit uns und dem Monolithen) eingesetzt. Siehe Fußnote 88.

62 Kubrick: „It’s not a message that I ever intend to convey in words. 2001 is a nonverbal experience“, Interview mit Eric Norden im *Playboy Magazine* (Kubrick/Norden 1968, 92).

63 „You might wonder, as a result of this, whether directing was anything more or less than a continuation of the writing. I think that is precisely what directing should be. It would follow, then, that a writer-director is really the perfect dramatic instrument.“ Kubrick in *Sight & Sound*, 01.12. 1961.

fixierte Form des Textes überführt. Kubrick markiert an dieser Stelle geradezu explizit, dass er die Oralität in diesem Film auf ein Minimum reduzieren wird, und tatsächlich umfasst 2001 beinahe so viele, wenn nicht mehr, geschriebene wie gesprochene Worte. Zugleich lässt sich sein freies Schweben auch rezeptionsästhetisch als Symbol der freien interpretatorischen Aneignung des Textes verstehen. Der Stift steht somit zugleich für die zivilisierte und künstlerische Kommunikation. Es ist genau diese Stelle des Films, fast wie ein episches Proöm, an der Kubrick Kontakt mit dem im Titel schriftlich aufgerufenen Epos herstellt und damit gleich zu Beginn des Films auch den Modus der Bezugnahme klärt, nämlich nicht den der Adaption, die zu weit gehenden produktionsästhetischen Festlegungen unterworfen wäre, sondern den der symbolischen Bezugnahme auf die *Odyssee*.

Während Kubrick in der ausdehnenden und zugleich raffenden, weitgehend freien Behandlung von Raum und Zeit, mit dem offenen Anfang und Ende des Films und den hineingespiegelten Analepsen sehr „homerisch“ verfährt, invertiert⁶⁴ er hingegen Teilmotive und macht das Epos so für heutige Rezipienten nutzbar. Zwar wirft er uns einige Bröckchen hin, die als scheinbare odysseische Elemente von jedem erkannt werden, die aber bei genauerem Hinsehen nicht odysseisch funktionieren beziehungsweise die ambivalenten Eigenschaften dieser Elemente umverteilen. HAL wird gerne als Polyphem angesehen, doch ist sein Auge zwar rund, aber nicht singulär. Es ist vielmehr ubiquitär wie das Auge der Sonne, des Helios, dem Odysseus insbesondere auf Thrinakia ausgesetzt ist. Und tatsächlich erzeugt HAL, der nicht wie Polyphem in einer Höhle lebt, sondern diese Höhle selbst ist, eine künstliche Sonne für die Astronauten⁶⁵, wie er zugleich aber auch Kälte für die in Hibernation befindlichen mitreisenden Wissenschaftler erzeugt und aufrechterhält. Diese Höhle ist zudem kein finsternes Loch im hellen Tag, sondern das Licht spielt – wie schon in der Raumstation – im Innenraum, der sich damit vom finsternen Außenraum des Alls absetzt, eine besondere Rolle. Die Grenze zwischen beidem ist HAL, die Grenze, die beschützt und beengt, aber auch ein Sehen, ohne gesehen zu werden, praktiziert, wie dies auch die Kinoleinwand dem Zuschauer ermöglicht. Für die Götter der *Odyssee* und den Leser des Epos, für HAL und für den Kinozuschauer ist innen gleich außen, beides sieht er zugleich. Darüber hinaus fürchtet HAL nicht die Zerstörung

64 Er setzt möglicherweise hier um, was der von ihm rezipierte (Benson 2018, 72 f.) J. Campbell in seiner umstrittenen anthropologischen Monographie zu Heldenmythen *The Hero with a Thousand Faces* (Erstveröffentlichung 1949) zum Heros heute sagt: „Where then there was darkness, now there is light; but also, where light was, there now is darkness. The modern hero-deed must be that of questing to bring to light again the lost Atlantis of the co-ordinated soul“, Campbell 2008, 334.

65 Sonnenbankszene Frank Poole (1:02:00 – 1:04:10).

seines Körpers, sondern wie der homerische Odysseus fürchtet er das Vergessen, damit den Verlust seines Ichs in seiner Datenbank, die Bowman, der im Unterschied zu Odysseus scheinbar keinerlei familiäre Bindung besitzt, mit Hilfe eines Gegenstands auswirft, der in seiner Form und in der Art, wie er gehalten wird, an einen Stift und damit an die Stiftsequenz erinnert⁶⁶, mit der die eigentliche Handlung des Films begonnen hat. Bowman verwendet hier also ausgerechnet ein Instrument, das doch Dauer verleihen, vor dem Vergessen bewahren soll, aber wie ein *stilus* der Antike zugleich auch (in der Antike auf ein Wachstafelchen) Geschriebenes auslöschen kann.

Ich möchte diesen Abschnitt mit dem Vorschlag beschließen, dass Kubrick in seiner Verwendung des schwebenden Stifts wie des tektonisch wirkenden, stehenden schwarzen Monolithen das Epos Homers symbolisiert; weckt doch der Monolith eine Vielzahl entsprechender Assoziationen: So erinnert, in einem solchen antikisierenden Kontext, wie ihn *2001* darstellt, die Form des Monolithen an eine Grabstele⁶⁷ und steht über diese Assoziation auch inhaltlich in engem Zusammenhang mit dem Tod als absolutem Moment abschließender Zeitlichkeit. Dies wird noch durch die Tatsache verstärkt, dass der Monolith sich durch die Zeit bewegt, somit ein raumzeitliches Objekt ist, mit dem alle und so auch wir Zuschauer „umgehen“ müssen, könnte er doch jederzeit und überall erscheinen. Auch in unserer Rezeption erfahren wir diese räumliche mit der zeitlichen Komponente, wenn wir, in einem *point-of-view-shot* die Perspektive des sterbenden und neu gezeugten Bowman einnehmend, den Monolithen wie zuvor HAL und Bowman in Großaufnahme sehen, uns dann aber auch noch auf ihn zu und in ihn hineinbewegen. Der die vorhandene barock anmutende Architektur verbergende Monolith (Abb. 6) erscheint in seiner das Licht absorbierenden Schwärze geschlossen, öffnet sich Bowman und uns jedoch im Unterschied zu den Scheinfenstern und Scheinarchitekturen als Tür, als Verbindung aus dem geschlossenen in den offenen und unbestimmten Raum, in dem der Monolith aufgehen wird, und in dem Bowman sich als nackter Fötus mit einem letzten Blick aus einer Fruchtblase⁶⁸ heraus uns zuwendet wie Odysseus dem sicheren Tod auf dem Meer bis auf Leukotheas transparenten Schleier nackt entkommt und Scheria betritt, wo er seine Geschichte erzählen wird. Im Monolithen vereinen sich Erzählraum und erzählter

66 Nach dem selbst scheinbar aktiv sich drehenden Stift des schlafenden Dr. Floyd zu Beginn ist Bowman der Einzige, der im Film sichtbar einen Stift tatsächlich verwendet, wenn er seine schlafenden und diese Haltung im Tod nicht mehr aufgebenden Kollegen zeichnet (1:04:52 – 1:05:16).

67 Ähnlich Chion 2000, 143.

68 Vergleiche die pneumatische Architektur, entworfen von Michael Webbs (Archigram): *The Cushicle* (Air Cushion Vehicle), 1964.

Raum. Der Monolith ist der unendliche Raum des Alls wie des Meers⁶⁹ und wirkt zudem auch in seiner Form nicht nur wie die mehrfach im Film schwarz bleibende Leinwand, sondern auch wie ein geschlossenes, ungeschriebenes und damit selbstreferentielles Buch, das die ihm begegnenden Menschen lesen, verstehen wollen, und ist mithin das Symbol für den Beginn unendlich vieler Wege, wie das Epos und der Film, die jedem Rezipienten andere Wege des Verstehens und Deutens anbieten und sich so als eine künstlerische Aussage über Zeit und Raum in je wechselnde soziale und politische Kontexte einschreiben. Für diese Aussage treffen sowohl der Film und das Epos als auch wir Rezipienten auf das in meinem Motto von Foucault angesprochene Problem, wonach es unmöglich ist, Gesehenes in adäquate Worte zu fassen, eine Aussage in tatsächliche oder metaphorische Bilder zu bannen; vielmehr ist es das Zusammenspiel, ihre Syntax, die sie zum „Strahlen“ bringt in uns, nicht in unseren Augen.

Kubricks *2001*, der mit seinen Zwischentiteln und dem Vorherrschen von Schwarz und Weiß nicht nur an das Medium Buch, sondern auch an den Stummfilm erinnert⁷⁰, mutiert mit Ausschaltung des Bordcomputers HAL, in dem Sehen und Sprechen auffallend enggeführt werden⁷¹, und mithin der Ausschaltung der gesprochenen Sprache als Kommunikationsmittel nach einem letzten Farb- und Klangrausch im *Stargate* in der letzten Szene schließlich tatsächlich zu einem Stummfilm und visualisiert so den auf der Sprachskepsis des beginnenden 20. Jahrhunderts basierenden und bis heute existenten Paragone zwischen der geschriebenen Sprache und dem neuen Medium Film, in dem die Kritiker behaupten, dass das bewegte Bild

den aus der sprachlichen Abstraktion resultierenden Spielraum für die Zuschauerphantasie nicht bietet, sondern sich geradezu an die Stelle der Phantasie setzt. [...] als [...] das Buchmonopol zerbrach, erwarteten die Kritiker der neuen filmgeprägten Kultur Schaden für die Praxis der Kunstausübung, für die Geistigkeit. Ihr zentraler Einwand lautete: Aufhebung von sprachlicher Abstraktion.

Die physiognomische Filmkunsttheorie drehte dieses Argument schlicht um, wendete es zur Apologie. Das Filmmedium wurde den sprachgebundenen Künsten gegenüber als

69 Trotz ihrer Unendlichkeit und scheinbaren Leere wirken das All wie das Meer wie eine natürliche Grenze für Bowman wie für Odysseus auf Ogygia und damit geschlossen, wie der Blick der Buch- und Filmfiguren in die Unendlichkeit der Rezeption geht, diese aber niemals erreichen kann.

70 Und möglicherweise durch viragierte Landschaftsaufnahmen (*Stargate*-Szene 1:58:48 – 2:09:21) ebenfalls an Stummfilme erinnert wie der von Méliès 1911 produzierte Film *L'Odyssea* (vgl. den Beitrag von Marcus Becker in diesem Band). Zu erinnern ist auch an Hitchcocks viragierte Traumsequenz in *Vertigo* (1958).

71 M. Chion bezeichnet ihn als *acousmètre*, eine Art Off-Stimme wie die eines nicht sichtbaren, aber omnipräsenten und allwissenden Erzählers (u. a. in Chion 2000, 101).

potentiell überlegen gedacht, gerade weil es die Abstraktheit des Zeichensystems Sprache beseitigt.⁷² Es lehre wieder wirkliches Sehen.⁷³

Mit der *visual experience*⁷⁴ von 2001 ist es Kubrick gelungen, einen Mythos⁷⁵ zu schaffen, zu dem es nicht nur Zitate in Cartoons⁷⁶, Serien⁷⁷ und Musikvideos⁷⁸, sondern beinahe so viele Interpretationsansätze gibt wie zu Homers *Odyssee*⁷⁹. Mit Homers und Kubricks in Klotz' Sinn „offenem Drama“⁸⁰ haben wir darüber hinaus auch im Ecoschen Sinn „offene Kunstwerke“ zweiten Grades vor uns, die gekennzeichnet sind durch eine Dialektik zwischen Offenheit (des lokalen und temporalen Raums wie der Interpretation) und Form. Damit aber kommt dem Rezipienten eine besonders starke Bedeutung zu, tritt er doch erst durch seine Interpretation

72 Kubrick spielt damit, indem er in seinen sehr abstrakten Film zahlreiche sehr konkrete Schriftbilder auf Monitoren einfügt, Beispiel: „Life function terminated“.

73 Schweinitz 2006, 140. Zur gleichen Zeit spricht auch Le Corbusier in seiner Architekturtheorie *Vers une Architecture* (Le Corbusier 1923, 8) von „DES YEUX QUI NE VOIENT PAS“ (Majuskeln im Original) als Problem seiner „espritlosen“ Zeit, die die Augen vor den Bedürfnissen des modernen Menschen verschließt. Näher geht er darauf in seinem Kapitel II *Les Avions* (81 – 87) ein: „L'avion est certainement, dans industrie moderne, un des produits de plus haute sélection. [...] On peut donc affirmer que l'avion a mobilisé l'invention, l'intelligence et la hardiesse: l'imagination et la raison froide. Le même esprit a construit le Parthénon.“ (85) und weiter „L'ARCHITECTURE, c'est l'art par excellence, qui atteint à l'état de grandeur platonicienne, ordre mathématique, spéculation, perception de l'harmonie par les rapports émouvants. Voilà la FIN de l'architecture.“ (86 f.) – Kubrick könnte Le Corbusier in seiner Trilogie *Dr. Strangelove – 2001 – A Clockwork Orange* sehr wörtlich umgesetzt haben: Vom Flugzeug über das Leben in einer Wohnmaschine zurück auf die Erde und den dort auf Le Corbusiers Bemühungen folgenden Brutalismus im doppelten Sinn: der schweren brutalistischen Architektur, vor deren Kulisse eine brutale Gang ihr Unwesen treibt.

74 Kubrick: „words have a highly subjective and very limited meaning, and they immediately limit the possible emotional and subconscious designating effect of a work of art.“ Rapf 1969, o. S.

75 Kubrick selbst hat seinen Film als „mythological documentary“ bezeichnet, in: Walker 1971, 39.

76 *Die Simpsons*, Episoden 3.43, 3.59, 5.96, 10.220, 13.270, 13.289, 15.330, 19.409, 22.485, 23.495, 26.556, 26.571, 28.600, 28.610, 30.640, 30.643, 31.375. *Futurama* „Love and Rocket“ (4.57).

77 Jüngstes Beispiel der Stuttgarter *Tatort* Folge 991: *HAL* (EA 28.08.2016).

78 Michael und Janet Jackson: *Scream* (1995).

79 „Wenn Mythos eine Form der Weltbewältigung vor und neben der begrifflichen Logik darstellt, so ist Faszination am imaginären Bildraum die dem Mythos vergleichbare Qualität des Mediums Film.“ Lehmann 1985, 573.

80 Klotz 1960, 109: „Eine bestimmte dramatische Person steht im Vordergrund, besser im Mittelpunkt. Sie hält zusammen die Fülle der dispergierenden Szenen und der darin zur Anschauung kommenden Welt, die zu den dramatischen Personen in einem kämpferischen Subjekt-Objektverhältnis steht.“ (109). Und weiter (117): „Die Spezifität der Handlung im geschlossenen Drama fordert eine bestimmte, kurze Zeiterstreckung. Die Spezifität der Handlung im offenen Drama eine unbestimmte, lange.“

in eine wechselseitige Kommunikation mit dem Kunstwerk, das dadurch vervollständigt wird. Dabei wird diese Kommunikation weder durch Homer noch durch Kubrick in eine eindeutige Richtung gelenkt, vielmehr erzeugen beide eine Distanz, die es erlaubt, ihre Werke zu betrachten. In der *Odyssee* erhalten wir einerseits die Perspektive des durch die Museninspiration allwissenden Ich-Erzählers (ἄνδρα μοι ἔννεπε, Μοῦσα⁸¹), der in Buch 14 den Rezipienten metaleptisch als Schweinehirten Eumaios direkt (σὺ) anspricht. Zudem erleben wir die Apologe in den bewusst geformten Worten der von Homer eingesetzten Figur Odysseus. Die divergierenden Rezeptionssituationen dieser Worte werden – wie in der Filmbranche – berücksichtigt, indem Odysseus in eine Rolle schlüpft,⁸² seine Gestalt, sein Äußeres, seine Hülle von Athene immer wieder verändert wird. Er selbst passt, die dem Architekten Louis Sullivan zugeschriebene *Maxime form follows function* vorwegnehmend, seine Erzählung zudem an den jeweiligen Kommunikationspartner, seinen intradiegetischen Rezipienten, und dessen antizipierbarer Perspektive⁸³ und Erwartungshaltung an. Damit reüssiert er besonders, wenn es sich um einen Dialog handelt, wohingegen seine Apologe vor der Gruppe der Phaiaken zumindest bei Arete, der Frau des Alkinoos, und seine Erklärungen bei seinen Gefährten auf Skepsis stoßen. Da Odysseus seine Geschichte, nicht zuletzt später auf Ithaka, immer wieder abwandelt, thematisiert und provoziert auch Homer eine gewisse Sprachskepsis, denn er lässt auch uns extradiegetische Rezipienten an der Wahrheit seiner Worte zweifeln, wollen wir nicht wie Alkinoos von dem Wohlklang der Worte auf ihren wahren Inhalt schließen. Zudem führen uns die Apologe vor, wie noch die raffinierteste Sprache immer wieder versagt. Mit einer reinen Adaption der *Odyssee* wäre es Kubrick nicht gelungen, eine ähnliche Rezeptionssituation zu schaffen, da eine Adaption sich *a priori* auf die Interpretation des adaptierenden Filmproduzenten/Regisseurs beschränkt.⁸⁴ Im offenen Kunstwerk bestimmt der wechselnde Rezipient durch seine aktive Wahrnehmung die damit ebenfalls wechselnde Perspektive: Er bestimmt, in welchem Zusammenhang die

81 „Nenne mir, Muse, den Mann!“ (Hom. Od. 1.1)

82 Und nicht nur das macht Homers Epos so „filmisch“. Wir Zuschauer bleiben selbst stets außen, sehen und hören Odysseus nur, wie Homer ihn gestaltet, wie die Situation ihn formt, Athene ihn kleidet, er selbst sich geriert, doch wir gewinnen keinen Einblick in sein Innenleben, seine Gedanken.

83 Einen Perspektivenwechsel haben wir auch in *2001* vor uns, wo wir uns zu beinahe jeder Figur fragen müssen, ob sie der futuristische Counterpart des homerischen Odysseus ist – ist es der Monolith, Dr. Floyd, Dave Bowman, Frank Poole oder gar HAL?

84 „How much would we appreciate La Gioconda today if Leonardo had written at the bottom of the canvas: ‚This lady is smiling slightly because she has rotted teeth‘ – or ‚because she’s hiding a secret from her lover‘? It would shut off the viewer’s appreciation and shackle him to a ‚reality‘ other than his own. I don’t want that to happen to *2001*.“ Kubrick and Norden 1968, 92.

Zeichen zueinander stehen. In diesem Sinne könnte man bei Kubricks Werk nicht zuletzt durch die Betonung der schlichten geometrischen Form, die an Malewitsch⁸⁵ und die Befreiung der Kunst von der Last der Dinge, die stets eine Illusion bleiben,⁸⁶ denken lässt, von einer Abstraktion der homerischen *Odyssee* sprechen, in der Kubrick mit visuellen Bildern und Handlungsfragmenten das erreicht, was Homer mit verbalem Bildreichtum gelingt:

I think that if 2001 succeeds at all, it is in reaching a wide spectrum of people who would not often give a thought to man's destiny, his role in the cosmos and his relationship to higher forms of life. But even in the case of someone who is highly intelligent, certain ideas found in 2001 would, if presented as abstractions, fall rather lifelessly and be automatically assigned to pat intellectual categories; experienced in a moving visual and emotional context, however, they can resonate within the deepest fibers of one's being.⁸⁷

Erst da, wo menschliche Kommunikation verhindert wird beziehungsweise noch nicht vorhanden oder unmöglich ist, kommt unverstellte Mimik zum Tragen, wird der Gesichtsausdruck, für den per definitionem rational bestimmten, doch emotional agierenden Computer die Bewegung der Lippen, für den emotional bestimmten Zuschauer insbesondere das Auge, in Balázs Manier zum Träger der Sprache:⁸⁸ in der prähistorischen Welt der Affen

85 Nicht zuletzt erinnert der schwarze Monolith an Malewitschs 1913 (1915) im Zusammenhang mit der futuristischen Oper *Sieg über die Sonne* entstandenes *Viereck auf weißem Grund* (später *Schwarzes Quadrat*), das in der Ausstellung *0,10* in Petrograd den im russischen Wohnhaus für eine Ikone vorgesehenen Platz einnimmt. Malewitsch als Bezug zu Kubricks *2001* näher zu hinterfragen bietet sich darüber hinaus auch deswegen an, da Malewitsch sich im Laufe seines Schaffens über die Geometrie auch der Architektur und der Idee sogenannter Planiten näherte, mit denen er die Skizzen und Gipsmodelle seiner Architektona benannte, die der menschlichen Bevölkerung in der Zukunft als Behausung im All dienen sollten. „At the present time man's path lies through space, and Suprematism is a colour metaphor in its infinite abyss.“ Malewitsch 1916, 58.

86 „The principal element of Suprematism in painting, as in architecture, is its liberation from all social and materialist tendencies. Through Suprematism, art comes into its pure and unpolluted form. It has acknowledged the decisive fact of the nonobjective character of sensibility. It is no longer concerned with illusion.“ Zit. nach Alexander 1978, 194.

87 Kubrick/Norden 1968, 92.

88 „In dieser Perspektive steht das Kino für die Rückkehr in eine Epoche, bevor sich die Sprache zwischen die (menschliche) Existenz und den direkten Austausch geschoben hatte.“ So schreiben Günzel und Mersch 2014, 225 zu einem Zitat des Filmtheoretikers B. Balázs (*Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*, 1924), für den „die Gebärdensprache [...] die eigentliche Muttersprache der Menschheit [ist]“, das „Herz“ seiner Filmtheorie sei die Großaufnahme, die uns Kubrick in ausschließlich eben diesen, an unsere Emotion appellierenden Szenen bietet. Siehe auch Fußnote 61.

wie in *Bowmans Blick*, wenn er das ausdruckslose Auge HALs ausschaltet, in *Bowmans Flug* durch das Stargate, in *Bowmans* erstauntem Betrachten und Erkunden seines letzten Aufenthaltsortes.

6. Schluss

Homers *Odyssee* wie Kubricks *2001* zeichnen sich einerseits durch die für den Futurismus charakteristische Dynamik aus, die Perspektivenwechsel ermöglicht, zudem durch Momente des schwarzen Nichts⁸⁹, die eine Befreiung des Individuums von allem Materiellen und eine Selbstfindung ermöglichen. Kubrick bietet eine Homer vergleichbare Mannigfaltigkeit an Perspektiven nicht nur mit Hilfe der Kamera, sondern indem er mit Hilfe der *mise en scène* auch in filmtheoretischer Hinsicht mit der offenen und der geschlossenen Form, dem Bild des Fensters und des Rahmens spielt und das schwarze Nichts in Gestalt des Monolithen, des Alls und des schwarzen Kinosaals uns Zuschauern eröffnet. Der vorliegende Aufsatz hat zu zeigen versucht, dass Kubrick durch ‚das Filmische‘ in Homers Werk fasziniert und inspiriert wurde. Er hat mit *2001 – A Space Odyssey* beinahe wörtlich das umgesetzt, was er während des Drehs seines ersten Kinospiefilms *Fear and Desire* (1953) Joseph Burstyn vom Filmverleih Arthouse gegenüber als sein Ziel angekündigt hat:

Its structure: allegorical. Its conception: poetic. A drama of ‘Man’ lost in a hostile world – deprived of material and spiritual foundations – seeking his way to an understanding of himself, and of life around him. He is further imperiled on his Odyssey by an unseen but deadly enemy that surrounds him; but an enemy who, upon scrutiny, seems to be almost shaped from the same mold ... It will, probably, mean many things to different people, and it ought to be.⁹⁰

Kubrick lotet in seinem Werk die Facetten der großen Triebfedern menschlicher Aktion aus: Angst und Verlangen – Triebfedern, die auch Odysseus‘ Fahrt motivieren. Er bekennt sich mithin in diesem Brief zur Allegorie, die Tolkien in seinem Vorwort zum *Lord of the Rings* scheinbar explizit ablehnt⁹¹, de facto jedoch nur deren restriktive Bedeutung als einer

89 Bei Homer Odysseus‘ geschilderte Schlafphasen auf dem bewegten Schiff, sein Betreten und Verlassen im Vergleich zur hellen Umwelt dunkler Bauten, sein Blick in die Unterwelt und nicht zuletzt der Verlust seiner Identität als mittelloser Niemand. Bei Kubrick die von György Ligetis Musik untermalten vollkommen schwarzen Filmsequenzen (0:00:00 – 0:00:44, 1:25:20 – 1:25:57), die den Zuschauer mit sich allein, ihn in sich blicken lassen, der statische und bewegte schwarze Monolith und das All, durch das sich die Protagonisten fortwährend bewegen.

90 Zit. in Kagan 2003, 9.

91 „I cordially dislike allegory in all its manifestations, and always have done so since I grew old and wary enough to detect its presence. I much prefer history, true or feigned, with its varied applicability

konkreten, vom Autor versteckten Bedeutungsebene zur vom Rezipienten aufzugreifenden „Anwendbarkeit“ der tatsächlichen oder fiktiven Historizität eines Werks hin öffnet. Eben diese Anwendbarkeit zeigen sowohl die homerische *Odyssee* als auch Kubricks *2001*. Sie fordern, darin der Feststellung Adornos und Horkheimers nicht unähnlich⁹², in Gestalt eines Mythos zur Aufklärung auf, indem sie ihre Rezipienten mit der Lüge des Wortes wie des Bildes konfrontieren und den Wunsch nach einer möglicherweise weder in Worte noch in Bilder zu fassenden Wahrheit in ihm wecken. Beide Werke binden ihre Rezipienten in ihre Dreidimensionalität ein, in ihre „architecture en mouvement“ in einem „équilibre dynamiquement poursuivi avec le milieu et les paysages où elle s’élève et s’écroule.“⁹³ Kubricks Art der „Adaption“ ist daher nicht ein postmoderner Architektur entsprechendes ahistorisches und zwangsläufig einseitiges Zitieren von Motiven, sondern er tritt, seiner Zeit voraus, so, wie es dekonstruktivistische Architektur mit ihren traditionellen Vorgängern tut, in einen Dialog mit Homers *Odyssee*⁹⁴, deren Ästhetik und Tektonik er bei gleichbleibender Funktion durch Inversionen, durch Reduktion der Sprache, durch Umverteilung der figürlichen Attribute geradezu auf den Kopf stellt. Im Sinne der Dekonstruktion Derridas⁹⁵ verweist er wie Homer auf scheinbare, de facto jedoch unmögliche und daher stets ideologieverdächtige binäre Oppositionen beziehungsweise Antithesen, deren Grenzen durch ihre wechselseitige Bedingtheit und Überblendung stets überschritten werden oder erst gar nicht vorhanden sind, wodurch sich beide Werke einer eindeutigen Interpretation verschließen, sich dafür jedoch einem unendlichen Interpretationsraum öffnen.

to the thought and experience of readers. I think that many confuse ‚applicability‘ with ‚allegory‘; but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author“. Tolkien 1995, xvi f.

92 Max Horkheimer und Theodor Adorno greifen für ihre *Dialektik der Aufklärung* (1944) in ihrem „Exkurs 1: Odysseus oder Mythos und Aufklärung“ explizit und ausführlich auf die Figur des Odysseus zurück. „Wie die Mythen schon Aufklärung vollziehen, so verstrickt Aufklärung mit jedem ihrer Schritte tiefer sich in Mythologie. Allen Stoff empfängt sie von den Mythen, um sie zu zerstören, und als Richtende gerät sie in den mythischen Bann. Sie will dem Prozeß von Schicksal und Vergeltung sich entziehen, indem sie an ihm selbst Vergeltung übt.“ (Horkheimer/Adorno 2019, 18).

93 Faure 1953, 24.

94 Die selbst Ähnliches mit der homerischen *Ilias* unternimmt.

95 Vgl. Derrida 1967a; Derrida 1967b; Derrida 1967c. Verwendung des Begriffs *avant la lettre*, da von einer so frühen Kenntnisnahme des Werks Derridas von Seiten Kubricks schwerlich ausgegangen werden kann.

Bibliographie

- Alexander, Sidney (1978): *Marc Chagall. A Biography*. London: Putnam.
- Benson, Michael (2018): *Space Odyssey*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Bordwell, David / Staiger, Janet u. a. (Hrsg.) (1985): *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. London: Routledge.
- Campbell, Joseph (2008): *The Hero with a Thousand Faces*. New York, NY: New World Library.
- Castle, Alison (Hrsg.) (2016): *Das Stanley Kubrick Archiv*. Köln: Taschen.
- Cherchi Usai, Paolo (1998): „Kubrick as Architect“, in: *Cinemas*, 9:1, 117–136; <https://doi.org/10.7202/024776ar> (Zugriff: 02.10.2021).
- Chion, Michael (2000): *Kubrick's Cinema Odyssey*. London: BFI.
- Clarke, Arthur C. (1969): „The myth of 2001“, in: *Cosmos – The Science-Fantasy Review* 1, 310–311.
- Cocks, Geoffrey / Diedrick, James / Perusek, Glenn (Hrsg.) (2006): *Depth of Field. Stanley Kubrick, Film, and the Uses of History*. Wisconsin, WI: University of Wisconsin Press.
- Derrida, Jacques (1967a): *De la Grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Derrida, Jacques (1967b): *L'Écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Derrida, Jacques (1967c): *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Faure, Élie (1953): „De la Cinéplastique à son destin social“ in: dies. (Hrsg.): *Fonction du cinéma: l'art de la société industrielle*. Paris: Éditions d'histoire et d'art – Librairie Plon, [EA1922] 21–45.
- Fischer, Ralf M. (2009): *Raum und Zeit im filmischen Œuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann.
- Giedion, Sigfried (2015): *Raum, Zeit Architektur – Die Entstehung einer neuen Tradition*. Basel: Birkhäuser. [EA 1941].
- Günzel, Stephan / Mersch, Dieter (Hrsg.) (2014): *Bild: ein interdisziplinäres Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Hollein, Hans (1968): „Alles ist Architektur“, in: *Bau – Schrift für Architektur und Städtebau* Heft 1/2, o. S.
- Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W. (2019): *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- de Jong, Irene J. F. (2012): *Space in Ancient Greek Literature. Studies in Ancient Greek Narrative*. Leiden/Boston, MA: Brill (= Mnemosyne: Supplementum, 339).
- Kagan, Norman (2003): *The Cinema of Stanley Kubrick*. New York, NY: Continuum International Publishing Group.
- Klotz, Volker (1960): *Geschlossene und offene Form im Drama*. München: Carl Hanser.
- Kolker, Robert (2011): *A Cinema of Loneliness. Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*. Oxford: Oxford University Press.

- Kubrick, Stanley / Norden, Eric (1968): „Playboy Interview: Stanley Kubrick“, in: *Playboy Magazine* [September], 85–194 <https://scrapsfromtheloft.com/movies/playboy-interview-stanley-kubrick/> (Zugriff: 21.07.2020).
- Latacz, Joachim (1985): *Homer*. München/Zürich: Artemis Verlag.
- Le Corbusier (1923): *Vers une Architecture*. Paris: Éditions Crès.
- Lehmann, Hans-Thies (1985): „Die Raumfabrik. Mythos im Kino und Kinomythos“, in: Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Mythos und Moderne. Begriff und Bild einer Rekonstruktion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp (= Edition Suhrkamp, 1144, N. F. 144), 572–609.
- Lobsien, Eckhard (2015) Art. „Odysseus“, in: Moog-Grünwald, Maria (Hrsg.): *Mythenrezeption: Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. E-Book. Leiden/Boston, MA: Brill (= Der Neue Pauly, Supplemente, 5); http://dx.doi.org/10.1163/2452-3054_dnp05_COM_0093 (Zugriff: 21.07.2020) [zuerst 2008].
- Malewitsch, Kasimir (1990): „On Space and Suprematism“, in: Moszynska, Anna (Hrsg.): *Abstract Art*. London: Thames and Hudson [EA 1916].
- Rapf, Maurice (1969): „A Talk with Stanley Kubrick“, in: *Action*. (Los Angeles, CA) [Januar/Februar], o. S.
- Rhodes, Gary D. (2008): *Stanley Kubrick, Essays on his Films and Legacy*. Jefferson, NC: McFarland and Company.
- Schwam, Stephanie (2000): *The Making of 2001. A Space Odyssey*. New York, NY: Modern Library.
- Schweinitz, Jörg (2006): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: De Gruyter.
- Seeßlen, Georg / Jung, Fernand (1999): *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren Verlag.
- Tolkien, J. R. R. (1995): *The Fellowship of the Ring*. London: Houghton Mifflin Company [EA 1965].
- Walker, Alexander (1971): *Stanley Kubrick Directs*. New York, NY: Abacus.
- Waldrep, Shelton (2013): *Dissolution of Space: Architecture, Identity, and the Body*. Farnham/Burlington: Ashgate (= Ashgate Studies in Architecture).

Abbildungsnachweise

Abb. 1–10: Stanley Kubrick (1968) *2001 – Odyssee im Weltraum*, Warner Bros. Entertainment Inc., Screenshots [DVD im Besitz der Autorin].

Eine (echte) Odyssee im Weltraum. Die italo-britische Science-Fiction-Serie *Space: 1999*

HENRY KEAZOR

Der in meinem Titel in Klammern gesetzte Einschub „echte“ mag zunächst verwundern: Eine „echte“ Odyssee? Im Unterschied zu einer „falschen“?

Ich möchte dies zunächst im ersten Teil meines Beitrags erklären und dabei in den Entstehungskontext der hier diskutierten Fernseh-Serie einführen sowie aufzeigen, inwiefern sich dieser Entstehungskontext in den Themen und der Gestaltung der Serie niederschlägt. Im zweiten Teil werde ich dann anhand einiger Beispiele der Frage nachgehen, ob und, falls ja: wo und wie *Space: 1999* auf die homerische *Odyssee* zurückgreift. Abschließend will ich mich mit der möglichen Bedeutung auseinandersetzen, die solche Rekurse haben können.

Mit dem präzisierenden Zusatz der „echten“ Odyssee in meinem Beitragstitel soll ein spezifischer Aspekt thematisiert werden, durch den die 1975 bis 1977 ausgestrahlte TV-Serie *Space: 1999*¹ sich von dem 1968 in die Kinos gekommenen Spielfilm *2001: A Space Odyssey* von Stanley Kubrick unterscheidet. Dieser Unterschied im Hinblick auf den in den genannten Produktionen jeweils gepflegten Umgang mit dem Konzept der Odyssee ist hierbei umso bemerkenswerter, als beide ansonsten eine ganze Reihe von Gemeinsamkeiten aufweisen, die darauf zurückgeführt werden können, dass sie sich bestimmte Parallelen hinsichtlich ihrer Realisierung teilen.

Während die „Odyssee“ in Kubricks Filmtitel angesichts der erzählten Handlung offenbar eher einen Schiffbruch bezeichnet, geht es in *Space: 1999* tatsächlich um eine Odyssee im herkömmlichen Sinne, also um eine Irrfahrt. Denn die Reise des Raumschiffs „Discovery“ in *2001* verläuft zunächst einmal planmäßig und führt die Besatzung beziehungsweise deren schließlich einzigen Überlebenden Dave Bowman, wie vorgesehen, zum Jupiter. Selbst das, was er dort dann erlebt, als er auf einen von Außerirdischen gesandten schwarzen Monolithen trifft, lässt sich nicht als „Irrfahrt“ im klassischen Sinne verstehen, denn Bowman durchquert zwar eine Art „Sternentor“, ein „Stargate“,² das ihn in eine andere Dimension zu bringen

1 Zu der insgesamt 48-teiligen Serie, die zwischen April 1973 und Februar 1975 (Staffel 1) bzw. zwischen Januar und Dezember 1976 produziert wurde und deren erste Episoden jeweils am 4. September 1975 (Staffel 1) bzw. 1976 (Staffel 2) ausgestrahlt wurde, vgl. Fageolle 1996; Muir 1997; Wood 2010; sowie Ogland 2014; und Liardet 2014.

2 Zu der Nomenklatur vgl. Fischer 2009, 215, insbes. Anm. 13.

scheint, in der die klassischen Bedingungen von Zeit und Raum außer Kraft gesetzt sind, und er findet sich schließlich in einem mit Möbeln nach Art des vorrevolutionären Klassizismus ausgestatteten Raum wieder, der daher in der *2001*-Forschung etwas summarisch oft als „Louis XVI-Raum“ bezeichnet wird,³ wo er sich selbst in mehrfachen Altersstufen beobachtet, schließlich stirbt und als „Star Child“ wiedergeboren wird.⁴ Durch all diese Stationen wird er jedoch offenbar recht zielstrebig hindurch transportiert, sodass man auch hier nicht wirklich von einer „Irrfahrt“ im klassischen Sinn sprechen kann: Der einzige Bezug zur *Odyssee* scheint bei *2001* eben darin zu bestehen, dass es dem Bordcomputer HAL auf dem Weg zum Jupiter gelingt, nach und nach – bis eben auf Bowman – die gesamte Crew zu töten, womit die Reise zwar einen unerwarteten Verlauf bekommt, nicht jedoch die Züge einer echten Irrfahrt annimmt.

Space: 1999 erzählt demgegenüber von der Besatzung der auf dem Mond erbauten Basis „Alpha“, die insofern eher mit einer „echten“ *Odyssee* konfrontiert wird, als der Erdtrabant in der ersten Folge der Serie am 13. September 1999 durch die Explosion einer auf der erdabgewandten Seite untergebrachten Atommüll-Deponie aus seiner Umlaufbahn gerissen und unkontrollierbar in die Tiefen des Alls geschleudert wird. Anders als in Kubricks Film wird hier also tatsächlich eine „Space *Odyssey*“ erzählt, bei der in gewisser Weise die verschiedenen Planeten, auf welche die Besatzung der Mondbasis Alpha auf ihrer Suche nach einem Erdersatz trifft, den verschiedenen Inseln entsprechen, auf denen Odysseus seine Abenteuer erlebt.⁵

Dieser Unterschied zwischen *2001* von 1968 auf der einen und *Space: 1999* von 1975/76 auf der anderen Seite ist nun, wie eingangs angedeutet, umso interessanter, als die Serie in einigen Details geradezu wie aus dem Film herausentwickelt erscheint: Schon die

3 Vgl. Fischer 2009, 215.

4 Vgl. auch die entsprechende, „Verständigung über den Filminhalt“ betitelte Zusammenfassung bei Fischer 2009, 213–219.

5 *Moon Odyssey* war dann z. B. auch konsequenterweise der Titel einer von John Rankine (Rankine 1975) verfassten Romanversion der Serienepisoden *Alpha Child*, *The Last Sunset*, *Voyager's Return* und *Another Time, Another Place*. Das Cover des sich mit der Fernsehserie auseinandersetzenen, von John K. Balar (Balar 2018a) herausgegebenen Bandes *The Epic Structure of Space: 1999* schmückt jene Interpretation der Sirenen-Episode der *Odyssee*, die sich auf der berühmten „Sirenen Vase“ von 480–470 v. Chr. befindet, einem Stamnos, der heute im Londoner British Museum (Inv.-Nr. 1843,1103.31) aufbewahrt wird – vgl. dazu Williams/Ogden 1994, 44. Mit *1999: A Space Odyssey* hat Balar (Balar 2018b) einen bezeichnend betitelten Band herausgegeben, in dem die Serie „through the lens of Stanley Kubrick's masterpiece“ (so der Untertitel) betrachtet und analysiert wird.

beiden, jeweils das Jahr 2000 umspielenden Titel, weisen auf eine solche Verwandtschaft hin, die im Übrigen so sehr den Zorn Kubricks erregte, dass er eine Klage gegen *Space: 1999* anstregte, da (so ein von ihm im Frühjahr 1975 verfasstes Telex): „The deliberate choice of a date only two years away from 2001 is not accidental and harms us.“ Daher war seine Schlussfolgerung: „There seems nothing left now but to seek the highest possible damages“. ⁶ In der Tat verklagte das für 2001 zuständige Filmstudio MGM die für *Space: 1999* verantwortliche Firma ITC im März 1975, aber der Prozess verlief letzten Endes im Sande. ⁷

Das Ganze zeigt jedoch, welchen Stellenwert Kubrick der Produktion beimmaß, denn bei einer obskuren, von niemandem wahrgenommenen Serie hätte er diese Sorgen und die daraus abgeleiteten, ‚möglichst hohen‘ Schadensersatzforderungen nicht gehegt.

Star Trek und Star Wars

Zwar überschätzte der Regisseur die tatsächliche Laufzeit der Serie – er ging davon aus, dass „*Space 1999* [sic!] may very well become a long-running and important television series“, ⁸ tatsächlich aber lief die Serie, wie gesehen, nur zwei Jahre und zwei Staffeln lang. Nichtsdestotrotz sollte Kubrick mit seiner Einschätzung Recht behalten, dass es sich um eine letzten Endes „important television series“ handele, denn sie genießt bis heute, allen kritischen Einschränkungen zum Trotz, einen gewissen, zudem nach wie vor sogar wachsenden internationalen Kult-Status. Dies hat sicherlich auch damit zu tun, dass *Space: 1999* zum einen in den mehr als 120 Ländern, in welche die Serie verkauft wurde, unmittelbar sehr erfolgreich war und noch immer ist: ⁹ Die Serie erhält noch heute Lob von einigen KritikerInnen, wobei man beobachten kann, dass die Reaktionen umso positiver ausfallen, je größer der historische Abstand wird – sicherlich mischt sich hierbei auch eine gewisse Nostalgie mit hinein, zum Teil kann jedoch auch durchaus konstatiert werden, dass aus diesem historischen Abstand heraus manches besser überblickt und vielleicht auch eingeschätzt werden kann, wie gleich zu sehen sein wird. ¹⁰ Zum anderen wird *Space: 1999* noch immer gerne in einem Atemzug mit

6 Ronson 2004.

7 Ronson 2004. So auch Frinzi 2017, 156.

8 Ronson 2004.

9 Vgl. Richardson 2005, 25; und Wood 2010, 7 sowie 40–45.

10 Wood 2010, 40–45. In Deutschland z. B. wurde die Serie zunächst zwischen August 1977 und Oktober 1978 vom ZDF erstmals unter dem Titel *Mondbasis Alpha 1* in einer entstellenden, da nicht vollständigen Version gezeigt, sowohl, was die Anzahl der Folgen insgesamt als auch deren jeweilige Länge angeht: So wurden von den insgesamt 48 Episoden tatsächlich nur 30 gezeigt, da man die

Science-Fiction-Klassikern wie der Fernsehserie *Star Trek* (1966–1969) und dem Spielfilm *Star Wars* (1977) genannt – wengleich dabei nicht immer als gleichberechtigter, sondern vielmehr als von den beiden anderen Produktionen erdrückter Vertreter. So schreibt der auf Film- und Fernsehformate spezialisierte US-amerikanische Literaturkritiker John Kenneth Muir in der Einleitung zu seinem 1997 veröffentlichten Buch *Exploring Space: 1999* treffend:

Space: 1999 occupies a unique and not altogether happy position in the Valhalla of televised space adventures. It is the program that ‚Star Trek‘ fans love to hate, even 20 years after its debut. When it is not being ridiculed or attacked, 1999 is often forgotten or overlooked by science fiction historians and television critics, probably because it was a British-made product that never aired on the major American television networks. Perhaps *Space: 1999*‘s biggest problem is simply that it appeared at the wrong time. It stands sandwiched between *Star Trek* (1966-69) and *Star Wars* (1977), two milestones of the genre.¹¹

Wie von Muir mit der Formulierung „It is the program that *Star Trek* fans love to hate, even 20 years after its debut“ angedeutet, fand sich *Space: 1999* nicht nur „sandwiched between *Star Trek* (1966–1969) and *Star Wars* (1977)“, sondern auch gegen die frühere Fernsehserie ausgespielt: Wie ein Blick in die zeitgenössische Presse rund um den Start von *Space: 1999* zeigt, wurde die Produktion, obgleich von den UrheberInnen nicht als solche intendiert, auch dezidiert als Konkurrenzprodukt zu *Star Trek* aufgefasst und präsentiert (Abb. 1)¹² – aus dieser Konstellation beziehen noch heute parodierende Mock-Ups wie das im November 2013 im Internet veröffentlichte fiktive Cover zu *Super Team Family* ihre Komik (Abb. 2).¹³

Inhalte einzelner Folgen als offenbar mit dem Vorabendprogramm unvereinbar empfand, in dem die Serie gezeigt wurde. Zudem wurden alle Folgen um bis zu 10 Minuten gekürzt (Vorspannsequenz inklusive, die auf wenige Sekunden reduziert wurde), damit sie in das Programmschema zwischen 18:15 Uhr und 19 Uhr passten. Dies führte allerdings – zusammen mit einer passagenweise willkürlich vom Original abweichenden deutschen Synchronisation – zu z. T. unsinnig anmutenden Plots, da zuweilen wesentliche Teile der Handlung herausgeschnitten worden waren. Der Eindruck, den sich das deutsche Publikum von der Serie machen konnte, wurde so natürlich verzerrt. Erst zwischen März 2013 und Februar 2016 wurden auf RTL Nitro alle 48 Folgen als deutsche TV-Premiere komplett und ungekürzt gezeigt.

11 Muir 1997, 1.

12 Vgl. auch den bezeichnenderweise *Star Trek* vs. *Space: 1999: Space Race* überschriebenen Beitrag von Saltzman 1975, der mit einer Fotomontage illustriert wird, auf der sich die ikonischen Raumschiffe der beiden Serien, die „USS Enterprise“ (*Star Trek*) und der „Eagle Transporter“ (*Space: 1999*) konfrontativ einander gegenübergestellt finden. Zu den Hintergründen der damit initiierten „Space: 1999/*Star Trek*-Feud“ vgl. auch Muir 1996, 169–173.

13 Vgl. Pearsall 2013. Die dort gezeigte und montierte Szene deutet eine Zeit-Odyssee der sonst im 23. Jahrhundert operierenden „USS Enterprise“ in das Jahr 2000 an, in dem die Handlung von *Space:*



Abb. 1 Cue-Magazine, 26. Dezember 1975.

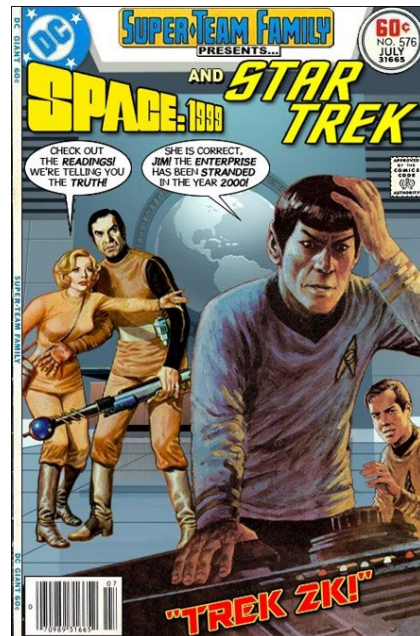


Abb. 2 Super Team Family, November 2013.

2001 und *Space: 1999*

Um zu den Bezügen zu Kubricks *2001* zurückzukommen: Der Film und *Space: 1999* teilen sich gerade hinsichtlich der Erscheinungsbilder einiger Schauplatz- und Handlungselemente gewisse Ähnlichkeiten und Parallelen: Die radiale Anlage der Mondbasis Alpha mit ihren per Aufzug auf und ab fahrbaren Startplattformen (Abb. 3a) erinnert stark an die Clavius-

1999 spielt. Hergestellt wurde das die Hauptfiguren beider Szenen kombinierende Bild mittels einer Montage von Elementen der Cover der im Januar 1979 erschienenen Nr. 59 der ab 1967 bei Western Publishing verlegten *Star Trek Gold Key Comics*-Serie (Titel der Geschichte: „To Err is Vulcan“, Cover-Illustration von Mel Crawford) und der im Januar 1976 erschienenen zweiten Nummer des ab November 1975 bei Charlton Comics erscheinenden *Space: 1999*-Magazins (Cover-Illustration von Gray Morrow). Zu diesen Angaben vgl. Martinez und Danhauser (*Star Trek*) sowie Bedetheque 2020 (*Space: 1999*). Die Serie der fiktiven Cover wird im Rahmen des von Martinez betriebenen Blogs *Super Team Family... The Lost Issues* (Untertitel: „The greatest team-ups that never happened... but should have!“) veröffentlicht, in dem beständig Teams der Populärkultur zueinander in Beziehung gesetzt werden. Der Titel verdankt sich der originalen DC-Comic-Serie *Super-Team Family*, die zwischen 1975 und 1978 in 15 Nummern erschien und in deren Rahmen verschiedene, sonst voneinander getrennt operierende Superhelden wie z. B. Aquaman, Captain Comet und Atom zusammenarbeiteten. Vgl. dazu Wikipedia, Eintrag „Super-Team Family“.

Mondstation in 2001 (Abb. 3b); die modulare Struktur des in der Serie verwendeten (und in Erinnerung an die erste Mondlandefähre 1969 auf den Namen „Eagle“ getauften) Weltraum-Transporters weist mit der sechseckigen Form seiner in der Mitte verankerten Passagierkabine, seinen Landefüßen und den wie große Augen wirkenden Cockpit-Fenstern (Abb. 4a sowie Abb. 7a) klare Parallelen zu dem „Moon-Bus“ in Kubricks Epos auf



Abb. 3 a Mondbasis Alpha in *Space: 1999*.
3 b Mondbasis Clavius in *2001: A Space Odyssey*.

(Abb. 4b) und auch die in der Serie getragenen Raumanzüge (Abb. 5a) ähneln stark den in dem 1968 gedrehten Film verwendeten (Abb. 5b). Selbst bei dem Entwurf einzelner Szenen beziehungsweise auch bei deren Realisierung haben sich die Macher von *Space: 1999*

offenbar immer wieder direkt an 2001 orientiert: Die Skizzen des Produktionsdesigners Keith Wilson für die Schluss-Sequenzen der 1974 gedrehten und 1976 erstausgestrahlten Episode *Ring around the Moon* gehen mit ihren zentralperspektivisch in die Tiefe stoßenden Farbprismen (Abb. 6a) eindeutig auf die „Stargate“-Sequenz in Kubricks Film zurück¹⁴ (Abb. 6b) ebenso wie die jeweils durch Fenster beobachteten Landungen von „Eagle-Transporter“



Abb. 4 a Der „Eagle Transporter“ aus *Space: 1999*.

4 b Der „Moonbus“ aus *2001: A Space Odyssey*.

(Abb. 7a) und „Moon-Bus“ (Abb. 7b) auf von Landelichtern gesäumten Plattformen beredtes Zeugnis von einer solchen Orientierung der Serie an dem Film ablegen. Viele

14 Vgl. dazu Fageolle 1996, 5.

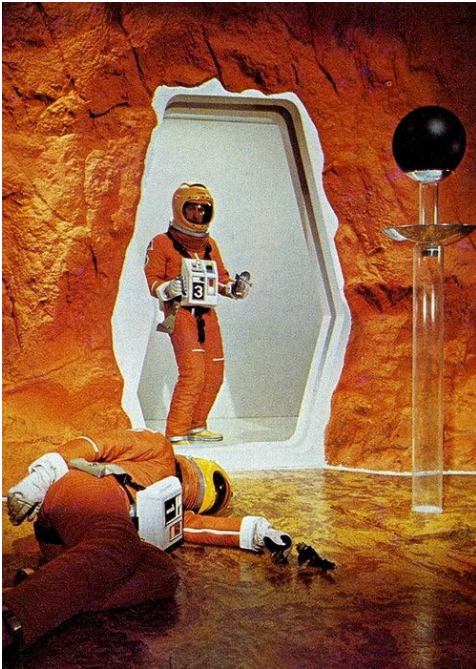


Abb. 5 a Raumanzüge in *Space: 1999*.
5 b Raumanzüge in 2001: *A Space Odyssey*.

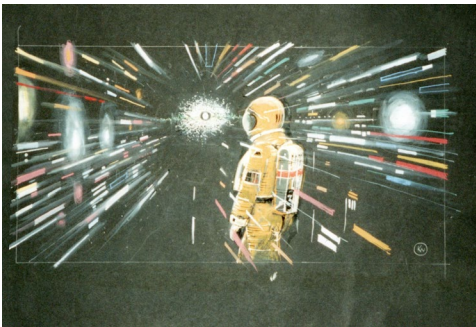


Abb. 6 a Keith Wilson: Entwurf für das Innere einer außerirdischen Sonde in der Episode „Ring around the Moon“ für *Space: 1999*, Gouache auf schwarzem Papier, 48 × 22,8 cm, 1974.

6 b Screenshot der „Stargate“-Reise Dave Bowmans in 2001: *A Space Odyssey*.

dieser Ähnlichkeiten und Parallelen¹⁵ können nun zum einen auf den Umstand zurückgeführt werden, dass hinsichtlich bestimmter Aspekte an beiden Produktionen tatsächlich auch zum

¹⁵ Zu diesen Parallelen vgl. auch bereits Keazor 2012 [Neuaufgabe 2018].

Teil das gleiche Personal beteiligt war, denn für beide Produktionen hatte zum Beispiel der Special Effects-Mann Brian Johnson die Mondbasen und Raumschiffe entworfen.¹⁶

Zum anderen jedoch haben solche Ähnlichkeiten auch damit zu tun, dass beide, Film wie Serie, mit den in liebevoller Detailfülle ausgeführten Modellen und den für ihre damalige Zeit und ihr jeweiliges Format aufsehenerregenden Trickaufnahmen einen bestimmten Zweck

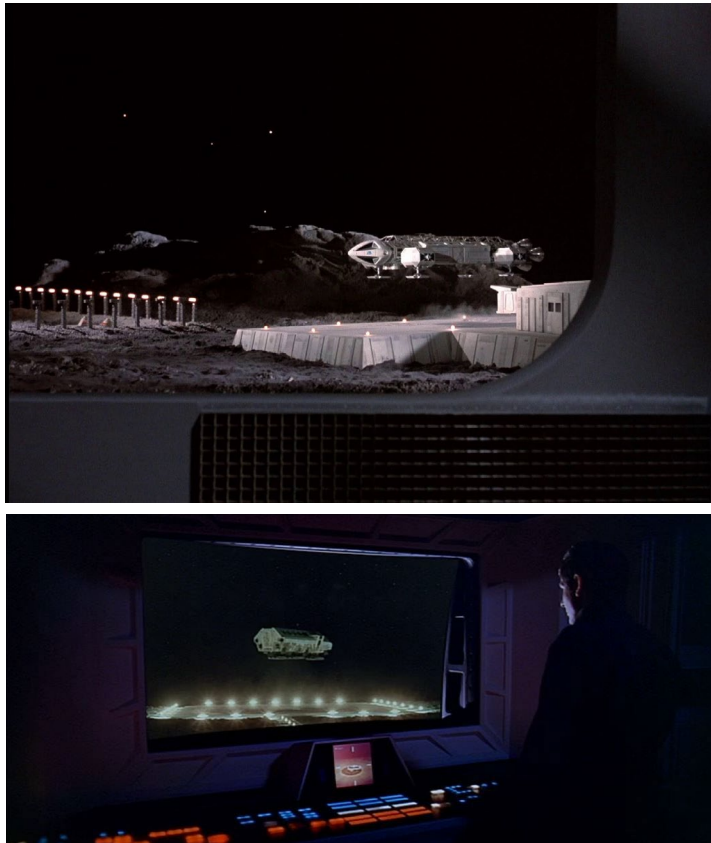


Abb. 7 a Der landende „Eagle-Transporter“ in *Space*: 1999.

7 b Der landende „Moonbus“ in *2001: A Space Odyssey*.

¹⁶ Der ebenfalls an den Raumschiffmodellen beteiligte Martin Bower hatte zwar zuvor nicht an *2001* mitgearbeitet, gab aber später an, dass das Design des von ihm für die Episode *The Alpha Child* gebauten Schiffes an das Erscheinungsbild der „Discovery“ in Kubricks Film angelehnt war – vgl. dazu Fageolle 1996, 49.

verfolgten – und hierfür hatte sich die mit einem damals für eine Fernsehserie außergewöhnlich hohen Budget von drei Millionen Britischen Pfund pro Staffel ausgestattete Produktion¹⁷ auch dezidiert das Ziel gesetzt, den filmischen Stil und die Qualität der Spezialeffekte von *2001* in das Fernsehformat zu übertragen; die Herstellung der Spezialeffekte von *Space: 1999* gewann dann auch ein solches Prestige, dass sogar *Star Wars*-Regisseur George Lucas die Dreharbeiten 1974 besuchte, als man gerade die Episode *War Games* drehte. Lucas zeigte sich davon nachhaltig beeindruckt und lieh sich von dort unter anderem die Idee mit dem über der Kamera in das Bild hineinfliegenden riesigen Raumschiffes, mit dem der erste *Star Wars*-Film von 1977 eröffnet.¹⁸ Welch großer Wert auch auf der Ebene der Kostüme auf Qualität gelegt wurde, kann daran ersehen werden, dass man deren Entwurf niemand Geringerem als dem österreichisch-amerikanischen, in den 1960er-Jahren durch Topless-Mode und minimalistische Kleider berühmt gewordenen Mode-Designer Rudi Gernreich anvertraute, der – sich hierbei an seinen seinerzeit als ungewöhnlich empfundenen Unisex-Ansatz anlehnend – für die Serie schlichte und strenge Unisex-Uniformen entwarf, die im Einklang mit den umgebenden Sets von Wilson mit hellen, cremefarbenen Stoffen arbeiteten.¹⁹

In den Modellen, Trickaufnahmen, Dekors und Kostümen sollte sich in *Space: 1999* nach dem Vorbild von *2001* eine Ernsthaftigkeit im Technischen manifestieren, welche den Zuschauer von der entworfenen Zukunft überzeugen und so auch – gemäß dem klassischen Prinzip des „suspension of disbelief“²⁰ – den eher mystischen Anteil der in beiden Fällen erzählten Handlungen akzeptabler machen sollte.²¹ Denn in *2001* wie auch in *Space: 1999* wird (damit in Anlehnung an Homers *Odyssee*, wo Odysseus ja auch mehrfach

17 Heald 1976, 14. John Kenneth Muir kalkuliert dies als 6.500.000 Dollar; Pierre Fageolle und Muir berechnen das Budget als 300.000 Dollar bzw. 275.000 Dollar pro Episode. Fageolle weist darauf hin, dass die Finanzierung für die zweite Staffel sogar noch auf ein Gesamtbudget von 7.200.000 Dollar gesteigert wurde, dies aber von der seinerzeit in Großbritannien grassierenden Inflation neutralisiert worden sei. Muir 1997, 13; Fageolle 1996, 22, 26.

18 Vgl. dazu Willey (Episode Guide, 17) sowie Rinzler 2008, 102 f. und 412. Rinzler berichtet zudem, dass Lucas im Anschluss an seinen Besuch die bereits approbierten Entwürfe für den „Millennium Falcon“ in seinem Film komplett überarbeiten ließ, da ihm nun auffiel, dass dieser zu starke Ähnlichkeiten mit dem „Eagle Transporter“ in *Space: 1999* hatte. Zu den früheren Entwürfen des „Millennium Falcon“, dessen Veränderung und der Verwendung des dafür vorgesehenen Modells als „Rebel Blockade Runner“ vgl. auch die instruktive Darstellung unter Heilemann.

19 Gernreichs Beteiligung wird in der Titel-Sequenz aller Episoden von Staffel 1 explizit mit den Worten „Moon city costumes designed by Rudi Gernreich“ hervorgehoben.

20 Zur Adaption dieser 1817 entwickelten Theorie des englischen Dichters und Philosophen Samuel Taylor Coleridge auf das filmische Medium vgl. Ferri 2007.

21 Vgl. dazu ausführlicher Balor 2018b.

zum Spielball der Launen der Götter beziehungsweise ihrer Pläne gemacht wird) jeweils von einer rätselhaften, außerirdischen Macht gehandelt, welche die Ereignisse steuert: In *2001* lockt eine außerirdische Intelligenz die Menschheit in den Weltraum, um dort mit ihr eine Begegnung herbeizuführen, welche sie mittels des dabei beteiligten Astronauten auf eine höhere Entwicklungsstufe bringen soll. Und auch bei *Space: 1999* wird im Rahmen der ersten Staffel deutlich, dass die Odyssee des Mondes – auch wenn sie durch die kurzsichtige Fahrlässigkeit des Menschen selbst verursacht wurde – zugleich tatsächlich einem Schicksal und Zweck folgt, der vor Millionen von Jahren bereits von einer außerirdischen, universellen Macht beschlossen wurde, die in die Ereignisse rund um die Besetzung der Mondbasis immer wieder bei ihrer Irrfahrt durch das All unterstützend eingreift.²²

Diesem Mystizismus beider Erzählungen steht zugleich in beiden Fällen ein Skeptizismus gegenüber der Technologie zur Seite: Obwohl sowohl in *2001* als auch in *Space: 1999* technologischer Fortschritt in Form von Weltraumstationen, Mondbasen und Raumschiffen als etwas in seiner Effizienz, Kraft und sogar Schönheit Faszinierendes dargestellt wird, werden zugleich die Grenzen desselben deutlich betont: HAL, der Computer des Raumschiffs „Discovery“ aus *2001* muss zuletzt deaktiviert werden, da er wahnsinnig geworden ist, und in *Space: 1999* sind es sowohl die Dialoge als auch die gezeigten Ereignisse (man denke allein an die nukleare Katastrophe, die den Mond ins All schleudert), welche öfters die Beschränktheit des menschlichen Wissens und der Intelligenz des Computers deutlich machen (ganz abgesehen davon, dass in der ersten Staffel zudem öfters auf frühere, tragisch verlaufene Weltraum-Missionen verwiesen wird).²³

Die Odyssee der Produktion: Teil 1

Jenseits des soweit als Antwort auf die Frage nach der „echten“ Odyssee Gesagten: Die wiederholte Rede von der „ersten Staffel“ deutet zudem an, dass die Serie *Space: 1999* mehr als nur eine Staffel umfasst – und in gewisser Weise besteht hierin der zweite Aspekt

22 Vgl. dazu auch Wood 2010, 35 f.

23 Gleich die erste Folge *Breakaway* handelt von einer fehlschlagenden Expedition zu dem Planeten Meta und endet mit der Zerstörung des das Erkundungsschiff beherbergenden Weltraum-Docks; in *Matter of Life and Death* wird von der in einer Katastrophe endenden „Astro-Seven“-Mission des Ehemanns von Dr. Russell berichtet, dessen Schiff verglühte, während es in einer Umlaufbahn um den Planeten Jupiter gefangen war; in *Death's other Dominion* stoßen die AlphanerInnen auf die Überlebenden einer fehlgeschlagenen Uranus-Expedition und *Dragon's Domain* handelt von den grauenvollen Toden, in denen die Mission einer bemannten Sonde endet, die den Planeten Ultra erforschen sollte.

der „echten“ Odyssee, da Profil und Ton der Serie in den Jahren ihrer Produktion selbst so etwas wie eine Irrfahrt erlebten. Denn die Orientierung an Kubricks *2001* in der ersten Staffel beschränkte sich nicht nur auf das Grundkonzept und die Ausstattung, sondern kann auch ein Stück weit an der Atmosphäre und der Art des Erzählens ersehen werden: Liest man zeitgenössische Rezensionen der beiden Produktionen, so stößt man immer wieder auf Formulierungen, die auf das eine – Kubricks Film – wie das andere – die Serie – bezogen werden können und wenig schmeichelhaft ausfallen, wenn von „Langeweile“, „großer Düsterteit“, „mysteriöser Schwerfälligkeit der Handlung“ und der trägen Leblösigkeit der Charaktere die Rede ist, die sich steif, hölzern, sehr formell und eher wie Geschäftspartner, denn heroische Gefährten präsentierten.²⁴ Auch darin zeigt sich unter anderem die hier zuvor umrissene, sich mit dem historischen Abstand ins Positive wandelnde Perspektive: Während sowohl *2001* – bei allem Erfolg, den der Film, ungeachtet der unhaltbaren Legende, er sei anfänglich ein Misserfolg gewesen²⁵ – als auch *Space:1999* unmittelbar nach ihren Premieren zum Teil heftige Verrisse erhielten,²⁶ wurden und werden in der Folge dann zunehmend deren Qualitäten gesehen und gelobt. Gerade *Space: 1999* zeigt zudem die sich wandelnde Wahrnehmung, denn was zuvor an der Serie gelobt wurde, erfuhr dann in der Folge Kritik und umgekehrt.

Im Fall von *Space: 1999* wurde die kritisierte träge Leblösigkeit der hölzernen agierenden Charaktere zudem ebenso bequem wie polemisch auf die vorangegangenen Betätigungsfelder des Produzententeams zurückgeführt: Denn das Ehepaar Gerry und Sylvia Anderson, die Schöpfer und Produzenten der Serie, hatte vorher gerade in Großbritannien immensen Erfolg mit Puppenserien wie *Thunderbirds* gehabt, die sich an Kinder und Erwachsene gleichermaßen richteten. *Space: 1999* sollte nun mit echten SchauspielerInnen vor allem an Erwachsene adressiert sein – auf die Herkunft der Andersons aus dem Puppenfilm-Genre anspielend, schrieb jedoch ein Kritiker über die beiden amerikanischen HauptdarstellerInnen von *Space: 1999* Martin Landau und Barbara Bain: „Gerry and Sylvia Anderson used to make the space stuff with puppets. With Martin Landau and Barbara Bain, I swear, you won't tell the difference“.²⁷

24 Vgl. z. B. die Zusammenstellungen bei Muir 1996, 157 f. und Wood 2010, 44.

25 Vgl. dazu Peiler 2020, 131.

26 Bezüglich negativer Kritiken zu *2001* vgl. z. B. Peiler 2020, 131–133 sowie die Zusammenstellung in Wikipedia, Eintrag „2001: A Space Odyssey“.

27 Zit. nach Mallett/Pearce u. a. 1996, 0:44:42 – 0:44:50.

Der sich hier manifestierende Eindruck wurde jedoch möglicherweise auch schon durch den Titel-Vorspann geprägt, in dem die beiden Hauptfiguren tatsächlich wie zwei Puppen präsentiert werden. Überhaupt kann man dieser Titelsequenz eine gewisse Widersprüchlichkeit hinsichtlich der damit geweckten Erwartungen attestieren, denn sie wirkt aufgrund der dramatischen, zudem in den Ecksequenzen von einem klassischen Orchester eingespielten Musik sehr ernst und geradezu pathetisch, wozu sich die etwas steife Würde gesellt, mit der die beiden Hauptcharaktere gezeigt werden – andererseits aber versprechen die schnellen Schnitte der von Pop-Musik begleiteten Zwischensequenz Action und Spannung.

Der Tenor der hier zusammengestellten Kritiken wurde dabei insbesondere in den USA laut, die zunächst ein Partner bei der Finanzierung, weniger jedoch in der konkreten Produktion waren, die mit ITV und der RAI in den Händen eines britischen und eines italienischen Senders lag; allerdings war das Initialmoment zur Produktion der Serie aus den USA gekommen. Tatsächlich war *Space: 1999* ursprünglich als Ableger der erfolgreichen britischen Serie *U.F.O.* konzipiert worden, die von den Andersons in 26 Folgen ab 1969 für den britischen Markt produziert worden war. Da die Serie sich auch in den USA als sehr erfolgreich erwies, zeigte der Network Gigant CBS 1972 Interesse daran, eine Fortsetzung zu kaufen, die allerdings in jeder Hinsicht größer, besser und spektakulärer als die erste Staffel sein sollte. Die Hauptidee war dabei, dass die bei den Zuschauern besonders populäre, im Übrigen maßgeblich von Frauen geleitete Mondbasis, nun erweitert zu einer ganzen „Moon City“,²⁸ im Zentrum stehen sollte; sie gehört zu „S.H.A.D.O.“, der Supreme Headquarters Alien Defence Organization (Oberstes Hauptquartier der Organisation zur Abwehr von Außerirdischen), einer geheimen Verteidigungsstruktur, welche die andauernden Angriffe einer eine Invasion planenden Rasse von Außerirdischen abwehrt – diese sollten den Mond aus seiner Umlaufbahn sprengen, um so die Verteidigungseinrichtungen auf dem Mond auszuschalten. Die Serie sollte sodann die Odyssee der Besatzung der Mondbasis auf ihrem Irrweg durch den Weltraum erzählen. Allerdings sanken die Zuschauerzahlen von *U.F.O.* 1972 plötzlich stark und das bereits beschlossene Projekt mit dem Titel *U.F.O.: 1999* wurde kurzfristig abgesagt. Da man jedoch bereits die entsprechenden Vorbereitungen getroffen und Geld, Zeit und Energie in Sets und Kostüme investiert hatte, entschied man, dass nun eine Produktion weiterverfolgt werden sollte, die unabhängig von *U.F.O.* zu funktionieren hatte, um die neue Serie nicht durch den plötzlichen Misserfolg der alten Serie zu gefährden. Damit musste man eine neue Begründung für die Grundidee des Ganzen finden: Nicht

28 Vgl. hier Anm. 19.

Außerirdische, sondern eine Katastrophe sprengt den Mond jetzt aus seiner Umlaufbahn. Und bezeichnenderweise sollte diese Katastrophe nun in der Explosion einer Atom-Müll-Deponie auf der abgewandten Seite des Mondes bestehen.²⁹ Die für den Kalten Krieg typische Angst vor unheimlichen Eroberern, die sich in den 1950er- und 1960er-Jahren in Filmen manifestiert hatte, die von U.F.O.s handelten, wurde nun durch eine andere, aktuelle Angst, nämlich vor den Konsequenzen der Energiekrise ersetzt.



Abb. 8 a William Anders: *Earthrise* (Apollo 8), 24.12.1968. **8 b und c** *Space: 1999*, Episode *Breakaway*, („13.09.1999“), 1975.

„[...] the biggest bomb man’s ever made“

Insofern war der hohe Anteil des in den glatten, sauberen, effizienten Sets der Mondbasis mit ihren erleuchteten Wandpanelen verarbeiteten Kunststoffes in Wirklichkeit weit entfernt von der damaligen Realität, die maßgeblich von der Energie-Ölkrise der 1970er-Jahre geprägt war: Tatsächlich spitzten sich deren Auswirkungen just zu Beginn der Dreharbeiten

29 Vgl. dazu Mallett/Pearce u. a. 1996, passim; Fageolle 1996, 20 f.; Muir 1997, 6 f.; Wood 2010, 11–13; und Liardet 2014, 10–12.

im November 1973 zu: In England, wo die Serie gedreht wurde, musste man eine Drei-Tage-Woche einführen, woraus wiederum Streiks der betroffenen Arbeiter resultierten, die sogar die Dreharbeiten beeinträchtigten. Aufgrund der Benzinknappheit musste die Film-Crew zudem private Fahrgemeinschaften organisieren, um überhaupt zum Set zu kommen. Und schließlich wurden die Elstree-Studios (nördlich von London), in denen die Kulissen bereits aufgebaut waren, aufgrund der Umstände und der Streiks gleich in der ersten Drehwoche geschlossen, sodass die gesamte Produktion in die Pinewood Studios (westlich von London) umziehen musste.³⁰ Demgegenüber wirft die in *Space: 1999* gezeigte Welt in gewisser Weise auf der einen Seite einen nostalgischen Blick zurück in eine Zeit, als es diese Energieknappheit nicht gab, zum anderen entwirft sie einen optimistischen Blick in eine Zukunft, in der es diese nicht mehr geben würde.³¹

Allerdings ist dieser Blick zugleich in anderer Hinsicht keineswegs optimistisch, denn es wird deutlich gemacht, dass die zur Lösung der Energiekrise angewandten Methoden der Kernenergie wiederum neue Probleme nach sich ziehen würden: So formuliert die erste Folge von *Space: 1999*, dass im Jahr 1999 „atomic waste disposal [...] one of the biggest problems of our time“ sei.³² Dies führt dann dazu, dass man Atommülldeponien auf der abgewandten Seite des Mondes einrichtet, die, als sie schließlich zu explodieren drohen, „the biggest bomb man’s ever made“³³ darstellen und zuletzt den Mond tatsächlich aus seinem Orbit schleudern. In der dies veranschaulichenden Szene der ersten Folge *Breakaway* wird dabei unter anderem das berühmte Bild von Apollo 8, *Earthrise*, aus dem Jahr 1968 (Abb. 8a) zunächst nachgestellt (Abb. 8b), dann in Bewegung versetzt (Abb. 8c) und damit quasi beziehungsweise zerstört. In den folgenden Episoden steht dann nicht mehr die Erde, sondern jede Woche ein anderer Planet am Horizont des Mondes. Doch selbst wenn der Mond auf der somit visualisierten Odyssee in einer Episode mit dem Titel *Another Time, Another Place* vorübergehend in den Erdborbit zurückkehrt (Odysseus findet also auch hier – scheinbar, wie sich dann herausstellt – wieder nach Hause), dann erweist sich der umkreiste Planet bald als eine Erde der Zukunft, die offenbar von einer globalen Nuklearkatastrophe heimgesucht wurde und deren fast leblose Oberfläche beinahe vollständig von radioaktiver Asche bedeckt ist.³⁴

30 Vgl. dazu Fageolle 1996, 54; Muir 1997, 6 f.; und Wood 2010, 15 f.

31 Vgl. Keazor 2012 [Neuaufgabe 2018], 202 bzw. 222.

32 Episode *Breakaway* (Drehbuch: George Bellak, Regie: Lee H. Katzin).

33 Episode *Breakaway* (Drehbuch: George Bellak, Regie: Lee H. Katzin).

34 Als Motiv kehrt dies in der zweiten Staffel mit der Folge *Journey to Where*, in der die Erde als von menschlicher Umweltverschmutzung fast völlig zerstört gezeigt wird, wieder.

In Anbetracht der Auswirkungen, welche die Energiekrise mit ihren Einschränkungen und Streiks auf die Produktion der Serie hatte, nimmt es nicht wunder, dass sie auch ihre Spuren in den Plots vieler Episoden hinterlassen hat, in denen es wiederholt um die Kostbarkeit von Energie geht. In der Folge *Earthbound* zum Beispiel bringt sich ein desertierender Offizier nur dadurch in die Lage, den Commander der Basis zu erpressen, dass er ein zentrales Element der Hauptenergiezentrale in seinen Besitz bringen und damit drohen kann, dieses zu zerstören, sodass die Basis binnen Kürze gefrieren würde. Aber auch fremde Lebensformen versuchen immer wieder, sich an der Energie der Mondbasis schadlos zu halten: In *Force of Life* zum Beispiel wird eines der Crewmitglieder von einem außerirdischen Wesen besessen, das die von ihm für seine Fortpflanzung benötigte Energie aus jeder verfügbaren Quelle herausaugt, seien dies Licht, Körperwärme oder – zuletzt – die Generatoren der Basis (zugleich ist das Ganze natürlich eine Adaption des Midas-Motivs, denn das Besatzungsmitglied kann nichts anfassen, ohne dem Berührten sofort alle Wärme zu entziehen); eine etwas freundlichere Version dieses klassischen Midas- oder auch Vampir-Motivs findet sich in der Folge *A Matter of Life and Death*, wo der nach einer fehlgeschlagenen Mission tot und im Weltall verschollen geglaubte Ehemann der Stationsärztin Dr. Helena Russell plötzlich zurückkehrt, wobei sich allerdings bald herausstellt, dass er, um zu existieren, ihre biologische Energie benötigt.

Die Odyssee der Produktion: Teil 2

Nachdem diese erste, maßgeblich von Europäern betreute und produzierte Staffel von insgesamt 12 Folgen in den USA als nicht sehr gelungen empfunden wurde, drängte die beteiligte amerikanische Produktionsfirma 1976 darauf, für die nachfolgende zweite Staffel einen neuen, und zwar amerikanischen Produzenten zu küren. Die Wahl fiel hierbei mit Fred Freiberger ausgerechnet auf einen ehemaligen Produzenten von *Star Trek*, dem man zutraute, die Serie nach den damals üblichen, eben an Amerika orientierten Standards zu „verbessern“.³⁵ Während die ersten kritischen Reaktionen seinerzeit tatsächlich positiv ausfielen, gilt diese zweite Staffel heute als die eindeutig schlechtere, weil sie zumeist simple, action-orientierte Storys erzählt, die zudem fast in jeder Folge um damals im US-amerikanischen Fernsehen gerade in Mode befindliche Monster kreisen. Das Setting wurde zwar bunter und die Protagonisten wurden verjüngt (die Figur des älteren Wissenschaftlers

35 Vgl. dazu Mallett/Pearce u. a. 1996, passim; Fageolle 1996, 25 f.; Muir 1997, 83–88; Wood 2010, 259–285; und Liardet 2014, 131–134.

Professor Victor Bergmann wurde gestrichen)³⁶ und sie agieren lebendiger und emotionaler (sprich: aggressiver beziehungsweise gewollt „humorvoller“) – das Ganze wird jedoch, nicht zuletzt auch wegen der sich stark am damaligen Zeitgeschmack orientierenden Musik, heute als wesentlich zeitgebundener erachtet als die erste, zeitloser erscheinende Staffel.³⁷ Zudem trat nun auch das Motiv der Odyssee stärker in den Hintergrund: Während diese in der ersten Staffel immer wieder thematisiert wurde, spielte sie in der zweiten Staffel immer weniger eine Rolle: Der führerlos durch das All fliegende Mond bekam nun mehr etwas von einem von Planeten zu Planeten ziehenden Erkundungsschiff, der eben – ganz im Sinne eines „Star Trek“, also eines Erkundungszuges durch das All – bislang unbekannte Räume erschloss, wobei die Bewohner der Mondbasis sich stets als den sie konfrontierenden Situationen souverän gewachsen zeigten.³⁸ Ich werde, da man diese zweite Staffel in gewisser Weise als unabhängig von der ersten ansehen kann (auch was die Besetzung angeht: maßgebliche Rollen wurden einfach gestrichen, neue auf zum Teil recht konfuse Weise kommentarlos eingefügt),³⁹ hier nur die erste Staffel behandeln, was auch den Zusatz in meiner Überschrift „die italo-britische“ Serie erklärt: Die Serie war, wie gesehen, auch amerikanisch co-produziert,⁴⁰ aber dies machte sich in der ersten Staffel noch nicht bemerkbar, sondern erst sehr dominant in der zweiten Staffel.

Elemente der homerischen Odyssee in *Space: 1999*

Nachdem zunächst grob der Entstehungskontext der Serie sowie dessen Reflex auf Themen und Ton der ersten Staffel dargelegt wurde, soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, ob und, falls ja: wo und wie *Space: 1999* sich auf die homerische *Odyssee* bezieht.

36 Vgl. dazu insbes. Wood 2010, 269–276.

37 Verschiedene Interviews mit Zeitgenossen in Mallett/Pearce u. a. 1996, 1:33:10 – 1:35:20 sowie die Darstellung bei Carrazé 2002, 0:07:03 – 0:07:08 machen deutlich, dass die auf Erfolg beim amerikanischen Publikum angelegte „Monster“-Konzeption der zweiten Staffel schon zum Moment ihrer Ausstrahlung bereits überholt war, da die zuvor grassierende „Monster“-Mode in den USA, auf welche das Konzept zu reagieren versuchte, zu diesem Zeitpunkt schon vorüber war, so dass die Dauerpräsenz von Monstern in der zweiten Staffel von *Space: 1999* als befremdlich empfunden wurde.

38 Vgl. Muir 1997, 93.

39 Vgl. Wood 2010, 285.

40 Dies trug ihr auch in Europa immer wieder den Vorwurf ein, eigentlich gar nicht wirklich europäisch, sondern eher verkappt amerikanisch zu sein, zumal die beiden Hauptrollen mit einem amerikanischen Paar besetzt waren, um das heimische Publikum anzusprechen. Vgl. dazu Muir 1996, 13.

In einem von mir im Juni 2020 mit ihm geführten Interview äußerte sich Christopher Penfold, der als fast alle Drehbücher überarbeitender „Story Consultant“ sowie einer der maßgeblichen Drehbuchhauptautoren der ersten Staffel das Profil der Serie stark geformt hatte,⁴¹ hierzu – zuvor bereits, im Rahmen einer vorangegangenen E-Mail-Korrespondenz, hatte er zu Protokoll gegeben: „*The Odyssey* was always in my mind when working on *SPACE 1999* but I’m not sure it was ever quite on Gerry’s!“⁴²

Konkret nach dem damit thematisierten Bezug befragt, präzisierte Penfold, dass sich dies auf die Idee bezogen habe, *Space: 1999* dahingehend von *Star Trek* abzugrenzen, dass die ProtagonistInnen dort ihre Reise durch das Weltall stets planen und bestimmen konnten, während das Reizvolle der eigenen neuen Serie gerade darin gesehen worden sei, dass der Kurs der AlphanerInnen „at the mercy of whatever gravitational fields and other physical influences“ sei und dass „there was always the sense that in a way this was a journey that would end somewhere where Alphans would find a new home, a new place in the universe where humanity could start again.“⁴³

Bewusste Rekurse auf spezifische Episoden der *Odyssee* verneinte Penfold in diesem Interview allerdings und präzisierte noch einmal: „No, almost no, it was the sense of the journey with unknown destinations – it wasn’t a journey to anywhere, it was the fact that they were in many ways like *Odysseus*: they were concerned to keep themselves together in the

41 Penfold schrieb zu sieben Episoden der ersten Staffel – darunter die drei hier (s. u.) besprochenen *The Last Sunset*, *Guardian of Piri* und *Dragon’s Domain* – sowie zu einer Episode der zweiten Staffel die Drehbücher und war bei 14 weiteren Folgen – darunter auch der hier besprochenen Episode *Full Circle* – als „Script Consultant“ beteiligt. Er hatte zuvor an der Universität von Cambridge studiert und war dann bei der Australian Broadcasting Corporation tätig geworden, für die er Rundfunk- und Fernsehformate schrieb und produzierte. Nach seiner Rückkehr nach England begann er, für das britische Fernsehen zu arbeiten. Vgl. dazu u. a. die von dem flickr-User Morbius19 zusammengestellten Informationen sowie Willey (Cast and Crew Guide); zu seinen Tätigkeiten als Drehbuchautor und -Bearbeiter vgl. den Eintrag auf der Webseite der Filmproduktionsfirma Rogue Moon; zu seiner Rolle bei der Produktion von *Space: 1999* vgl. Fageolle 1996, 43–46; Wood 2010, 13–18.

42 E-Mail an den Verfasser vom 16.04.2019 – mit „Gerry“ ist natürlich Gerry Anderson, der Produzent von *Space: 1999* gemeint. Penfold arbeitet aktuell an dem Projekt einer neuen Science-Fiction-Serie namens *Helios*, die sich wieder indirekt auf Homers *Odyssee* bezieht: In einer E-Mail vom 23.05.2019 an den Verfasser zitiert er den Slogan der Serie: „What *The Odyssey* did for the Greeks and what the *Aeneid* did for the Romans, *HELIOS* will do for all mankind.“ Gemeint ist damit, dass die Serie versucht, einen künftigen Moment aus der Geschichte der Menschheit zu erzählen, der insofern identitätsstiftend für ein neues Selbst-Verständnis der Menschen sein soll, als die dabei in den Blick genommenen Ereignisse den Anbruch einer neuen Zeit markieren.

43 Über Zoom geführtes Interview mit Christopher Penfold, 10.06.2020.

hope that at some point in the future they would land, find a place ultimately to stop and stay and start again.”⁴⁴

Dass es dennoch ebenso ergiebig wie sinnvoll sein kann, konkreten, wenngleich nicht willentlich gestifteten Beziehungen zwischen einzelnen Episoden der Serie und solchen der *Odyssee* nachzuspüren, zeigt der 2018 erschienene Band *The Epic Structure of ‚Space: 1999‘*, der just die Frage nach solchen Beziehungen erörtert. Da es sich bei dem Buch jedoch um die reine, unredigierte Dokumentation einer Online-Diskussion handelt, die in dem Forum des auf Yahoo gehosteten Blogs „Online Alpha“ zwischen Dezember 2016 und November 2017 von Usern geführt worden war, geschieht dies dort auf eine eher undisziplinierte und wenig systematische Art und Weise, das heißt, die dort geführten Diskurse verlaufen zuweilen recht unkoordiniert, assoziativ und lassen eine gewisse Stringenz und Strenge vermissen.⁴⁵

Nichtsdestotrotz ist es durchaus interessant, sich Gedanken darüber zu machen und zu sehen, ob, wo und inwiefern die Serie bewusste wie un(ter)bewusste Rekurse auf die homerische *Odyssee* nimmt, und dies jenseits des Grundkonzepts einer *Odyssee* im Weltraum und jenseits möglicher lockerer Bezüge wie zum Beispiel einiger der Namen von Hauptcharakteren der Serie: Die Basisärztin trägt zum Beispiel den Namen „Helena“ und der Commander von Alpha hört auf den Nachnamen „Koenig“, was sich im Englischen zwar eher „Kohnig“ spricht, aber an einer Stelle der Serie auch tatsächlich einmal als „König“ ausgesprochen wird⁴⁶ und daran erinnert, dass der Held der homerischen *Odyssee* König von Ithaka ist.⁴⁷

Insbesondere anhand von vier Episoden⁴⁸ lässt sich der Rekurs vielleicht am deutlichsten zeigen:

(1.) In der von Penfold geschriebenen Episode *Guardian of Piri* entdecken die AlphanerInnen einen Planeten, der zunächst irritierende Auswirkungen auf ihre Computer zu haben scheint, denn dieser erweist sich als zunehmend unzuverlässig, was auf der Basis zu Todesfällen und auf dem Planeten zum scheinbaren Verlust eines Erkundungsteams führt. Als Koenig

44 Über Zoom geführtes Interview mit Christopher Penfold, 10.06.2020.

45 Balor 2018a.

46 Vgl. die erste Episode *Breakaway*, wo Koenig so von seinem Vorgänger auf dem Kommando-Posten, Commander Gorski, bei der Ablösung ebenso angesprochen wird.

47 Zu der Assoziation von „John Koenig“ mit einem Herrschertitel („le roi Jean“) vgl. auch Fageolle 1996, 15 sowie Wood 2010, 20, der explizit schreibt: „The Commander’s last name is symbolic of his position on the base, originating from the German word ‚König‘ which means ‚King‘.“

48 Bei Balor 2018a wird der (meines Erachtens wenig zielführende) Versuch unternommen, alle Episoden der Serie auf Passagen aus der *Odyssee* Homers zurückzuführen.

auf der Suche danach auf dem Planeten landet, findet er die Mitglieder der Mannschaft wohlbehalten, aber eigentümlich apathisch und zugleich glücklich vor. Eine junge, plötzlich erscheinende Frau klärt ihn darüber auf, dass er sich auf dem Planeten Piri befindet und dass das Verhalten seines Teams auf den Einfluss des „Guardian of Piri“ zurückzuführen sei, eines den gesamten Planeten kontrollierenden Computers, der von den Bewohnern von Piri gebaut worden sei, damit sie sich ganz einem dem Genuss gewidmeten Leben hingeben können. Dieser „Guardian“, dem sie diene, habe auch das Erkundungsteam der Mondbasis in diesen Zustand versetzt: „We reached out and offered them happiness, and they accepted“,⁴⁹ was bedeute, dass die Zeit für sie angehalten worden sei. Koenig, dem dies unheimlich ist, da Zeitlosigkeit und andauerndes Glück seinem Verständnis nach der menschlichen Existenz zuwiderlaufen, muss nun jedoch feststellen, dass nach und nach alle um ihn herum dem Einfluss des „Guardian“ erliegen: In selbstvergessenem Enthusiasmus evakuieren sie die Basis und fliegen auf den Planeten Piri, wo sie sich einem apathischen, aber seligen Dahindämmern hingeben. Als Koenig ihnen folgt, um sie zur Raison zu rufen, kommt es zu einem Konflikt: Angestachelt von der Dienerin des „Guardian“ versuchen die Mitglieder von Alpha, Koenig zu töten. Koenig, der inzwischen realisiert hat, dass der Planet nicht nur steril ist, sondern auch keine Bewohner mehr hat, da sie wahrscheinlich unter der Herrschaft des „Guardian“ alle an Apathie gestorben sind, greift die Dienerin an, um seine Mannschaft aus dem Einfluss des „Guardian“ zu befreien – dabei erweist sich die Dienerin als ein Roboter, der bei dem Angriff beschädigt beziehungsweise zerstört wird. Mit deren Zerstörung wird offenbar auch der „Guardian“ zunächst beschädigt und dann ebenfalls zerstört – damit sind die Mitglieder von Alpha frei und angesichts einer sich auf Piri anbahnenden, wohl durch die fehlende Kontrolle des „Guardian“ verursachten Katastrophe kehren sie fluchtartig auf ihre Mondbasis zurück. Als Piri bereits wieder in weiter Entfernung hinter ihnen liegt, geben die Sensoren der Basis darüber Auskunft, dass der Planet nun wieder lebensbegünstigende Bedingungen hat – die Crew von Alpha hat einen toten Planeten offenbar dadurch wieder zum Leben erweckt, dass sie ihn aus dem unterdrückenden Griff des „Guardian“ befreit hat.

(2.) Das Motiv zu Radikalismus führender Verblendung spielt ebenso in der späteren, ebenfalls von Penfold verfassten Episode *The Last Sunset* eine Rolle:⁵⁰ Als der Mond sich einem erdähnlichen Planeten nähert und ein Erkundungsteam zu dem Planeten geschickt wird, heftet sich eine von dem Planeten kommende Sonde an das Schiff der Astronauten.

49 Episode *Guardian of Piri* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton), 0:21:11 – 0:21:15.

50 Episode *The Last Sunset* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton).

Nach deren eiliger Rückkehr auf Alpha erweist sich die Sonde als Gerät, das atembare Luft herstellt, die – verstärkt von weiteren ankommenden Sonden – dem Mond eine Atmosphäre und Erdschwerkraft gibt. Als die daraufhin wieder abfliegenden Sonden zudem dafür sorgen, dass es auf dem Mond regnet, wird der Mannschaft erstens klar, dass sie damit nicht mehr länger nach einem erdähnlichen Planeten suchen müssen und zweitens, dass sie ihre in einem Krater liegende Basis verlassen müssen, da diese durch die starken Regenfälle in dem im Krater aufgestauten Wasser zu versinken droht. Ein Schiff wird entsandt, um eine geeignete flache Stelle für eine künftige neue Siedlung auf dem Mond zu suchen, aber es stürzt ab. Während die zum Teil verletzte Crew tagelang darauf wartet, dass sie gefunden und gerettet wird, entdeckt eines ihrer Mitglieder im Moment der höchsten Not pilzartige Gewächse, die inzwischen auf dem Mond gewachsen sind, welche sowohl Hunger als auch Durst zu stillen vermögen.⁵¹ Wie sich aber schnell zeigt, bewirken die Früchte auch einen rauschhaften Zustand, in dem derjenige, der davon gegessen hat, fantastischen Tagträumereien erliegt, die ihn sich fanatisch von seiner bisherigen Vergangenheit abwenden lassen: Der solcherart Halluzinierende möchte gar nicht gefunden und gerettet werden, sondern fantasiert davon, hier eine von der Mondbasis gänzlich unabhängige, neue Kolonie zu gründen, von der aus die Menschheit irgendwann die Sterne erobern werde. Als die Mannschaft dann doch entdeckt wird, kommt es zwischen den Rettern und dem Verblendeten zum Kampf, auf dessen Höhepunkt die Sonden zurückkehren, dieses Mal, um die Atmosphäre und Schwerkraft wieder rückgängig zu machen. Wie sich zeigt, war das Ganze nur ein Ablenkungsmanöver der Bewohner des Planeten, den der Mond nun inzwischen passiert hat: Sie wollten auf keinen Fall, dass die in ihren Augen aggressiven und unbeherrschten Erdbewohner auf ihren Planeten kommen, und haben ihnen daher vorübergehend das gegeben, wonach sie suchten: Einen Ort mit erdähnlichen Bedingungen. Der Mond sinkt nach einem letzten Sonnenuntergang wieder in Finsternis.

Beide Episoden adaptieren in gewisser Weise jenen Handlungsstrang der homerischen Odyssee, bei dem Odysseus ab dem neunten Gesang im Haus des Phaiakenkönigs Alkinoos die Geschichte seiner Irrfahrten aus einer Rückschau heraus selbst erzählt: Nachdem sie Troja auf zwölf Schiffen verlassen und die thrakischen Kikonen überfallen hatten, umfuhren sie auf der Heimfahrt nach Ithaka die Südspitze der Peloponnes, wo ein starker Nordwind sie auf das offene Meer hinausblies. Sie gelangten daraufhin in das Land der Lotophagen, der

51 In der Dokumentation von Mallett/Pearce u. a. 2005, 0:25:29 kommentiert Penfold dieses Motiv dahingehend, dass er auch an das himmlische Manna gedacht habe, das den Israeliten auf dem Weg durch die Wüste in das gelobte Land laut Exodus 16 von Gott geschickt wird.

Lotosesser. Drei Gefährten, die Odysseus als Kundschafter zu ihnen schickt, kosten von der Frucht, die sie ihre Heimat vergessen und das Verlangen aufkommen lässt, für immer im Land der Lophagen zu bleiben. Sie müssen daraufhin mit Gewalt zurück auf die Schiffe gebracht werden,⁵² so wie das Crewmitglied, das in *The Last Sunset* nicht gerettet werden und am Ort der Absturzstelle eine neue Kolonie gründen möchte,⁵³ oder die gesamte Besatzung von Alpha in *Guardian of Piri*. Auch dort wird die Heimat vergessen und es besteht der Wunsch, für immer auf Piri zu bleiben, in diesem Fall noch verstärkt durch den sirenenhaft agierenden weiblich erscheinenden Roboter.⁵⁴

In der homerischen *Odyssee* gelangt Odysseus später mit seinen inzwischen stark dezimierten Gefährten auf die Insel Ajaia, wo sie auf die Zauberin Kirke und ihre Dienerinnen stoßen, die gemeinsam mit zahmen Löwen und Wölfen leben. Tatsächlich handelt es sich bei diesen Tieren um von Kirke verzauberte Menschen. Auch die Hälfte der Gefährten des Odysseus werden von Kirke mit Hilfe eines Zaubertranks in Schweine verwandelt. Mit der Unterstützung von Hermes vermag es Odysseus, ihrem Zauber zu widerstehen und sie dazu zu zwingen, seine Gefährten wieder in Menschen zurückzuverwandeln.⁵⁵

(3.) In *Space: 1999* wird dies in der von Jesse Lasky Junior und Pat Silver geschriebenen und von Penfold überarbeiteten Episode *The Full Circle* dahingehend adaptiert, dass sich die Mitglieder verschiedener Erkundungsteams, die auf einen vielversprechenden, da erdähnlichen Planeten geschickt wurden, ebenfalls in Tiere verwandelt finden – allerdings nicht in Löwen, Wölfe oder Schweine, sondern in primitive, den Affen nahestehende Steinzeitmenschen.⁵⁶ Und auslösendes Moment ist hier nicht eine Zauberin, sondern ein unheimlicher Nebel, der – als eine Art von Zeitverwerfung – die Menschen der Zukunft in ihre Ahnen, wilde Steinzeitwesen, verwandelt und, da sie nicht verwandelte, gefangene Expeditionsteilnehmer grausam opfern wollen, so dafür sorgt, dass sie nun in Konflikt mit

52 Vgl. Hom. *Od.* 9.1–105.

53 Bei Balor (Balor 2018a, 110–115) wird die Episode *The Last Sunset* wegen des Motivs des dort dank der Sonden über Mond und durch die Basis wehenden Windes (meines Erachtens auf wenig überzeugende Weise) mit der Äolus-Episode in Buch 9 der *Odyssee* assoziiert.

54 Zu den Parallelen zwischen *Guardian of Piri* und der Lophagen-Episode vgl. auch die Diskussionsbeiträge bei Balor 2018a, 38–51.

55 Vgl. Hom. *Od.* 10.210–405.

56 Episode *The Full Circle* (Drehbuch, Jesse Lasky Jnr. und Pat Silver, Regie: Bob Kellett). Bei Balor (Balor 2018a, 129–141) wird die Episode hingegen auf das die Begegnung von Odysseus mit dem menschenfressenden Riesenvolk der Laistrygonen bezogen, obwohl es in der *Space: 1999*-Folge tatsächlich gar nicht um Kannibalismus geht.

ihren fortentwickelt gebliebenen Gefährten geraten, die zunächst nicht ahnen, dass sich hinter den primitiven und gewalttätigen Affenmenschen tatsächlich ihre Kameradinnen und Kameraden verbergen, sondern sie für die unzivilisierten Ureinwohner des fremden Planeten halten. Nicht Hermes, sondern gewissermaßen das, wofür er steht, nämlich die List, bewirkt dann die Rückverwandlung der Crew-Mitglieder, denn als die Mannschaft von Alpha das Phänomen noch gerade rechtzeitig, ehe sie ihren eigenen Besatzungsmitgliedern tödliche Gewalt antun konnte, durchschaut und begriffen hat, zwingt man die unverständigen Wesen dazu, ein zweites Mal durch den Nebel, dieses Mal in umgekehrter Richtung, zu laufen. Wieder in fortschrittliche Menschen zurückverwandelt fragen sich die Crew-Mitglieder von Alpha jedoch, wieviel an ungezähmten Emotionen auch sie offenbar in sich tragen, welche die erlebte Verwandlung in wilde Wesen überhaupt erst möglich gemacht hat. Die Episode trägt – jenseits des parallelen Motivs der Verwandlung von Menschen in Tiere – schon in ihrem Titel einen Verweis auf die *Odyssee*, denn tilgt man das „l“ aus dem Wort „Circle“, so erhält man den englischen Namen der Zauberin bei Homer, „Circe“. In der Tat arbeiteten die Drehbuchautoren von *Space: 1999* häufig mit solchen durch wenige Buchstaben erreichten Verkläuterungen: In der von Johnny Byrne geschriebenen Episode *Mission of the Darrians*⁵⁷ verbergen sich hinter dem Namen der titelgebenden Spezies der „Darrians“, welche andere, in ihren Augen: niedrigere, da nicht ‚gesunde‘ Lebewesen verachten, tatsächlich die „Arier“ (Englisch: „Aryans“), um so auf die faschistische Ideologie der „Darrians“ hinzuweisen.⁵⁸ Auf ähnliche Weise spielt der Planetenname „Progron“ in der gleichfalls von Byrne verfassten Episode *End of Eternity* auf den Begriff des Fortschritts, des „Progress“, an, den die Bewohner dadurch, dass sie unsterblich geworden sind, mit – wie die Folge zeigt – freilich bedenklichen Folgen umgesetzt haben.⁵⁹

(4.) Weniger anhand des Handlungsverlaufs denn anhand der im Mittelpunkt stehenden Figur lässt sich schließlich die wiederum von Penfold verfasste Episode *Dragon's Domain* als Adaption der Polyphem-Geschichte der homerischen *Odyssee* verstehen.⁶⁰ Dort an die Lotophagen-Geschichte anschließend, schildert sie, wie Odysseus mit seinen Gefährten

57 Episode *Mission of the Darrians* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: Ray Austin).

58 Vgl. dazu auch Fageolle 1996, 77.

59 Episode *End of Eternity* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: Ray Austin). Zu der Anspielung auf „Progress“ vgl. Fageolle 1996, 15.

60 Episode *Dragon's Domain* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton). Vgl. zu den Parallelen auch Balor 2018a, 81–97, wo (166–176) diese Episode dann aber auch auf die Circe-Ereignisse in der *Odyssee* bezogen wird.

auf eine von Kyklopen bevölkerte Insel gelangt, von denen einer, der einäugige Polyphem, Odysseus und zwölf seiner Gefährten gefangen nimmt, sechs von ihnen verspeist und nur mit einer berühmten List besiegt werden kann: Odysseus stellt sich dem Kyklopen gegenüber als „Oudeís“ vor, was zwar „Niemand“ bedeutet, aber zugleich eine Vielzahl weiterer möglicher Bedeutungsfacetten umfasst, welche das von dem Helden betriebene Verwirrspiel so erfolgreich machen.⁶¹ Odysseus vermag es, den Polyphem betrunken zu machen und ihn dann gemeinsam mit seinen Gefährten mit einem glühenden Pfahl zu blenden. Als andere Kyklopen auf Polyphems Schmerzensschreie hin herbeieilen, ruft dieser ihnen zu, „Niemand“ habe ihm etwas angetan, sodass sie wieder umkehren.⁶²

In der Episode *Dragon's Domain* ist es ebenfalls ein einäugiges Monster, das die Mannschaft eines Erkundungsschiffes bis auf den Astronauten Tony Cellini dezimiert. Allerdings ereignete sich diese Katastrophe bereits im Jahr 1996, als Cellini zusammen mit anderen Astronauten von der Erde aus den neu entdeckten Planeten Ultra erkunden sollte. Dort trafen sie auf einen Raumschiffriedhof, wo sie sodann auch auf das Monster stießen, dem nur Cellini entkam (dieses Handlungselement wird in der Mitte der Folge – was extrem ungewöhnlich für die ganze, sonst eher linear erzählende Serie ist⁶³ – als Flashback erzählt, ähnlich dem Flashback, innerhalb dessen Odysseus im Haus des Phaiakenkönigs Alkinoos im neunten bis zwölften Gesang unter anderem eben auch die Geschichte des Polyphem erzählt). Nun, mehr als drei Jahre später und als Crewmitglied der durch das All treibenden Mondbasis, erwacht Cellini eines Nachts aus einem Albtraum und versucht, wie in Trance, ein Raumschiff zu stehlen, um zu dem angeblich sich nahenden Monster zu kommen und es ein für alle Mal zu besiegen. Tatsächlich zeigt sich kurz darauf, dass der Mond jenen Raumschiffriedhof passiert, in dem sich drei Jahre zuvor die schrecklichen Ereignisse zugetragen haben. In seiner Vorahnung bestätigt entführt Cellini nun erfolgreich ein Raumschiff und fliegt zu dem Raumschiffriedhof. Dort stößt er wieder auf das Monster, doch seine Versuche, es zu besiegen, schlagen fehl (wie bei den Sirenen des Odysseus hypnotisiert das Monster seine Opfer, weshalb Cellini sich zuvor mit einem Seil sichert, das verhindern soll, dass er sich dem Ungeheuer zu stark annähert, aber es durchschaut diesen Trick und zerreißt die Befestigung hinter Cellinis Rücken) und er wird getötet. Koenig, der ihm nur zu spät zu Hilfe eilen kann,

61 Vgl. dazu Currie 2016, 211.

62 Vgl. Homer *Od.* 9.106–465.

63 Dies wird von Penfold in Mallett/Pearce u. a. 2005, 1:00:59 – 1:01:21 eigens betont und könnte ein Hinweis dafür sein, dass er sich hier – dramaturgische Einbettung inklusive – un(ter)bewusst an Homers Polyphem-Episode orientiert haben könnte.

erkennt, dass möglicherweise das seine Opfer hypnotisierende riesige Auge die Schwachstelle des Monsters sein kann und zerhackt dieses mit einer Axt, worauf das Monster stirbt.

In dieser Hinsicht weist die Episode auch Parallelen zu dem nach 700 entstandenen, frühmittelalterlichen epischen Heldengedicht *Beowulf* auf, in dessen drittem Kampf mit dem Drachen eine ähnliche Struktur gegeben ist: Die Haut des Drachen kann zunächst ebenso wenig von Schwertern verletzt werden wie das Monster in der Episode durch Laser und der ursprüngliche Gegner des Drachen, *Beowulf*, wird tödlich verletzt – es ist einer seiner Verwandten und Lehensleute, *Wiglaf*, der dem Drachen den tödlichen Streich versetzt: Man sieht also, dass Drehbuchautor Christopher Penfold (seinen Angaben zufolge unbewusst)⁶⁴ hier den Kampf aus *Beowulf* mit dem Kampf gegen Polyphem aus der *Odyssee* und dem dortigen Sirenen-Motiv verknüpft hat.⁶⁵

„[...] to put new life into an old myth“

Helena Russell, als deren finaler Bericht sich die ganze erzählte Handlung erweist, denkt zum Schluss der Episode gemeinsam mit John Koenig darüber nach, dass, wenn die Bewohner der Mondbasis irgendwann eine neue Heimat gefunden haben werden, sie auch eine ganz neue, ihnen adäquate Mythologie benötigen werden – oder eine, welche die auf der Erde bekannte Mythologie in für sie passenden Termini umschreibt: Sie setzt Tony Cellinis Geschichte zu der Legende vom Heiligen Georg und dem Drachen in Beziehung und Koenig kommt zu dem Schluss, dass „Tony would be very happy now that we put new life into an old myth“.⁶⁶

Mit dieser Überlegung wird das adaptive Prinzip, das die Drehbuchautoren von *Space: 1999* in der ersten Staffel zum Teil verfolgten – „to put new life into an old myth“ – , zugleich selbst reflektiert.⁶⁷ Ähnlich kann man dies, nun allerdings auf das Alte Testament bezogen,

64 Über Zoom geführtes Interview mit Christopher Penfold, 10.06.2020.

65 Zu den Bezügen zu *Beowulf* vgl. auch Willey (Episode Guide, 23).

66 Episode *Dragon's Domain* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton), 0:49:42 – 0:49:47.

67 Fageolle (Fageolle 1996, 79) hat in diesem Zusammenhang auf den Umstand hingewiesen, dass Michel Butor bereits 1953 die Beobachtung angestellt hat: „Il semble donc que la S. F. [Science-Fiction] représente la forme normale de mythologie de notre temps.“ Das Zitat findet sich bei Butor 1953, 36. Peter von Möllendorff (Justus-Liebig-Universität Gießen) hat gesprächsweise die interessante Frage aufgeworfen, ob sich in Penfolds Konzeption der Episode nicht eventuell auch der Ansatz der an seinem Studienort heimischen „Cambridge Ritualists“ manifestieren könne, einer Gruppe von Gelehrten, die den Ursprung bestimmter Mythen in konkreten Ritualen, d.h. also in

in der vorletzten Folge der ersten Staffel, *The Testament of Arcadia*, beobachten,⁶⁸ wo zwei Besatzungsmitglieder der Mondbasis den toten Planeten Arcadia, der als möglicher Ursprungsplanet der Menschheit vorgestellt wird, ähnlich wie zuvor den Planeten Piri, wiederbeleben, nun allerdings in einer Weise, die sehr viel mit den Menschen zu tun hat: Denn nicht nur bleiben die beiden auf Arcadia, sondern sie werden zudem als eine Art von „21st-century Adam and Eve“ vorgestellt,⁶⁹ damit eine Art von zirkulärer Zeitstruktur andeutend, bei der aus dem Paar die Ahnen der Menschheit hervorgehen könnten, die dann Arcadia, nachdem sie sich dort auf dem Höhepunkt ihrer Zivilisation in einem alles vernichtenden nuklearen Krieg verzettelt haben, verlassen und zur Erde fliehen und diese besiedeln.

Wie deutlich wird, versucht sich *Space: 1999* also an einer modernen Adaption der homerischen *Odyssee*, ohne sich zu dicht und ausschließlich an sie halten zu wollen.

Freiheit und Selbsterhaltung

Man kann sich abschließend fragen, ob etwas aus einer solchen Adaption resultiert – und falls ja: was. Ist das Ganze nur ein mehr oder weniger beliebiger Rekurs verwertungshungrig nach geeigneten Stoffen für die Serie suchender Drehbuchautoren, die daher bewusst wie un(ter)bewusst bei der naheliegendsten Quelle – eben der *Odyssee* – fündig zu werden versuchen? Oder fügen derartige Auseinandersetzungen den sich der *Odyssee* im Laufe der Zeit angelagerten Deutungsschichten etwas hinzu?

Wie gesehen wurde, handelt *Space: 1999* ganz wesentlich auch von Themen wie der Selbsterhaltung gegenüber einer sich im so lebensfeindlichen Weltall umso aggressiver auftretenden Natur: Episoden wie *The Force of Life* und *Dragon's Domain* handeln von genau diesem existentiellen Überlebenskampf. Doch mit dem Begriff der im Kontext der homerischen *Odyssee* thematisierten „Selbsterhaltung“ sind wir natürlich bei einer

reell ausgeübten Akten sahen. In dem hier immer wieder zitierten Interview hat Penfold zwar die Kenntnis dieser Gruppe verneint („I don't know of that group, [...] I set out in *Dragon's Domain* to tell the story of George and the dragon“), nichtsdestotrotz vermag der Gedanke, auf den auch Ritualen innewohnenden Wiederholungscharakter der gewaltvollen Auseinandersetzung zwischen den Menschen und dem Ungeheuer in *Dragon's Domain* aufmerksam zu machen: Insgesamt treffen sie viermal aufeinander, wobei jeweils menschliche Opfer zu beklagen sind – erst im vierten Anlauf gelingt es, das Monster zu töten. Zu den „Cambridge Ritualists“ vgl. auch Calder 1991.

68 Episode *The Testament of Arcadia* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: David Tomblin).

69 So Hirsch 1980 in Interpretation der wörtlichen Aussage John Koenigs gegen Ende der Episode, dass „for us, the creation myth of the first man and woman has a new significance“. Vgl. Episode *The Testament of Arcadia* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: David Tomblin), 0:49:09 – 0:49:14.

berühmten und kritischen Interpretation des homerischen Epos, die 1944 von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer im ersten Exkurs „Odysseus oder Mythos und Aufklärung“ ihrer *Dialektik der Aufklärung* vorgelegt wurde. Ihrer sich nicht allein an Homers *Odyssee*, sondern auch an deren neoromantisch-reaktionärer Vereinnahmung⁷⁰ abarbeitenden Deutung zufolge ist insbesondere mit dem sich festgebunden am Schiffsmast dem Gesang der Sirenen hingebenden, von seinen, Dank Wachsklumpen im Ohr ertaubten Gefährten geruderten Odysseus der erste Bourgeois „avant la lettre“ beschrieben: Einem bürgerlichen Großkapitalisten gleich, der andere für sich arbeiten lässt und sich daher einen schönen Abend in einem Konzert harmlos gewordener Kunst gönnen kann, lässt sich der König von Ithaka in dieser Deutung gerade nicht auf die ihn sozusagen an den eigenen Ursprung lockende Natur, verkörpert durch die tödlichen Sirenen, ein, sondern lauscht ihr nur aus sicherem Abstand, den er sich mit rationalem Kalkül geschaffen hat. Damit entfremdet sich für Horkheimer und Adorno die Natur vom Menschen aufgrund von dessen Rationalität, seinem ‚instrumentellen Geist‘,⁷¹ in gleich doppelter Weise: Die als verlockende Lust begegnende und den Menschen zu sich rufende Natur wird zu einem bloßen, ungefährlichen Kunstgenuss reduziert, da ihre Verlockung nicht mehr mit dem Preis von Auflösung und Untergang einhergeht, und selbst dieser verharmloste Kunstgenuss spaltet dann noch die menschliche Gemeinschaft, indem er von der Handarbeit vieler getrennt wird, denn den ihren Herren rudernden „Gefährten“ des Odysseus bleibt dieser Genuss verwehrt.

Damit ist dann auch das Dilemma umrissen, das Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik* erörtern: Einerseits will sich die Rationalität des Menschen gegen eine übermächtige Natur, gegen die „Natur als allgemeine Macht“⁷² durch Abstandnahme behaupten, andererseits aber bleibt sie dieser Macht doch zugleich untrennbar verbunden: Da Natur in jeder Form, vor allem als „rein natürliche Existenz, animalische und vegetative“ für die Zivilisation bedrohlich ist, erweist sich Aufklärung folglich als „radikal gewordene, mythische Angst“.⁷³ Zugleich aber bleibt die Natur verlockend und eben jenes Verlorene, das mit der Herrschaft der Rationalität, deren einziger Zweck Selbsterhaltung ist, ausgesperrt wurde: In der Aussperrung lebt der Verlust, und mit ihm die Verlockung. Der Verlockung zu folgen hieße jedoch, mit dem Prinzip der Selbsterhaltung zu brechen: „Der Listige überlebt nur um den Preis seines eigenen

70 Vgl. zu dieser, insbesondere Philologen, Philosophen und Schriftstellern wie Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff, Ludwig Klages und Rudolf Borchardt betreffende Auseinandersetzung: Martella 2012.

71 Horkheimer/Adorno 1987, 81.

72 Horkheimer/Adorno 1987, 39.

73 Horkheimer/Adorno 1987, 38.

Traums, den er abdingt, indem er wie die Gewalten draußen sich selbst entzaubert. Er eben kann nie das Ganze haben, er muss immer warten können, Geduld haben, verzichten, er darf nicht vom Lotos essen (...).“⁷⁴

Es soll hier keinesfalls so getan werden, als hätten sich die Drehbuchautoren von *Space: 1999* intensiv mit der „Kritischen Theorie“ und deren Deutung der *Odyssee* auseinandergesetzt und in einzelnen Episodendrehbüchern eine Antwort darauf geben wollen.⁷⁵ Aber vielleicht hat man es hier ja mit einem der in den Künsten wie der Populärkultur gar nicht so seltenen Fälle zu tun, in denen „the work smarter than its author“ ist. Denn liest man die hier kurz angerissenen Episoden mit den Vorzeichen der Interpretation Horkheimers und Adornos, so lassen sie sich auf erhellende Weise dazu in Beziehung setzen, da sie in gewisser Weise auch vor Augen führen, was passiert, wenn der Mensch dem Ruf der Natur auf Kosten der Selbsterhaltung folgt: So zeigt *The Full Circle*, dass selbst der technologisch fortgeschrittene Mensch noch die Anlagen in sich trägt, um wieder zu einem Naturwesen zu retardieren – zugleich wird so aber auch deutlich, dass der Mensch so das just ihm eigene Menschliche verliert.

The Last Sunset und *The Guardian of Piri* wiederum kleiden die Verlockungen, die von Selbstvergessenheit und purem Genuss ausgehen, in die Form von Paradiesen, die sich in der Folge aber dann gerade eben nicht als natürlich, sondern als vielmehr künstlich und letzten Endes sogar tödlich erweisen: Die von den Sonden erzeugten künstlichen Erdbedingungen auf dem Mond wären mit dem Weiterflug des Mondes an der Sonne des die Sende schickenden Planeten bald wieder erloschen und die neuen Siedler wären, getäuscht, in ihrer außerhalb der schützenden Mondbasis gelegenen Kolonie, erfroren. Ebenso hätte der scheinbar so selige Zustand auf Piri zum Tod der auf den Planeten evakuierten und dort in apathischem Glücksrausch vor sich hinvegetierenden Mannschaft geführt.

Indem die Protagonistinnen und Protagonisten der Serie in den besprochenen Folgen ihre Rationalität bewahren beziehungsweise wiedergewinnen, erhalten sie sich ihre Freiheit, denn sie bleiben so stets in der Lage, das ihnen Gebotene zu prüfen und sich gegebenenfalls dafür oder dagegen zu entscheiden. In den Fällen der hier besprochenen Episoden wird eben diese Freiheit immer wieder bedroht, indem die Besatzung der Mondbasis mit den hypnotischen Verlockungen künstlicher Sirenen oder vorschneller Wunscherfüllungen konfrontiert werden – insofern sind sie ebenso wenig verfallen wie Odysseus, von dem schon

⁷⁴ Horkheimer/Adorno 1987, 81.

⁷⁵ Zu einem – freilich in eine ganz andere Richtung weisenden – Versuch, die „Kritische Theorie“ auf *Space: 1999* anzuwenden vgl. Balor 2016.

Günter Figal in kritischer Gegenantwort auf die Interpretation Horkheimers und Adornos 2008 schreibt, dass er frei sei:

Frei ist er – in scheinbarer Paradoxie – allein durch seine Fesseln, dadurch also, daß ihm das Handeln versagt ist und er nichts tun kann als zuhören – zuhören und prüfen, wie es sich mit dem Gesang der Sirenen verhält. Odysseus ist kein Konzertbesucher, sondern ein freier Betrachter. Zumindest für den Augenblick der Vorbeifahrt an der Sireneninsel hat er die Möglichkeit eines ungewöhnlichen Abstands: [...] Das Übermächtige soll man anhören und anschauen; man soll nicht glauben, es handelnd bewältigen zu können. Aber man soll es prüfen – mit dem eigenen Ohr und dem eigenen freien Blick.⁷⁶

In der Handlungskonstellation, die in *Space: 1999* entworfen wird, gehen die Figuren hier zuweilen sogar über Odysseus hinaus, wenn sie gelegentlich dennoch den Versuch unternehmen, das Übermächtige handelnd zu bewältigen. Allerdings wissen sie offenbar auch, wie die drei Episoden der Serie *Space Brain*, *Black Sun* und *Collision Course*⁷⁷ zeigen, sich im gegebenen Moment zu fügen: Alle drei Folgen handeln von Phänomenen, die sich nicht nur als übermächtig erweisen, sondern angesichts derer die Crew zudem begreift, dass ihre gegen drohende Zerstörung ergriffenen Schutzmaßnahmen vielleicht bedeutungslos beziehungsweise vielleicht sogar kontraproduktiv sein könnten, weshalb sie sich letztenEndes vertrauensvoll in ein Schicksal begeben, von dem angedeutet wird, dass es (auch im Sinne der zuvor thematisierten Technologieskepsis) ihre Rationalität übersteigt.⁷⁸

Die Serie hält also – gerade mittels ihres Rekurses auf die *Odyssee* – eine feine Balance zwischen der durch Rationalität erreichten beziehungsweise bewahrten Freiheit auf der einen und der Eingebundenheit in übergreifendere Natur-Zusammenhänge auf der anderen Seite.

76 Figal 2008, 60.

77 Episoden *Space Brain* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton), *Black Sun* (Drehbuch David Weir und Christopher Penfold, Regie: Lee H. Katzin), *Collision Course* (Drehbuch: Anthony Terpiloff, Regie: Ray Austin).

78 In allen drei Episoden geht es darum, dass sich der Mond auf Kollisionskurs – im Fall von *Space Brain* mit einem gigantischen Wesen, bei *Black Sun* mit einer „Schwarzen Sonne“ bzw. einem „Schwarzen Loch“ und bei *Collision Course* mit einem Planeten – befindet und jedes Mal die Frage entschieden werden muss, ob und wie der Zusammenstoß verhindert werden soll. In allen drei Fällen entscheidet man sich, allen rationalen Bedenken zum Trotz, letzten Endes gegen diese Möglichkeit und trifft damit jeweils die richtige Entscheidung.

Filmographie

Space: 1999-Episoden

Episode *Dragon's Domain* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton): Gerry Anderson's *Space: 1999, Series One, Disc 6, DVD, Network 2005.*

Episode *Guardian of Piri* (Drehbuch: Christopher Penfold, Regie: Charles Crichton): Gerry Anderson's *Space: 1999, Series One, Disc 2, DVD, Network 2005.*

Episode *The Testament of Arcadia* (Drehbuch: Johnny Byrne, Regie: David Tomblin): Gerry Anderson's *Space: 1999, Series One, Disc 6, DVD, Network 2005.*

Dokumentarfilme

Carrazé 2002 = Carrazé, Alain (2002): *Cosmos 1999. Making of.* Frankreich: TF1.

Mallett/Pearce u. a. 1996 = Tim Mallett / Glenn Pearce (beide Regie)/Chris Bentley / Dave Williams (Autoren) (1996): *Space: 1999 Documentary*, UK: Kindred/Fanderson.

Mallett/Pearce u. a. 2005 = Tim Mallett/Glenn Pearce (beide Regie)/Chris Bentley/Dave Williams (Autoren) (2005): *Space: 1999. „These Episodes“ Featurette*, UK: Kindred Fanderson.

Bibliographie

Quellen

Bedetheque (2020): <https://www.bedetheque.com/BD-Space-1999-magazine-Charlton-Comics-1975-Tome-2-Issue-2-398134.html> (Zugriff: 18.08.2021).

Danhauser, Curt: „Guide to the Gold Key Star Trek Comics“, <http://curtdanhauser.com/St59.html> (Zugriff: 18.08.2021).

Heilemann, Michael: „Kitbashed. The Origins of Star Wars“, <https://kitbashed.com/blog/a-complete-history-of-the-millennium-falcon> (Zugriff: 18.08.2021).

Homer (2007): *Odyssee*. Übers. und kommentiert von Kurt Steinmann. München: Random.

Horkheimer, Max / Adorno, Theodor W.: „Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente“, in: Horkheimer, Max: *Gesammelte Schriften*. Bd. 5. Hrsg. von Gunzelin Schmid Noerr. Frankfurt a. M.: Fischer, 11–290.

Martinez, Mark: „Star Trek Comics Checklist“, <https://www.startrekcomics.info/goldkey.html> (Zugriff: 18.08.2021).

Morbius19: <https://www.flickr.com/photos/morbius19/11535857145/> (Zugriff: 18.08.2021).

- Pearsall, Rob (2013): „Super-Team-Families ... the lost issues“ [10. November 2013]: „Space 1999 and Star Trek“, <https://braveandboldlost.blogspot.com/2013/11/space-1999-and-star-trek.html#links> (Zugriff: 18.08.2021).
- Rogue Moon Productions: <http://roguemoonproductions.com/styled/> (Zugriff: 18.08.2021).
- Ronson, Jon (2004): „Citizen Kubrick“, in: *The Guardian*, 27. März 2004, <https://www.theguardian.com/film/2004/mar/27/features.weekend> (Zugriff: 19.03.2021).
- Wikipedia, Eintrag „2001: A Space Odyssey“: [https://en.wikipedia.org/wiki/2001:_A_Space_Odyssey_\(film\)#Critical_response](https://en.wikipedia.org/wiki/2001:_A_Space_Odyssey_(film)#Critical_response) (Zugriff: 18.08.2021).
- Wikipedia, Eintrag „Super-Team Family“: https://en.wikipedia.org/wiki/Super-Team_Family (Zugriff: 18.08.2021).
- Willey, Martin: „The Catacombs, Cast and Crew Guide“, *Episode Guide 23*, <https://catacombs.space1999.net/main/epguide/t23dd.html> (Zugriff: 18.08.2021).
- Willey, Martin: „The Catacombs, Episode Guide“, *Episode Guide 17*, <https://catacombs.space1999.net/main/epguide/t17wg.html> (Zugriff: 18.08.2021).

Unpublizierte Quelle

Am 10. Juni 2020 mit Christopher Penfold per Zoom geführtes Interview (Dauer: 56 Min.).

Forschungsliteratur

- Balor, John K. (Hrsg.) (2016): *Space: 1999 and Space 1999 and Critical Theory. Selected Discussions from Alpha Online*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Balor, John K. (Hrsg.) (2018a): *The Epic Structure of Space: 1999. Commentary and Analysis by Online Alpha*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Balor, John K. (Hrsg.) (2018b): *1999: A Space Odyssey. A Discussion of Epic Adventure and Exploration. Online Alpha looks at Space: 1999 through the Lens of Stanley Kubrick's Masterpiece*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Butor, Michel (1953): „La crise de croissance de la Science-Fiction“, in: *Les Cahiers du Sud*, Nr. 317 [Januar 1953], 31–39.
- Calder III, William M. (Hrsg.) (1991): *The Cambridge Ritualists Reconsidered: Proceedings of the First Oldfather Conference, Held on the Campus of the University of Illinois at Urbana-Champaign, April 27–30, 1989*. Atlanta, GA: Scholars Press.
- Currie, Bruno (2016): *Homer's Allusive Art*. Oxford/New York, NY: Oxford University Press.

- Fageolle, Pierre (1996): *Cosmos: 1999. L'épopée de la blancheur*. Pézilla-la-Rivière: DLM Éditions.
- Ferri, Anthony J. (2007): *Willing Suspension of Disbelief: Poetic Faith in Film*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Figal, Günter (2008): „Odysseus als Bürger. Horkheimer und Adorno lesen die Odyssee als Dialektik der Aufklärung“, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* 2 [Sommer: „Letzte Worte“], 50–61.
- Fischer, Ralf Michael (2009): *Raum und Zeit im filmischen Oeuvre von Stanley Kubrick*. Berlin: Gebr. Mann.
- Frinzi, Joe R. (2017): *Kubrick's Monolith. The Art and Mystery of 2001: A Space Odyssey*. Jefferson, NC/London: McFarland & Company, Inc.
- Heald, Tim (1975): *The Making of Space: 1999*. New York: Ballantine Books.
- Hirsch, David (1980): „The Mysterious Unknown Force“, Teil II, in: *Starlog*, Nr. 35 [Juni 1980], 31.
- Keazor, Henry (2012): „A Stumble in the Dark: Contextualizing Gerry and Sylvia Anderson's Space: 1999“, in: Geppert, Alexander (Hrsg.): *Imagining Outer Space. European Astroculture in the Twentieth Century*. Basingstoke/Hampshire: Palgrave Macmillan, 189–207 [Neuaufgabe: London: Palgrave Macmillan, 2018, 209–228].
- Liardet, Didier (2014): *Cosmos 1999. Le fabulaire de l'espace*. Draguignan: Éditions Yris.
- Martella, Vincenzo (2012): *Dialectics of Cultural Criticism Adorno's Confrontation with Rudolf Borchardt and Ludwig Klages in the Odyssey chapter of Dialektik der Aufklärung*. Bergamo, Università degli Studi di Bergamo, Dottorato di Ricerca in Letterature Euroamericane Ciclo XXIII, Diss., <https://aisberg.unibg.it/handle/10446/26688#.YZ6LJLoxLEY> (Zugriff: 19.03.2021).
- Muir, John Kenneth (1997): *Exploring Space: 1999 – An Episode Guide and Complete History*. Jefferson, NC/London: MacFarland & Company Inc.
- Ogland, Petter (Hrsg.) (2014): *Space: 1999. Episode by Episode. Commentary and Analysis by Online Alpha*. Raleigh, NC: Lulu Press.
- Peiler, Nils Daniel (2022): *To infinity and beyond. Die künstlerische Rezeption von Stanley Kubricks 2001: Odyssee im Weltraum*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rankine, John (1975): *Moon Odyssey*. London: Futura Publications.
- Richardson, Michael (2005): „Back to the Future...“, in: *Gerry's Andersons „Space: 1999“. Production Notes: Series One*. London: Granada Ventures, 3–25.
- Rinzler, Jonathan W. (2008): *The Making of Star Wars*. London: Del Rey.
- Saltzman, Marc (1975): „Star Trek vs. Space: 1999: Space Race“, in: *Smash*, 27–29.
- Williams, Dyfri / Ogden, Jack (1994): *Greek Gold. Jewellery of the Classical World*. London: British Museum Press.
- Wood, Robert E. (2010): *Destination Moonbase Alpha. The Unofficial and Unauthorised Guide to Space: 1999*. Denbighshire: Telos.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–8c: Aus dem Archiv des Verfassers.

**Epos und Erfahrungsraum:
Aspekte von Verkörperung und Fortschreibung**

Penelopes Traum – Die Odyssee als Leitmotiv der documenta 14

MIRL REDMANN

Die internationale Kunstausstellung documenta 14 öffnete ihre Tore im April 2017 zunächst in Athen und fünf Wochen später in Kassel. Dem Arbeitstitel *Von Athen lernen* wurde unter anderem durch die Kooperation mit dem Nationalmuseum für Zeitgenössische Kunst (EMΣΤ) Ausdruck verliehen. Das Museumsgebäude des EMΣΤ in Athen beherbergte Teile der documenta – und im traditionellen Hauptveranstaltungsort der documenta, dem Museum Fridericianum in Kassel, bezog die Sammlung des EMΣΤ ein temporäres Heim.

Was ließ sich von der permanenten Sammlung eines in der globalen Kunstwelt wenig bekannten Nationalmuseums lernen? Aus der Perspektive einer Kunstvermittlerin beleuchtete ich hier Resonanzen, die sich zwischen documenta-Ausstellung und EMΣΤ-Ausstellung ergaben. Entlang der Leitfrage: „Wer spricht?“ vermittelt sich so ein Einblick in den Austausch zwischen zwei Institutionen. Die *Odyssee* als Leitmotiv entschlüsselt dabei die grundlegende Bedeutung der Sammlung des EMΣΤ für die d14.

1. Eulen nach Kassel tragen

Eins der ersten Zeichen, die in Deutschland von der documenta 14 (2017) kündeten, war ein kleiner Eulen-Sticker. Sie ‚guckte‘ mit schrägem Kopf von Hörsaaltüren, Stromkästen und Laptopdeckeln.¹ Sie stand für das Ziel der documenta, neben Kassel auch von Athen aus zu arbeiten, als gleichberechtigtem Zentrum.² Athen wird seit der Antike durch die Eule symbolisiert. Als Stellvertreterin der Göttin Athene ist sie bis heute Emblem griechischer Münzen.³ Allerdings besitzt das Tier selbst auch jenseits des lebendigen Mythos Qualitäten,

1 Das Motiv der Eule blieb als Symbol der Interpretation jeder und jedem einzelnen überlassen, vgl. lokal24.de 2016. Es wurde jedoch im Kontext von Veranstaltungen mit Leben gefüllt und an bestimmten Orten platziert, beispielsweise in Universitäten (Szymczyk 2015) und Art-Spaces (The Long Night of Ideas 2016).

2 Erstmeldung: Deutsche Presse Agentur 2014. Der Künstlerische Leiter in seinem Vorwort zum Text-Katalog, spezifisch zu Athen: Szymczyk 2017b, 29.

3 Athene ist Tochter des Zeus durch Kopfgeburt. Sie ist die kämpferische Schirmherrin der Wissenschaften und des Handwerks. Dem Mythos zufolge übernahm Athene den Schutz der nach ihr benannten

die es zur Schirmherrin für eine so komplexe Aufgabe begünstigen, wie eine internationale Großausstellung an zwei Standorten gleichzeitig zu realisieren: Ihre Beweglichkeit ermöglicht ihr einen Blickwinkel von beinahe 300°, sie sieht im Dunkeln und dank der außergewöhnlichen Tiefenschärfe ihres Blicks, verfehlt sie nur selten ihr Ziel.⁴

Der Anspruch, „die d14“ zu sehen, war eine komplette Überforderung wie bei jeder internationalen Großausstellung – nur eben doppelt und zeitlich versetzt, aber teils überlappend: Mehr Kurator*innen hatten mehr Orte in die Ausstellung einbezogen als jede documenta vor ihr. Insgesamt 153 Künstlerinnen und Künstler waren eingeladen, an beiden Standorten Werke zu realisieren.⁵ Zusätzlich waren eine Vielzahl von älteren Kunstwerken und historischen Dokumenten in die Ausstellungen in Kassel und Athen integriert. Diese wurden über Texte in Begleitpublikationen vermittelt. Einen kompakten Leitfaden, der den Zusammenhang zwischen kommissionierten Arbeiten und zusätzlich kuratierten Kunstwerken erschlossen hätte, gab es nicht.⁶ Raum, Zeit, künstlerische Gattungsbegriffe, kuratorische Handschriften und individuelle Deutungsansätze wurden so zu einem vielstimmigen Kontinuum verwoben.⁷

Dieser Text isoliert eine ‚Melodielinie‘ in diesem Kontinuum: Die *Odyssee* als Text und Metapher erweist sich als Leitmotiv besonders hilfreich für eine Annäherung an die oft gestellte Frage nach der Bedeutung des Arbeitsmottos der documenta: Was können wir „Von Athen lernen“? Anhand der *Odyssee* als Leitmotiv lassen sich zwei Interpretationsansätze zu einem Akkord vereinen, die im Alltag der meisten Besucher*innen unverbunden nebeneinanderstanden und vielfach Widerstand hervorriefen: Medial vermittelt standen

späteren Hauptstadt Griechenlands als Resultat eines Wettstreits. Ihr Geschenk an die Menschen übertraf das des Meeresherrn Poseidon: Er schenkte eine Meerwasserquelle; sie einen Olivenbaum, der seine ölhaltige Frucht genügsam wieder und wieder gibt (Deacy 2008, 79 f.).

4 Morris 2017, 114–116.

5 Dies sind diejenigen, denen jeweils ein Tag und eine Doppelseite im „Tagebuch/Kalender“ der documenta 14 (Latimer/Szymczyk 2017) gewidmet ist.

6 Die Fachpresse machte Werke von mindestens 250 verschiedenen Künstler*innen in der Ausstellung aus (Universes in Universe, 2017). Die Gesamtliste der Künstler*innen ist mittlerweile vervollständigt und bleibt bis auf weiteres online (Künstler_innen 2017). Die Web-Links zu allen in diesem Text erwähnten Künstler*innen finden sich dieser Seite zugeordnet im Literaturverzeichnis gruppiert.

7 Der Begriff des „Kontinuums“ leitet sich im Kontext der documenta 14 aus dem Werk des griechischen Komponisten Jani Christou (1926–1970) ab und diente als Leitbild für die Entwicklung der Ausstellung von Athen. Documenta und Museum Fridericianum gGmbH 24.03.2017. Seine Kompositionen *Epicycle* (1968) und *Project 21* (1967) waren während der gesamten Ausstellungsdauer als Koproduktion von documenta 14 und Megaron unter Leitung von Rupert Huber in der Athener Konzerthalle Megaron zu erfahren.

Deutschland und Griechenland für entgegengesetzte Positionen in der konfliktbelasteten Situation sowohl der Eurokrise als auch in Bezug auf Flüchtende an den EU-Außengrenzen. Auch im Kontext der Disziplin Kunstgeschichte stellte sich die Frage, was von Athen zu lernen sei, teils polemisch – steht doch Griechenland als „Wiege Europas“ nach wie vor zentraler im Blickpunkt als die moderne Geschichte der griechischen Kunstszene.⁸ Was also würde der Blick von und auf Athen der Institution documenta hinzufügen können, die sich als „global“ versteht?

Der Ton für die verbindende Linie wurde vom künstlerischen Leiter Adam Szymczyk bereits in seinem Vorwort zum Katalog gesetzt. In einem Appell an das Publikum schloss er mit dem Auszug aus dem Gedicht *Ithaka* (1911) des bekannten griechischen Dichters Konstantínos Pétrou Kaváfis:

Immer halte Ithaka im Sinn.
Dort anzukommen ist dir vorbestimmt.
Doch beeile nur nicht deine Reise.
Besser ist, sie dauere viele Jahre;
und alt geworden lege auf der Insel an,
reich an dem, was du auf deiner Fahrt gewannst,
und hoffe nicht, dass Ithaka dir Reichtum gäbe.

Ithaka gab dir die schöne Reise.
Du wärest ohne es nicht auf die Fahrt gegangen.
Nun hat es dir nicht mehr zu geben.

Auch wenn es sich dir ärmlich zeigt, Ithaka betrog dich nicht.
So weise, wie du wurdest, und in solchem Maß erfahren,
wirst du ohnedies verstanden haben, was die Ithakas bedeuten.⁹

Das Ziel, Ithaka, das Kaváfis (vermittelt durch den künstlerischen Leiter Adam Szymczyk) uns hier zu erreichen verheißt, ist die Heimat des mythischen Helden Odysseus. Wir kennen ihn aus der Ilias als listenreichen Heerführer der Griechen und als Günstling Athenes. Er ist einer der wenigen, die den Kriegszug gegen Troja überleben.¹⁰ Seine widrige Heimkehr

8 Eine Suche in den Literaturdatenbanken der Kunstbibliothek Berlin und des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München ergab für die Wortkombination „Greek“ und „Contemporary“ sowie „Modern“ aus insgesamt knapp 100 Treffern drei Publikationen, die meinem Anliegen entsprachen. „Griechenland“/„Griechisch“ als Stichwort liefert dahingegen jeweils mehrere Tausend Ergebnisse.

9 Szymczyk 2017a.

10 Deacy 2008, 70 f.

wurde in der nach ihm benannten *Odyssee* beschrieben. Als Metapher ist die *Odyssee* bis heute im allgemeinen Sprachgebrauch lebendig, wo sie als Wortgefäß den Inhalt „Irrfahrt“ transportiert oder auch (wie in Kaváfis Gedicht) eine „abenteuerliche Reise“.¹¹

Das Ziel zu erreichen, eine Ausstellung zwischen zwei Orten zu realisieren, wurde schon früh im Prozess der d14 als Irrfahrt und Abenteuer beschrieben. Auch wenn die verschiedenen Vertreter*innen der *documenta* meines Wissens nie den Begriff „*Odyssee*“ selbst gebrauchten, kam der Impuls zum Metaphorisieren sicher nicht nur von außen: Mehrere der durch die d14 in Auftrag gegebenen Kunstwerke adressierten die metaphorische Ebene ebenfalls und ganz buchstäblich dadurch, dass sie die beiden Standorte durch Reisen miteinander verknüpften, oder dadurch, dass sie Irrfahrten und Stationen tatsächlich heimatloser Menschen thematisierten.¹² Insbesondere die Persona des kurdischen Künstlers Hiwa K. – die viele Parallelen zum Odysseus der *Odyssee* aufweist – spielte bereits seit den frühesten öffentlichen Auftritten der *documenta* 14 eine wichtige Rolle. Aber erst nach der Eröffnung der *documenta* ließ sich die *Odyssee* als ein Leitmotiv der Ausstellung erkennen: Über die Standorte verteilt tauchten Motive aus der *Odyssee* in Kunstwerken auf: Sirenen und Schiffbruch ließen sich genauso finden, wie Laistrygonen, Kyklopen und Rituale zur Besänftigung des zürnenden Meeres.¹³

Auch das Gedicht von Kaváfis im Vorwort des Katalogs verstärkte den Effekt der Metapher. Allerdings hob es sie durch die Wahl Ithakas als Leitstern für den Besuch auf die Ebene einer etwas mühsamer zu entschlüsselnden Allegorie. Dadurch wurde eine wichtige Akzentverschiebung für die Deutung vorgenommen: „Ithaka gab dir die schöne Reise“, „immer halte Ithaka im Sinn“ lässt sich natürlich mehr oder weniger ironisch auf den Auszug und die Wiederkehr der *documenta* von und nach Kassel als Wiege der *documenta*-Ausstellungen beziehen. Wenn wir allerdings die historische Perspektive des Dichters Kaváfis

11 Laut Duden meint der Begriff *Odyssee*: „lange Irrfahrt“; „lange, mit vielen Schwierigkeiten verbundene, abenteuerliche Reise“. DUDEN 2019. – Die *Odyssee* und die *Ilias* sind zwei der ältesten überlieferten Texte überhaupt. Beide Epen wurden vermutlich zwischen dem 8. und 7. Jh. v. Chr., an der Schnittstelle zwischen unserer heutigen Schriftkultur und von einem später vielfach als blind bezeichneten Sänger namens Homer festgehalten – zwischen Bronze- und Eisenzeit, Matriarchat und Patriarchat (Deacy 2008, 34–37).

12 Ross Birrell und Hiwa K. (Latimer/Szymczyk, 2017, 20. August und 2. Juni) sind nur zwei Beispiele, die auch tatsächlich in der Presse als „*Odyssee*“ besprochen wurden: Ackermann 2017; Heise-Thonicke 2017.

13 Ritual zur Besänftigung des Meeres (Cecilia Vicuña, Roelstraete 2017a), Symphonie der Sirenen (Arseny Avraamov), Schiffswracks (Guillermo Galindo, Hopkins 2017); Der Menschenfresser aus der Tofufabrik (Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor, Peleg 2017).

miteinbeziehen, erlangt Ithaka andere Bedeutungen: Der offene Mittelmeerraum, den der offen homosexuelle Sohn griechischer Flüchtlinge aus dem Osmanischen Reich als Teil einer der ältesten griechischen Gemeinden besang, existiert heute nicht mehr. In Alexandria, wo Kaváfis ein legendär ruhiges Leben als Beamter unter britischer Kolonialherrschaft verbrachte, legen griechische Passagierschiffe bereits seit langem nicht mehr an.¹⁴ Die von Kaváfis besungene abenteuerliche Seereise vom östlichen Mittelmeer in Richtung der griechischen Inseln hat sich in den vergangenen Jahrzehnten zu einer der gefährlichsten Irrfahrten überhaupt gewandelt. Wie die Dutzende von ungenannten Gefährten des Odysseus können auch die Tausende von Namenlosen der Odyssee unserer Zeit vom Meeresgrund aus nicht erzählen. Und wie bereits bei Kaváfis und Homer bleibt auch heute das Gedenken eine Verantwortung der Überlebenden.¹⁵ Noch im Vorwort des Katalogs befinden wir uns also mitten im Stoff, aus dem diese Geschichte gewirkt ist: Zwischen Motiven des Mythos und unterschiedlichen Formen seiner Aktualisierung tauchen bereits wichtige Fragen auf: Wer spricht? Und welche Perspektiven auf das Gesprochene können Zuhörende einnehmen? Mit dem Appell an die vielreisenden Besucher*innen der globalen Ausstellung – innezuhalten – beginnt der Katalog ähnlich den antiken Epen mit einer Anrufung der Musen. Wenn wir uns die Mühe nehmen, dann – so die Verheißung der Kunstaussstellung – ist Ithaka um uns.

2. Die documenta als Irrfahrt

Die meisten Besucherinnen und Besucher fühlten sich auf der documenta 14 entschieden nicht daheim. Sowohl in Athen als auch in Kassel beschlich viele das Gefühl, selbst auf einer Odyssee im Stadtraum zu sein, irrfahrend auf der Suche nach Ausstellungsorten und Anknüpfungspunkten für ihre Sehgewohnheiten.¹⁶ Zur strukturellen Metapher und zum Leitmotiv für die Gesamtheit der documenta 14 verdichtete sich die Erzählung im traditionellen Zentralgebäude der Ausstellungsreihe. Obwohl das Museum Fridericianum in Kassel wirklich einfach zu finden ist und obwohl die Installationen im ganzen Haus vor dem Auge der Betrachter*in leicht konsumierbar im Raum lagen (wie viele kleine Inseln beim

14 Yourcenar 1997, 5 f.

15 Vgl. Kingsley 2016.

16 Durch diese Erfahrung wurde vielen, die sich sonst meist mit einem Reiseführer in der Hand auch in fremden Weltregionen orientieren können, die existentielle Verunsicherung deutlich, die eine sprichwörtliche Odyssee eben auch bedeutet. Siehe auch den Vortrag meines Athener d14-Kollegen und Musik-Ethnologen Giorgios Samantas (Samantas 2017) im Rahmen der Abschlusskonferenz des Projekts *Learning from documenta*.

Landeanflug im Mittelmeer) verdichtet sich ausgerechnet hier das Motiv der Irrfahrt. Als Kunstvermittlerin auf der d14 passierte es mir hier am häufigsten, dass ich auf Besucher*innen stieß, die zutiefst verwirrt zwischen zwei Installationen gestrandet waren. Dies kam nicht von ungefähr: Hier, im Museum Fridericianum, so hatte der künstlerische Leiter der documenta 14 verkündet, stelle er sein ‚kuratorisches Manifesto‘ in den Raum,¹⁷ aber hier, im Herzen der d14, zeigte das Griechische Museum für Gegenwartskunst aus Athen (Εθνικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, kurz: ΕΜΣΤ) zum ersten Mal in seiner wechselvollen Geschichte einen Gesamtüberblick über seine Sammlung. Die Direktorin des ΕΜΣΤ, Katerina Koskina, und ihr Team hatten die Ausstellungsräume eingerichtet und keines der für die d14 in Auftrag gegebenen Kunstwerke war hier ausgestellt. Trotzdem erzeugten eine Reihe von direkten Bezügen zwischen der Auswahl der Künstler*innen und in der Motivik der zwei parallel stattfindenden Ausstellungsteile einen Vexiereffekt, der für viele weit stärker fühlbar war als die Positionsverschiebungen zwischen Kassel und Athen.¹⁸

Während Besucher*innen visuelle und thematische Echos zwischen Athen und Kassel also als gegeben hinnahmen, verwirrte es sie endlos, dass sich zwischen der griechischen Nationalsammlung und der Kasseler documenta-Ausstellung immer wieder Resonanzen ergaben. Warum? Es war bereits früh bekannt, dass die documenta das Gebäude des ΕΜΣΤ in Athen eröffnen würde und dass man in Athen eng mit der griechischen Institution zusammenarbeitete. Die Reise der Sammlung des ΕΜΣΤ nach Kassel wurde jedoch erst kurz vor der Eröffnung in Athen besiegelt.¹⁹ Das Ziel dieser Reise, das Museum Fridericianum, ‚spukte‘ währenddessen noch als Zentrum eines der frühen, nicht realisierten Pläne der documenta 14 durch die Köpfe und so erschien die Ausstellung des ΕΜΣΤ in Kassel vielen als

17 Bell 2017, 55.

18 So erzeugten die aufgeschlitzten und zusammengenähten Leinwände der *Blindbilder* von Stathis Logothetis im Museum Fridericianum (Schizakis 2017) eine identische Art von körperlichem Unwohlsein in den Betrachter*innen, wie die lebensgroßen Selbstporträts der Reihe *KOENNTEICHSEIN* in der benachbarten documenta-Halle, in denen Miriam Cahn (vgl. Dziewańska 2017) sich vorstellt, Opfer der Katastrophen aus Nachrichtenberichten zu sein (documenta-Halle), die Kohlen in der Installation von Jannis Kounellis wurden für die Eisenbarren der Installationen des *Ingot Project* von Dan Peterman gehalten (vgl. Roelstraete 2017b).

19 In der Roundtable-Diskussion zwischen Katerina Koskina, der Direktorin des ΕΜΣΤ, und dem Direktor der Athener Kunsthochschule im Rahmen der Abschlusskonferenz des unabhängigen Forschungsprojekts *Learning from documenta*, äußerte sich Koskina auf Nachfrage (laut meiner Notizen) dass der Kooperationsvertrag eigentlich erst im Februar 2017 unter Dach und Fach war (Koskina/Charalambous u. a. 2017). Die früheste Erwähnung im Presse-Echo des documenta-Archivs ist ein Beitrag des Medienpartners Deutschlandfunk. Seidel/Koskina 2017.

ein ‚Nachgedanke‘.²⁰ Dieser zeitliche Ablauf (oder – wie einige vermuteten – ein perfider Plan des künstlerischen Leiters) führte dazu, dass weder Kataloge noch Publikationen aus der deutschen Fachpresse für die Orientierung in der Ausstellung des EMΣT in Kassel verfügbar waren. Einen Katalog zur Sammlung gab es nicht, Wandtexte waren weit überwiegend auf einen Prolog zur Geschichte der Institution beschränkt.²¹ Was also fehlte, war ein verbindlicher Deutungskontext für die ausgestellte Kunst: Die Besucher*innen waren damit konfrontiert, dass ihre touristischen Erfahrungen in Griechenland, ihr Schulwissen über die Antike, die Deutungsmuster der allseits präsenten medialen Krisenerzählung von „Eurokrise“ über „Flüchtlingskrise“ ihnen nur wenige und lückenhafte Ansätze zum Verständnis der Sammlung boten.

Auch wir Kunstvermittler*innen waren qua Konzept Teil der Öffentlichkeit, des kommentierenden Chorus der documenta 14.²² Auch unsere gewohnten Seh- und Konsummuster wurden radikal in Frage gestellt – insbesondere unser Wissensvorsprung in Bezug auf die Sammlung des EMΣT war minimal. Während wir zu anderen Ausstellungsorten für unsere inhaltliche Vorbereitung auf weiterführendes Material zu Konzept und Künstler*innen zurückgreifen konnten,²³ hatten wir zur Vorbereitung auf die Vermittlung im Museum Fridericianum nur eine Liste, in der Informationen für die Label der EMΣT-Sammlung gebündelt waren, und die Grundrisse mit der Anordnung der Kunstwerke.²⁴ Ob diese Herangehensweise an die Vermittlung ‚Wahnsinn‘ war oder Methode hatte, darüber gingen die Meinungen weit auseinander.²⁵ Dazu hier eine Fußnote im Haupttext:

20 Eichhorn/Szymczyk u. a. 2015.

21 Koskina 2017, 10.

22 Die Konzeption der Vermittlungsabteilung „Aneeducation“ (Public Education 2017) stand dabei im deutlichen Kontrast zu dem, was der kommerzielle Arm unter organisatorischer Betreuung der Münchener Firma *Avantgarde* zu leisten hatte (documenta 14, Spaziergänge 2017). Siehe auch: Kolb/Sternfeld 2019, 9–11.

23 Dazu gehörten neben dem bereits zitierten *Daybook* (Latimer/Szymczyk 2017) auch der *Reader* (documenta 14 2017) sowie die vier mit der documenta 14 konzipierten Ausgaben des Athener Magazins *South as a State of Mind*. Die Website der documenta ist erst im Laufe der Ausstellung auf den aktuell vollständigen Stand gekommen und umfasste zum Zeitpunkt der Abfassung Angaben zu allen Standorten sowie deutlich mehr Künstler*innen-Porträts, die im Gegensatz zum *Daybook* auch vollständige Angaben zu den gezeigten Arbeiten in Kassel und Athen machen.

24 Die Daten der von Wolfgang Jung gebauten Wikiseite mit den gesamten uns zur Verfügung stehenden Informationen wurden von ihm dankenswerterweise so aufgearbeitet, dass sie als Datenspende an das documenta-Archiv in Kassel abgegeben werden konnten, wo sie für wissenschaftliche Projekte zugänglich gemacht werden können.

25 Ich verweise hier auf die selbstverlegte Publikation der „Chorist*innen“ genannten Kunstvermittler*innen der d14, die eine Vielzahl von Fragmenten unserer weit über 100 Stimmen versammelt: autor*innen

Kurz nachdem bekannt wurde, dass die EMΣT-Sammlung in Kassel gezeigt werden sollte, erschrak eine der Kurator*innen der documenta bei einem Vorbereitungstreffen für den Chorus: Sie wollte uns das Material zu früheren Ausstellungen des EMΣT zeigen, das auf der Website des Museums vorhanden war. Aber alles war verschwunden – die Seite war auf einen ‚Stummel‘ reduziert und blieb so bis nach dem Ende der Ausstellung.²⁶ Es ergab sich also für uns wie für die Besucher*innen, die wir über durch die Ausstellung begleiteten, eine Situation, in der wir unser schon vorher erworbenes Wissen über historische und kulturelle Zusammenhänge sowie „globale“ Strömungen der Kunstgeschichte radikal infrage stellen mussten, um gemeinsam mit unseren Besucher*innen Stück für Stück funktionierende Wege durch die Ausstellung zu finden.²⁷ Die Vermittlungsarbeit war so gesehen sehr frei: Es stand uns offen, diese selbstständig mit recherchierten Fakten zu unterfüttern – oder, gemäß einer Aufforderung des künstlerischen Leiters, selbst Geschichten zu erfinden.²⁸

3. Eine Odyssee im Bildraum

Die Sammlungsübersicht des EMΣT trug den Titel *Ἀντίδωρον* | *Antidoron*. Sie verwies damit auf den wechselseitigen Gaststatus der d14 in Athen und des EMΣT in Kassel. Mittels eines Wandtexts im Foyer des Museum Fridericianum stellten die Kurator*innen des EMΣT ihre Interpretation des Titels auf Deutsch, Englisch und Griechisch in den Raum:

Kollektiv 2017a; autor*innen Kollektiv 2017b. Gute bis sehr gute Bewertungen gaben übrigens 71,6 Prozent der befragten Besucher*innen in Walks mit dem Chorus in Kassel, in Athen waren dies 86,4 Prozent (Hellstern/Ozga 2017, 20).

- 26 Zwar war die Sammlung des EMΣT bereits seit dem Jahr 2000 im Aufbau und wurde an verschiedenen Orten (alles auch Standorte der documenta in Athen) gezeigt, aber der Museumsbau in Athen hatte aus finanziellen Gründen nie vollumfänglich eröffnet werden können (Koskina 2017a, 10; documenta und Museum Fridericianum gGmbH 2017). Die heute mit vollständigen Informationen über die EMΣT-Ausstellung angereicherte Website der documenta 14 war zu diesem Zeitpunkt noch unvollständig und Kataloge auf Englisch oder Deutsch zu einzelnen Künstler*innen oder zur Kunstgeschichte Griechenlands wurden uns nicht zur Verfügung gestellt bzw. es gab sie schlicht (noch) nicht.
- 27 Eine fantastische, frei downloadbare, deutschsprachige Einführung in das Konzept aus Sicht einer Kunstvermittlerin sowie weiterführende Literatur bietet: Sternfeld 2014.
- 28 Ich entschied mich für einen Mittelweg und veranstaltete eine Reihe von Spaziergängen von Chorist*innen für Chorist*innen, in denen wir das von uns gesammelte Erfahrungswissen, unsere Recherchen zu einzelnen Kunstwerken und uns relevant erscheinenden Aspekten existierender Kunst-Geschichten zusammentrugen.

[Die Ausstellung] verhandelt Konzepte wie das des Teilens, indem sie *Antidoron* (wörtlich: die Rückgabe eines Geschenks) oder *Antidanion* (die Rückgabe einer Leihgabe, in linguistischer, kultureller oder finanzieller Hinsicht) anbietet.

Das Präfix bzw. die Präposition „anti“ setzt eine eigenständige Position voraus und damit eine Sichtweise, die [anders als im Deutschen] nicht notwendigerweise der anderen Position entgegengesetzt ist, sondern vielmehr von einem anderen Ausgangspunkt ausgeht: um von dort aus zu kommunizieren, zu argumentieren, Gräben zu überbrücken, zu konvergieren und die Haltung der Anderen zu akzeptieren. Der Titel steht für den wechselseitigen Respekt beider Institutionen, unabhängig von ihren jeweiligen Verpflichtungen, wesentliche Fragen und visuelle Sprachen zu debattieren und neu zu interpretieren.²⁹

Von Athen zu lernen, ist unter diesen Umständen möglich, indem wir einfach versuchen, der eigenständigen Position des EMΣT im Kontext der d14 zuzuhören. Wie gut, dass die Kurator*innen den Gesprächsfaden mit dem internationalen Publikum und mit der d14 unter anderem mittels unseres Leitmotivs der *Odyssee* aufnahmen. Neben den bereits angesprochenen Motiv-Zitaten, Irrfahrt-Metaphern und allegorischen Elementen, nutzten die Kurator*innen um Direktorin Katerina Koskina den Text des Epos der *Odyssee* auch ähnlich einer Theateraufführung, die ein antikes Stück vor aktuellem Hintergrund und im Bewusstsein seiner langen Geschichte wieder auf die Bühne bringt (Abb. 1).

Neben den bereits erwähnten Wandtexten im Eingangsbereich des Erdgeschosses konnten die Besucher*innen ihre eigenen Eindrücke und ihr eigenes Vorwissen mit den Informationen der Wandlabel abgleichen: Namen, Geburts- und Sterbeort der Künstler*innen gaben Auskunft darüber, ob wir es hier mit einer Person aus Griechenland zu tun hatten. Oder vielleicht mit einer Person, die mit Griechenland verbunden war? Oder mit einer „globalen“ künstlerischen Position? Zusammen mit den im Label genannten Entstehungsjahren, Titeln und Materialien der Kunstwerke ließen sich so Rückschlüsse auf die Geschichte ziehen, die die Kurator*innen über griechische Künstler*innen und ihre Kunst erzählten: von ihren Inspirationen und Verbindungen in die „globale“ Kunstwelt von den 1960er-Jahren bis heute.

Im Erdgeschoss des Museum Fridericianum ließ sich so eine Erzählung rekonstruieren, die zurückging auf die Erfahrungen griechischer Künstler*innen während der von 1967 bis 1974 herrschenden Militärjunta. Achsensymmetrisch zerfiel diese in zwei Teile: Die Kunstwerke im linken Flügel des Museums schlossen überwiegend an ‚realistische‘ Traditionen an. Sie verwendeten Alltagsmaterialien, die an die Armut im Land gemahnten, sie zeigten die Bedrohungen politisch Aktiver in Abwesenheit von Demokratie und Kommentare auf

29 Die Ausstellung war der zweite Teil einer Reihe von „dringlichen Unterhaltungen“, die das Museum im Jahr zuvor mit anderen Institutionen begonnen hatte (Koskina 2017a, 188).

globale Ereignisse aus griechischer Perspektive. Im rechten Flügel des Erdgeschosses waren dahingegen die meisten Kunstwerke abstrakt und mit vergleichsweise extrem hohem Materialwert ausgeführt (Neonröhren statt Gips, Glaswände statt Mullbinden, Spiegelkabinette statt Stacheldrahtfestung). Hier standen die Erfahrungen griechischer Künstler*innen im Exil zentral, die während der Diktatur und bis in die 1990er-Jahre außerhalb Griechenlands arbeiteten. In beide Flügel der Ausstellung wurden zusätzlich Kunstwerke international renommierter Künstler*innen mit aufgenommen, die die kuratorische Erzählung ergänzten und auf einer globalen Ebene weitersponnen. Die Ausstellung reflektierte so einerseits globale künstlerische Strömungen wie sozialen Realismus und Arte Povera, Minimalismus und Pop-Art und sie thematisierte andererseits unterschiedliche lebensweltliche Realitäten, die die Wahl der künstlerischen Mittel materiell und intellektuell bedingten.³⁰ Trotz ihrer formalen Unterschiede ergaben sich zwischen den Kunstwerken aus beiden Seiten des Gebäudes viele konkrete Bezüge und teils achsensymmetrische Spiegelungen in der Motivik und Thematik.³¹

Die Aufteilung in eine linke Gebäudehälfte, in der die Künstler*innen eine Art Realismus und direkte politische Lesbarkeit ihrer Arbeiten bevorzugten, sowie in eine rechte Gebäudehälfte, in der die gezeigte Kunst überwiegend abstrakt und symbolisch verschlüsselt war, einte alle drei Etagen der Ausstellung.³² Auch wenn in den Obergeschossen keine so klaren Symmetrien auf der Objektebene zu finden waren wie im Erdgeschoss, zogen sich inhaltliche Bezugnahmen zwischen den Flügeln und Spiegelungen unter geänderten Vorzeichen durch das gesamte Gebäude hindurch. Hier liegt eine weitere Analogie zur *Odyssee* begründet, die als Text bekannt ist, der viel mit Spiegelungen einzelner Handlungsstränge und Motive arbeitet.³³

Auch die Ausstellung des EMΣT rekurrierte also auf die *Odyssee*, allerdings trat der Aspekt der abenteuerlichen Reise hier deutlich zurück hinter das Motiv der durch politische Verhältnisse verursachten Irrfahrt. Gleichzeitig veränderten sich für die Besucher*innen die

30 Siehe zum Beispiel: Curley 2019.

31 So ließ sich etwa die Kombination aus einer in ein Seil geschlungenen Neonröhre auf einem ausgewalzten Stück Eisen (Yiannis Bouteas, *Untitled*, 1970–1995) im rechten Flügel der Ausstellung als räumlich exakt gespiegeltes Äquivalent zur Verhörszene *A Happening* (1973) von Dimitris Alithinos im linken Flügel lesen, in der eine gefesselte Gipsfigur neben einem leerlaufenden Tonbandgerät am Boden liegt.

32 Vogel 2017, 121.

33 Barbara Clayton (Clayton 2004, 21–52) fokussiert auf die sich spiegelnden Erzählungen und Wiedererzählungen des Webprozesses der Penelope (ebd., 53–82) und die sich spiegelnden Identitätskonstruktionen des Odysseus.

Vorzeichen ihrer Erfahrung im Raum: während die documenta ihre Besucher*innen auf eine Irrfahrt durch den Stadtraum schickte, lud die EMΣT-Sammlung sie ein, sich durch die Flucht der Räume von Installation zu Installation zu bewegen, auf einer abenteuerlichen Reise im geschützten Ausstellungsraum.³⁴ Über alle Etagen und die beiden Flügel hinweg wurde der Raum durch installative Skulpturen beziehungsweise skulpturale Installationen so strukturiert, dass er sich teilweise als eine Gesamtinszenierung lesen lassen konnte, die sich mit dem Thema der (Un-)Behaustheit auseinandersetzte: Eine auf den Kopf gestellte Arena, eine Stacheldrahtfestung, ein Spiegelkabinett, Kleidungsbeutel, ein Tisch, ein Bett, ein Kabinett, eine Höhle, ein improvisiertes Lager, ein Flüchtlingszelt.³⁵ Ähnlich wie für Alice, wenn sie im Wunderland Nahrung konsumiert, wechselten die räumlichen Maßstäbe für uns als Publikum von Kunstwerk zu Kunstwerk. Aber anders als bei Alice war der Bildraum hier nicht mit sprechenden und singenden Kreaturen einer zu konsumierenden Geschichte gefüllt.³⁶ Durch die weitgehende Abwesenheit figürlicher Darstellungen wurde der Ausstellungsraum so zu einer Kulisse, die die Besucher*innen einlud, die Perspektive zu wechseln und von der Rolle der Zuschauer*in in die Rolle der Handelnden zu wechseln.³⁷

Der Perspektivwechsel von der Zuschauerin zur Handelnden verleitete dazu, der Anziehungskraft der offen im Raum liegenden, haptisch interessanten Objekte auf der Grenze

34 „Wir erleben mit, wie der Künstler Zusammenhänge darstellt, die in dieser Form nicht existieren, aber aufgrund unseres Wissens gedacht werden können. Unter Berücksichtigung der Mechanismen, die uns von Jahrmärkten bekannt sind, vermitteln daher Ausstellungszenarien oft auch das eindringliche Zerrbild einer Wirklichkeit, das fasziniert, obwohl seine Erscheinung irritiert. [...] stets folgt der Besucher schließlich der Einladung, risikolose Grenzerfahrungen zu machen.“ Schriefers 2004, 74–77.

35 Alle hier „Installation“ genannten künstlerischen Arbeiten bewegten sich an der Grenze zwischen Skulptur und Installation, sie alle einte, dass sie etwa Maßstäbe hatten, die sie nutzbar oder zumindest betretbar erscheinen ließen, und sie alle standen ohne Sockel im Raum (vgl. zur Begrifflichkeit „Installation“ Stahl 2014, 134–138; für Bildreferenzen: Vitali 2017b; Vitali 2017a; Koskina 2017b; Kimsooja Studio 2017; Safran 2017; Koskina 2017d; Koskina 2017c; Pandi 2017b; Valkana 2017; Kafetsi 2017).

36 Interessant wäre hier ein Vergleich zwischen der Rolle von „Zuschauer*innen“ in linearen Narrativen wie *Alice im Wunderland* oder auch *Gullivers Reisen* (vgl. Schriefers 2004, 106 f.) und der Identifikation mit der Geschichte in Computerspielen, insbesondere im Multiplayer-Modus. Innerhalb der Gamerszene besteht Streit darüber, ob Computerspiele als Geschichten verstanden werden dürfen und somit anhand der Mittel der Narratologie analysiert werden können (beste Einführung nach wie vor: Bal 2017) oder ob nicht eigene Ansätze, die z. B. Aspekte von Öffentlichkeit im Multiplayer-Modus berücksichtigen, unter dem Schlagwort „Ludologie“ erforscht werden sollten. Siehe für einen Ansatz, der beide integriert z. B. Hennig 2017, 28–30.

37 Hier ergibt sich auch ein Echo zu der direkten Ansprache des Gedichts von Kaváfis, das uns bereits als „Ich“ unserer eigenen Geschichte zur d14 positioniert hat. Vgl. dazu auch Mieke Bals Aufsatz „First Person, Second Person, Same Person“ in: Bal 1993.

zwischen Installation und Skulptur nachzugeben: „Ist die Wellpappe, die meine Augen sehen, wirklich aus Marmor gemacht?“, „kann ich auch die nicht offen stehenden Schubladen des Kabinetts dort aufziehen?“, „ist der Faden, aus dem diese Decke/dieses Segel gewebt ist, weich?“. ³⁸ Aber Anfassen – das wissen wir – ist im Museum verboten: Mit der Zeit wuchs nicht nur die Nervosität des Wachpersonals, sondern es entstanden auch um die beliebtesten Werke herum von der Konservatorin verordnete Bannkreise aus Bodenmarkierungsband. ³⁹ Hier stoßen wir auf eine weitere allegorische Entsprechung zwischen EMΣT-Sammlung und *Odyssee*, die einer gewissen Textsicherheit bedarf, um verstanden zu werden. Denn auch Odysseus, unser Held, zeigt sich, wie wir, in manchen Situationen allzu menschlich in seiner Überschreitung der Grenzen, die der Raum ihm setzt. Im neunten Gesang erfahren wir endlich von dem Verhängnis, dass er sich selbst und seinen Gefährten bereitete, den Grund, warum seine Reise so lange dauerte: In den Versen 106–217 bleibt in der Schweben, ob Odysseus und seine Gefährten das Land, den Besitz und die Rechte der Kyklopen respektieren werden, doch dann überschreiten sie ungefragt die Schwelle Polyphems. ⁴⁰ Sie plündern zunächst seine Vorräte und blenden schließlich den Hausherrn, der ihnen besiegt und wütend ein folgenreiches ‚Gastgeschenk‘ hinterher schleudert:

Höre mich Erdenhalter Poseidon, dunkelgelockter,
 Bin ich wahrhaftig dein und rühmst du mein Vater zu sein dich,
 Gib, daß der Städtezerstörer Odysseus nach Hause nicht komme,
 Des Laertes Sohn, der in Ithaka hat seine Häuser.
 Ist ihm aber bestimmt, die Seinen zu sehen und zu kommen
 In sein wohlgegründetes Haus und das Land seiner Väter,
 Kehre er spät und schlimm nach Verlust all seiner Gefährten
 Heim auf fremdem Schiff und finde zu Hause noch Leiden. ⁴¹

Wie wir an diesem Punkt in der Erzählung bereits wissen, hat der Bruch des Gastrechts und die Intervention Poseidons ernsthafte Konsequenzen: Odysseus erleidet mehrfach Schiffbruch, alle seine Gefährten sterben. Dass sich am Ende trotz aller Widrigkeiten sein Schicksal erfüllt, Ithaka wiederzusehen, und Odysseus mit seiner Familie wiedervereint wird, ist allein Athene

38 Vgl. hierzu auch die Abschnitte „Körperlichkeit Kunstbetrachtung“ und „Spezialfall Installation“ in: Reitstätter 2015, 155–165.

39 Siehe dazu den Erfahrungsbericht einer Aufsicht: Gottschalk 2017, 50–52.

40 Für Yoav Rinon (Rinon 2007) stellt die *Odyssee* die Notwendigkeit einer Passage von einer Krieger-Identität zur Konstruktion einer Nachkriegsidentität dar. Vgl. zu kolonialen Deutungsmustern in der *Odyssee*: Dougherty 2001.

41 Hom. Od. 9.528–535.

zu verdanken. Im Hintergrund interveniert sie bei Menschen und Göttern und stattet emsig Besuche ab, damit er letztlich wieder in seiner Heimat willkommen geheißen werden kann.⁴²

Das narrative ‚Knäuel‘ zu entwirren, in das die verschiedenen miteinander im Streit liegenden Parteien in der Odyssee sich gegenseitig verstrickt haben, ist eine Aufgabe, derer



Abb. 2 Installationsansicht *Antidoron*, Museum Fridericianum: Blick von der Installation *Sails* (Bia Davou, 1981/82) auf *Slumber* (Janine Antoni, 1994).

es im Epos einer Göttin bedarf. An dieser Stelle ließe sich eine eigene Abhandlung darüber schreiben, was die Einladung zur Identifikation mit dem Helden im Rahmen der *Antidoron*-Ausstellung des EMET – und die daraus resultierende, fast zwangsläufig erscheinende Übertretung des Gastrechts im Haus des Fremden – im Gesamtkontext der documenta 14 zwischen Deutschland und Griechenland zu bedeuten haben könnte. Tatsächlich haben sich vor allem griechische Akteur*innen im Vorfeld und in Begleitung der documenta intensiv mit Aspekten des Gastrechts befasst.⁴³ Auf die Dringlichkeit einer Auseinandersetzung mit dieser

42 Deacy 2008, 62–67. So wird Odysseus gerühmt wegen seiner Intelligenz und Auffassungsgabe, doch Athene ist es, die Schirmherrin des Wissens, der Kunst und des Kampfs, die den Vielgestaltigen bereits seit der *Ilias* wiederholt berät und verwandelt, Murnaghan 1987, 3, 11–13. Vgl. auch Clayton 2004, 50.

43 Rikou/Yalouri 2017; siehe auch das Statement der 6. Athen-Biennale (die sich ebenfalls den Titel eines berühmten Kaváfis-Gedichts gab): *Waiting for the Barbarians* 2017–2018. Dazu auch: Fokianaki/Varoufakis 2017. Die documenta als dekoloniales Projekt hat der Philosoph und d14-Chorus-Mitglied Georgios Papadopoulos (Papadopoulos 2019) behandelt.

Frage von deutscher Seite, kann ich hier nur hinweisen.⁴⁴ Lassen wir also vorerst einfach die Finger' von den Kunstwerken und hoffen, dass Athene – dank unserer Bemühungen, Wissen zu erlangen – auch uns Gnade erweisen wird (Abb. 2).

4. „Immer halte Ithaka im Sinn“

Im Rahmen dieses Artikels ist bereits lange klar, dass die *Odyssee* als Text und Metapher ein gewisses Potential bietet, sich unterschiedliche Deutungsebenen und Zusammenhänge der documenta 14 zu erschließen. Aber als Besucherin im Bildraum der EMΣT-Ausstellung traf der kunsthistorische Blick erst im ersten OG rechts (Abb. 1) auf mögliche Anzeichen dafür, dass wir es hier mit der *Odyssee* als Leitmotiv zu tun haben könnten. Dort stand ein Webstuhl, dessen ikonographische Botschaft sowohl „Penelope“ als auch „Athene“ bedeuten kann. Insgesamt setzte sich der Raum deutlich vom Erfahrungshorizont der restlichen documenta ab. Dort sahen wir uns als Besucher*innen dauernd mit den sozialen und politischen Widrigkeiten und Herausforderungen der metaphorischen *Odyssee* als Irrfahrt ausgesetzt; hier war



Abb. 3 Installationsansicht *Antidoron*, Museum Fridericianum: Janine Antoni: *Slumber* (1994).

44 Zur – von deutscher Seite gerne vergessenen und von griechischer Seite gerne verschwiegenen – geteilten, spezifisch deutsch-griechischen Geschichte: Kambas/Mitsou 2015.

der Raum, in dem der Webstuhl stand, auf den ersten Blick einladend. Er war in einer Art ‚heimelig‘ gestaltet, dass er jedes kulturelle Klischee von Weiblichkeit ohne doppelten Boden zu bestätigen schien: Von zwei Kunstwerken ausgehend wurde er leise von melodischen Klangkomponenten durchzogen. Wie der Webstuhl nutzten auch die anderen beiden, den Raum prägenden Installationen helle Naturmaterialien und erinnerten an häusliches Mobiliar. Sogar der Frauenanteil der ausgestellten Künstler*innen war bemerkenswert hoch, im Vergleich etwa zum Erdgeschoss oder zum gegenüberliegenden linken Flügel (und dem Rest der documenta). Es lohnt sich, in diesem Raum – in dem sich die Kurator*innen bei ihrem Rundgang vor der Eröffnung wiederholt auf „Penelopes Traum“ bezogen hatten – auf den Spuren der *Odyssee* zu verweilen, um dort einige der Kunstwerke in ihrem Zusammenhang sowohl mit der Ausstellung als auch in Verbindung mit den Biographien ihrer Autor*innen zu betrachten.

Um das Zentrum des Raumes – die in alle Richtungen stiebende Skulptur *Sails* von Bia Davou – gruppierten sich zwei Installationen (Abb. 3): Die ineinandergeschobenen Kabinette der *Collective Autobiography* (2013) von Maria Loizidou ragen von rechts in den Vordergrund und der Blick wendete sich zum Ende des Raumes, wo der große Webstuhl mit integriertem Bett stand: Die Installation *Slumber* von der aus Freetown, Bahamas, stammenden und in New York lebenden Janine Antoni (geb. 1964; Abb. 3).⁴⁵

In der Gesamtansicht von *Slumber* (1994) bilden die Kettfäden des Webstuhls einen Baldachin. Im darunter stehenden Bett schlief Antoni nachts während einer Reihe von Performances. Dabei ließ sie ihre Hirnströme von einem Elektroenzephalogramm, kurz EEG, aufzeichnen. Unter dem EEG, das neben dem Bett steht, lagern die Gesamtaufzeichnungen der Performances auf Computer-Endlospapier in Aufbewahrungsboxen, die mit einem Datum und dem Namen des jeweiligen Ausstellungshauses etikettiert sind. Tagsüber isolierte sie aus den Daten der Nacht ihre Traumphasen und verwendete diese dann während der Öffnungszeiten des Museums als Webmuster. Vor Ort webte sie die EEG-Zeichnung aus den Fetzen ihrer zerrissenen Nachthemden als bunte Zackenlinie in den Wollstoff. Aus dem Webstuhl quillt der Stoff über den Boden und wird auf dem Bett zur Decke, die sich die Künstlerin zum Schlafen über das Bett gezogen hat. In *Slumber* nimmt Antoni also ihre eigenen Träume ganz buchstäblich in die Hand: Sie materialisiert sie und hüllt sich darin ein.⁴⁶

45 Bia Davou (Pandi 2017a); Maria Loizidou (Pandi 2017b).

46 Sie setzt damit fast wörtlich die Aufforderung der feministischen Theoretikerin Hélène Cixous um, den eigenen Körper zu nutzen, um sich davon zu befreien, „in“ einem männlichen Diskurs zu sein, um eine eigene, weibliche Sprache als Gegenentwurf zu erfinden, in die frau sich selbst einhüllen könne. Cixous 1976, 888.

Antoni sagte über das Verfahren: „Science had made a machine for the body to make a drawing. I love the idea that if art comes from the unconscious, then this particular drawing is coming straight from the unconscious onto the page without an intercession of the conscious mind.“ Sie führte mit *Slumber* eine Reihe fort, in der sie sich in die Tradition feministischer Künstlerinnen der 1970er-Jahre stellte. Sie verfolgte dabei zwei Ziele, einerseits setzte sie sich mit der stark maskulin besetzten Geschichte einzelner künstlerischer Medien auseinander.⁴⁷ So gelang es ihr in *Slumber*, eigentlich paradoxe Anforderungen zu erfüllen: Vermittelt durch das EEG ist ihre Zeichnung sowohl radikaler Ausdruck ihrer Subjektivität als auch maximal objektiv und sachlich: eine Aufzeichnung ihrer ‚Gehirnschrift‘. Andererseits markiert sie mit der Skulptur/Installation *Slumber* deutlich die Abwesenheit ihres Körpers als Objekt der Auseinandersetzung. Dies spricht gleich zwei Erzählstränge feministischer Kunst an, denn einerseits wurde und wird Performance als eine häufig von Frauen genutzte Kunstform tradiert, die sich gerade durch die männliche Dominanz und Beharrungskraft in den Skulpturenabteilungen der Kunsthochschulen herleiten lässt. Und andererseits wird es gerade als Merkmal feministischer Kunst angesehen, den eigenen Körper selbstbestimmt zu inszenieren. Wir begegnen hier also einem weiteren Zugang zur Abstraktion, diesmal als feministische Strategie, den eigenen Körper nicht zum Objekt zu machen oder durch ihn zum Objekt gemacht zu werden – ohne jedoch dabei eine weibliche Form der Erfahrung zu negieren.⁴⁸

Sowohl in der Performance als auch in der Installation/Skulptur öffnete Antoni einen Raum für sich selbst und ihr Publikum, in dem sich verschiedene Deutungsebenen und Ansätze miteinander verweben ließen. In einem Vortrag für die Nationalgalerie in Washington 2018 erzählt Antoni, wie faszinierend es für sie war, mit *Slumber* durch unterschiedliche Museen zu reisen:

47 *Slumber* entstand in direkter Folge einer Reihe von Performances, in denen sie sich mit traditionellen künstlerischen Techniken befasste, und mit ihrer Rolle als Frau und Autorin in der Kunst: Für *Loving Care* (1992) verwendete sie sich selbst zugleich als Pinsel und Wischmopp: Mit ihren eigenen Haaren malend, die sie in schwarze Haarfarbe getränkt hatte, verdrängte sie die Zuschauer*innen aus dem Galerieinnenraum. Im Museum of Contemporary Art, Los Angeles, nutzte sie für die Installation *Gnaw* (1993) ihre Zähne, um aus Blöcken von Schokolade und Schmalz, Skulpturen zu meißeln. Das abgenagte Rohmaterial verarbeitete sie zu Lippenstiften und Schokoladenboxen, die im Museumshop in Vitrinen präsentiert wurden (Antoni 2018).

48 Einen Überblick über explizit feministische Kunstformen bietet: Angerer ³2014; und über die Entwicklung von Möglichkeiten und Begrenzungen für Frauen in der Kunstwelt: Chadwick 1990.

I thought, I was there to tell a story of the women weaving. It's not like people didn't get to the other readings in the book, but there seemed to be these cultural similarities ... As an artist I am trying to anticipate how the work will be read and how I can communicate: And yet what I learned from this experience is you know, I can never know your personal live story. And how much that feeds into your reading of the work. ... I learned that telling a good story means not telling the whole story but leaving a space for the imagination.⁴⁹

Die EMΣT-Kuratorin Tina Pandi nutzte den Leerraum, den Antoni der Vorstellungskraft lässt: Im einzigen Wandtext dieses Raumes entwickelte sie eine ganz eigene Spekulation, die mit der Arbeit *Slumber* zunächst nicht viel zu tun zu haben schien, außer dem Motiv der Frau, die webend eine Geschichte erzählt:

Was wäre, wenn es sich nach seiner Rückkehr nach Ithaka herausgestellt hätte, dass die legendenumwobenen Abenteuer des Odysseus nie stattgefunden hatten und stattdessen nur Hirngespinnste der Fantasie Penelopes gewesen waren ... *Slumber* unternimmt den Versuch einer Neuerzählung und -einschreibung des Mythos der Penelope und ihrer Sisyphusarbeit, den Schleier (peplos) zu weben, um eine Geschichte zu erzählen, indem sie Text und Textilie durch eine sich selbst erweiternde Geste ineinander übergehen lässt.⁵⁰

Die Hirschrift des Enzephalogramms und seine Übersetzung in Stoff wird hier assoziativ verknüpft mit den Formulierungen „legendenumwoben“ und „Hirngespinnst“, die zunächst als Fantasie und dann als bewusst durch das Medium Textil erzählte Geschichte interpretiert werden. Spätestens an diesem Punkt verlässt die Autorin des Textes den von der Künstlerin abgesteckten Bedeutungsrahmen, um ihre eigene Geschichte zu erzählen, die auf die bereits bei Aristoteles vorhandene Verknüpfung der Medien Text und Textil in der *Odyssee* abzielen scheint.⁵¹ Pandis Text nutzte Antonis Arbeit, um die Aufmerksamkeit des Publikums auch ganz sicher auf den Marker Penelope zu fixieren: Nicht die Göttin Athene oder der Held Odysseus – die genauso wie Penelope in der *Odyssee* als Weber*innen von Geschichten (*mêtis*) bezeichnet werden – sind gemeint.⁵² Sondern Penelope: Ihr Weben am

49 Antoni 2018.

50 Pandi 2017b.

51 Clayton 2004, Kapitel 1: „Not the Iliad: Reconsidering a Gendered Approach to the *Odyssey*“, 1–20. Vgl. auch Greber 2002.

52 Die Penelope der *Odyssee* ist Königin von Ithaka. Während sie auf die Heimkehr ihres Ehemannes wartet, finden sich am Hof in Ithaka mehr und mehr „Schmarotzer“ ein, die der Königin einreden, dass sie ohne Mann nicht handlungsfähig sei. Um sich der am Hof hausenden „Freier“ zu erwehren, ersinnt Penelope eine List: Sie sagt, dass sie unter ihnen einen neuen Ehemann wählen wolle, sobald sie das Leinentuch für ihren Schwiegervater fertig gewebt habe. Das Tuch (*Od.* 24.129–148: „ein feines

Schleier (*peplos*) wird hier einerseits als anstrengende Sisyphusarbeit (oder auch typisch weibliche Reproduktionsarbeit) dargestellt; und andererseits aber auch als handwerkliche Tätigkeit mit einem konkreten Inhalt – und nicht als freies Imaginieren. Beide Elemente fanden sich bei genauerem Hinsehen eigentlich nicht in der Arbeit von Antoni, sondern, fast im Wortlaut sogar, in Beschreibungen der Arbeiten Bia Davous. Diese hatte ihre Arbeit an den in der Mitte des Raumes installierten *Sails* (1981–1982) als Sisyphusarbeit einer stickenden Penelope beschrieben.⁵³

5. Penelopes Traum

Davou wurde ab den 1970er-Jahren bekannt, nachdem sie die Malerei aufgegeben und begonnen hatte, mit Skulpturen zu experimentieren.⁵⁴ Als Mitglied der Gruppe *Diadikasies Systemata* (Process Systems) arbeitete sie an einem Zyklus Zeichnungen von Schaltkreisen (*Circuits*) – von denen einige in der Ausstellung der documenta 14 im EMΣT in Athen zu sehen waren – und Skulpturen, die auf Rasterstrukturen beruhten. Mitte der 1970er-Jahre begann sie, an ersten Zeichnungen zu arbeiten, die sie *Serial Structures* nannte. Für diese verschob sie ihren Fokus von der Oberfläche der Platinen auf ihre Funktionsweise. Die Frage, wie sie die Kommunikationsmöglichkeiten von Computern für ihre Kunst nutzen könnte, führte sie dazu, die auf Einsen und Nullen beruhende binäre Logik der Rechenprozesse mit anderen Codes kurzzuschließen: „I realized that if I replaced the numbers with other elements, I would be able to build serial structures with bricks, stones, pillows, words, et cetera.“⁵⁵ Für die Segel in der *Antidoron*-Ausstellung fügte sie die seriellen Strukturen ihrer Zeichnungen mit den Rasterskulpturen im Raum zusammen. Anstelle von Zahlen, Linien oder Punkten verwendete sie das Textkorpus der *Odyssee*.

Anders als in Janine Antonis Installation *Slumber* ist die Verbindung zur *Odyssee* hier nicht eine der möglichen Lesarten, sondern *die* Lesart. Wenn Besucher*innen auf einem der Segel das Wort ΟΔΣΣΞΣ für Odysseus auszumachen meinten und wenn manche in der Anordnung der Segel im Raum einen möglichen Verweis auf die Geschichte der Beinahe-Heimkehr Odysseus im 10. Gesang erkannten, war dies das Resultat eines Prozesses, in dem

und überaus großes Gewebe“ und 130: „dem Mond und der Sonne vergleichbar“) wird jedoch nie fertig, da sie jede Nacht das, was sie am Tag gewebt hat, wieder aufribbelt. Clayton 2004, 21–52.

53 Vitali 2017.

54 Vitali 2017, 285.

55 Vitali 2017, 288.

Davou zunächst die Verse des Epos in Segmente aufgeteilt hatte, diese formal codiert und die daraus resultierenden neuen Bedeutungszusammenhänge per Hand auf die Segel gestickt hatte.⁵⁶ Bia Davous *Sails* mit ihrem thematischen Zentrum der Tätigkeit Penelopes und der Re-Kodierung der *Odyssee* standen auch nicht zufällig im physischen Zentrum des Raums, der *Antidoron*-Ausstellung, des Gebäudes oder der *documenta 14*.⁵⁷ Denn der Nachlass des Œuvres von Bia Davou (1932–1996) bildet einen wesentlichen Teil des Grundstocks der Sammlung des EMΣT, das als Nationalsammlung eine der wenigen – wenn nicht die einzige – ist, die ganz wesentlich um das Werk einer Künstlerin strukturiert wurde.⁵⁸

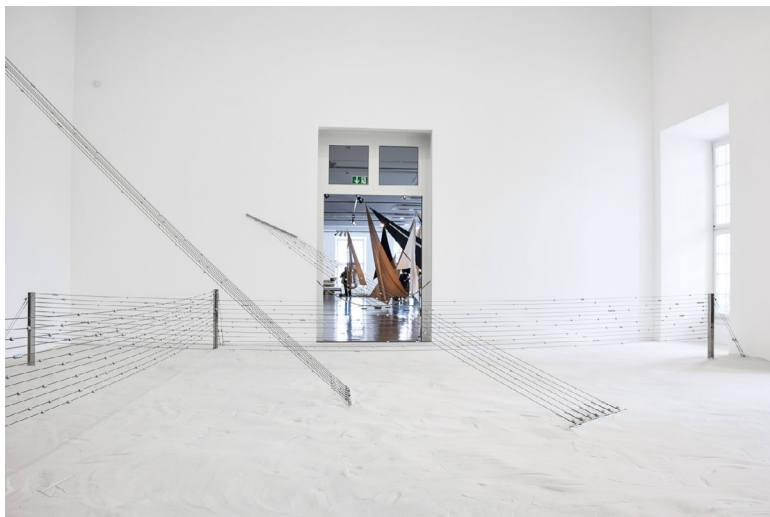


Abb. 4 Installationsansicht *Antidoron*, Museum Fridericianum: George Lappas: *Abacus* (1983).

Aus der zentralen Position des Werks von Davou und aus der Art und Weise wie sie die *Odyssee* als Text aufgriff, ergeben sich neue Fragen und Verbindungen für die Verflechtungen

56 Dort gibt der Windgott Aiolos Odysseus einen Beutel mit, in den er alle ungünstigen Winde für seine Heimfahrt eingesperrt hat. Ithaka taucht bereits am Horizont auf, da öffnet einer der Gefährten des Odysseus den Beutel und alle Winde springen heraus, woraufhin die Reise sich um weitere Jahre verzögert (*Od.* 10.1–55).

57 Davous Werk stand nicht nur im Zentrum der EMΣT-Ausstellung, es gehörte zu den ganz wenigen historischen Positionen griechischer Künstler*innen, die überhaupt auf der *documenta* in Athen gezeigt wurden. Davou 2017. Ein einziges weiteres Beispiel wäre der albanische Maler Edi Hila (*Bal-Blanc* 2017).

58 Kherbek 2017.

des Leitmotivs der *Odyssee* quer durch die Ausstellung, die ich abschließend noch knapp skizzieren möchte.

Achsensymmetrisch gespiegelt zu Bia Davous Arbeiten fand sich im linken Flügel der Ausstellung eine Anzahl Zeichnungen ihres Ehemannes Pantelis Xagoraris (1929–2000). Xagoraris hatte als Mathematikprofessor die Potenziale von Rechenmaschinen und Computern in der Erstellung digitaler Kunstwerke ausgelotet und durch diese Arbeiten Davous Schaffen maßgeblich mit inspiriert.⁵⁹ Bis ich die Spiegelung zwischen Davou und ihrem Mann Xagoraris entschlüsseln konnte, waren mir die Räume im ersten Obergeschoss des Fridericianums mehr oder weniger miteinander unverbunden erschienen. Der Kontrast „behaust – unbehaust“ ergab sich aus der Reihe der Installationen, die das Interieur im rechten Flügel bildeten, mit den Monumenten für Vertriebene und Obdachlose auf der linken Gebäudehälfte.⁶⁰ Im weitesten Sinne konnte sich die Ausstellung hier also wieder, wie im Erdgeschoss, um den Pol Heimat|losigkeit drehen, erweitert um den Aspekt Penelope|Odysseus, die sich in Form einer Binarität von männlich|weiblich, Davou|Xagoraris im Gebäude spiegelten. Aber plötzlich fiel mir auf, dass die Skulptur *Abacus* von George Lappas (Abb. 4) im Durchgang zwischen den beiden Gebäudeflügeln wie ein Scharnier zwischen den beiden Gebäudeteilen fungierte⁶¹ und so die zunächst angenommenen Polaritäten in Sequenzen umkodiert wurden: Im linken, dem Realismus verhafteten, Flügel herrschten die Auswirkungen volkswirtschaftlicher Berechnungen: Krieg und Hunger lassen sich mit den rechnerischen Kapazitäten eines Abakus verursachen. *Aber sie lassen sich nicht durch ihn bewältigen.* Ganz anders im rechten Flügel des Gebäudes, wo Bia Davou und Janine Antoni die Codes der Rechenmaschinen, die Codes der Gesellschaft und die Codes der Kunstwelt mit ihrer eigenen Vorstellungskraft kurzschließen und so auf die Macht kultureller Erzählungen und deren Überwindung hinweisen.⁶²

Im Zentrum der Ausstellung steht somit die Poetik der Penelope: wenn sie träumt, entsteht durch Erzählung und Wiedererzählung ge(t/h)eilte Kultur.⁶³ Wenn die *Ilias* und die *Odyssee*

59 Pantelis Xagoraris (Vitali 2017, 286).

60 Valkana 2017; Kafetsi 2017.

61 George Lappas (Schina 2017).

62 Für die Bedeutung des Abbaus von „Binaritäten“ für die Gesellschaft: Babka 2016, 400 f. Für die Bedeutung von Gender-Diskursen insbesondere in der documenta in Athen siehe: Papadopoulos 2019, 311 f. Für die Verschränkung von Weben und Kodieren insbesondere mit Bezug auf das Kurzschließen binärer Codes: Cocker 2017, 124–141.

63 Denn mit den Möglichkeiten der Imagination und des selbstbestimmten biographischen Erzählens können Menschen ihre Handlungsfähigkeit zurückgewinnen und ihre eigene Position neu definieren. Boothe 2009, 400 f.

von ihrem Ursprung und Ziel – Ithaka – aus erzählt werden, dann richtet sich der Fokus nicht auf das Erzählte, sondern auf die Bedingungen des Erzählens selbst, dann lösen sich die Binaritäten von Handelnden und Machtlosen, männlich und weiblich, Odysseus und Penelope auf.⁶⁴ Die Analyse der Inszenierung der Kurator*innen des EMΣT gibt den Blick frei auf die Ästhetik des Erzählens selbst. Und damit auch auf Momente der Selbst- und Fremdbestimmung: Wer kann erzählen, was wird erzählt? Wie stellen wir, als Besucher*innen, uns zu den angebotenen Objekten? Welche Möglichkeiten haben wir, um überhaupt mit der angebotenen Erzählung in Kontakt zu kommen?

6. Lernen von Athen zu lernen

Manche Besucher*innen haben argumentiert, dass es im Kontext einer documenta-Ausstellung in etwa so nutzlos wäre, Bilder von Athen nach Kassel zu tragen, wie Eulen nach Athen. Der besonders beim Fachpublikum recht ‚faule‘ Umgang mit der Selbstrepräsentation des griechischen Museums für Zeitgenössische Kunst auf der documenta 14 brachte zum Vorschein, was alles fehlt, wenn „globale“ Positionen nicht in spezifischen Kontexten verortet werden können, sondern nur anhand der Konformität zu sich selbst als universell setzender Kunstzentren gemessen werden.⁶⁵ Ohne die intensive Auseinandersetzung mit nationalen (Kunst-)Geschichte(n) fehlt eine der wesentlichen Voraussetzungen internationaler Kommunikation überhaupt – ohne intensive Auseinandersetzung mit dem „Anderen“ gerät Globalität schnell zu einer reinen Oberfläche. Dann wird sie zu einer Suche nach „Neuem“. Egal ob dieses „Neue“ im Namen der formellen Innovation des „Avantgardismus“ gesucht wird oder ‚im Kick am Fremden‘ des „Exotismus“: es werden Muster reproduziert, die die meisten Besucher*innen der Ausstellung als Zuschreibungen weit von sich weisen würden, die sie aber durch Abwehrreaktionen, wie die gegen die d14 erfolgten, unkritisch reproduzieren.

Damit sich die EMΣT-Sammlung im historischen Herzen der Ausstellungsreihe nicht nur ein aus der praktischen Not geborener Nachgedanke der documenta 14, sondern als Teil eines intensiven Austauschs zwischen zwei Institutionen entpuppte, brauchte es nur etwas Geduld, Entdeckungslust und Vertrauen auf die Begleitung der Göttin Athena als Patronin des Handwerks, des Krieges und der Weisheit. Entlang des thematischen Fadens der *Odyssee*

64 Clayton 2004, 21 f.

65 Beispielsweise das Lamento „Chorus Anonymous“ im Branchen-Leitmedium *e-flux*, in dem kritische Einzelstimmen gesammelt wurden (Fontaine 2017). Dass Kritik in dieser Richtung keineswegs nur unter der Hand geäußert werden konnte, zeigt u. a. eine Kritik an dieser Haltung (mit einer Reihe weiterer Beispiele) auf der Schwedischen Website *Kunstkritikk* von Frans Josef Petersson (Petersson 2017).

bildeten sich so aus dem zunächst so verwirrend erscheinenden Kontinuum der documenta 14 Bezüge zwischen den beiden Ausstellungsteilen heraus. Dabei öffnete die *Antidoron*-Ausstellung eine Perspektive auf die Gegenwartskunst, die zwar von einem ganz anderen Standpunkt aus entwickelt worden war als der der d14, aber sie spielte mit Erwartungen und knüpfte an vorher Gewusstes auf eine Art und Weise an, dass sich die Frage stellen ließe, ob die documenta 14 thematisch/inhaltlich ohne die vielfältigen Bezugnahmen auf die Sammlung des EMΣT überhaupt zu denken gewesen wäre.

Mit wenig Kontext in die Ausstellung ‚hineingeworfen‘, eingeladen, uns im Umgang mit den Objekten als Held*in selbst zu fokalisieren, entstand eine Ausstellung, die einen eindringlichen Appell an unsere Fähigkeit zur Empathie richtete. Unsere individuelle Odyssee im Ausstellungsraum verschmolz zunehmend mit den angebotenen Geschichten und der Frage: Wer spricht hier eigentlich? Von was? Die von vielen Besucher*innen und Beobachter*innen als in der Beschreibung eines teils deprimierenden Ist-Zustands verhaftet empfundene Ausstellung⁶⁶ erwies sich auf den zweiten Blick – zwischen „Immer halte Ithaka im Sinn“ und „Penelopes Traum“ – als ein Raum, in dem die Ausstellungsmacher*innen die Vision einer Welt skizzierten, die wie die Odyssee die Frage danach stellt, wie eine Welt, in der das Kriegsrecht nicht mehr gilt, aussehen kann.

Bibliographie

Künstler_innen zur documenta 14, <https://www.documenta14.de/de/public-exhibition/#artists> (Zugriff: 28.02.2020)

Arseny Avraamov: <https://www.documenta14.de/de/artists/16146/arseny-avraamov>.

Bia Davou: <https://www.documenta14.de/de/artists/22253/bia-davou>.

Cecilia Vicuña: <https://www.documenta14.de/de/artists/13557/cecilia-vicuna>.

George Lappas: <https://www.documenta14.de/de/artists/16211/george-lappas>.

Guillermo Galindo: <https://www.documenta14.de/de/artists/13506/guillermo-galindo>.

Hiwa K: <https://www.documenta14.de/de/artists/13528/hiwa-k>.

Jani Christou: <https://www.documenta14.de/de/artists/16174/jani-christou>.

Maria Loizidou: <https://www.documenta14.de/de/artists/22279/maria-loizidou>.

Pantelis Xagoraris: <https://www.documenta14.de/de/artists/22312/pantelis-xagoraris>.

Ross Birrell: <https://www.documenta14.de/de/artists/12797/ross-birrell>.

⁶⁶ Nur eins der vielen Beispiele in der deutschen Presse: Dege 2017.

Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor: <https://www.documenta14.de/de/artists/13709/verena-paravel-und-lucien-castaing-taylor>.

Zafos Xagoraris: <https://www.documenta14.de/de/artists/13685/zafos-xagoraris>.

Documenta 14 Daybook (Latimer/Szymczyk 2017)

Bel-Blanc, Pierre: „Edi Hila“, Samstag, 1. Juli.

Dziewańska, Marta: „Miriam Cahn“, Freitag, 25. Mai.

Folkerts, Hendrik: „Mounira al-Solh“, Samstag, 6. Mai.

Hopkins, Candice: „Guillermo Galindo“, Samstag, 13. Mai.

Hopkins, Candice: „Rebecca Belmore“, Samstag, 3. Juni.

Peleg, Hila: „Véréna Paravel und Lucien Castaing-Taylor“, Samstag, 2. September.

Roelstraete, Dieter: „Cecilia Vicuña“, Donnerstag, 29. Juni.

Roelstraete, Dieter: „Dan Peterman“, Freitag, 1. September.

Szymczyk, Adam: „Hiwa K“, Freitag, 2. Juni.

Szymczyk, Adam: „Ross Birrell“, Sonntag, 20. August.

Koskina, Katerina (Hrsg.) (2017): Antidoron. the EMST collection, Ausst. Kat. Athen. Athen: EMST (= EMST in the world, 2)

Kafetsi, Ana: „Emily Jacir: Memorial to 418 Palestinian Villages which were Destroyed, Depopulated and Occupied by Israel in 1948, 2001“, 90 f.

Kimsooja Studio: „Kimsooja: Bottari, 2005–2017“, 96 f.

Koskina, Katerina: „Lucas Samaras: Hebraic Embrace, 1991–2005“, 150 f.

Koskina, Katerina: „Maria Loizidou: Collective Autobiography, 2013“, 116 f.

Koskina, Katerina: „Stephen Antonakos: Remembrance, 1987–1989“, 32 f.

Pandi, Tina: „Bia Davou: Sails, 1981–1982“, 64 f.

Pandi, Tina: „Janine Antoni: Slumber, 1994“, 34 f.

Safran, Yehuda: „George Hadjimichaelis: Crossroad. The crossroad where Oedipus killed Laius. A description and history of the journey from Thebes to Corinth, Delphi and the return to Thebes. 1990–1995/97“, 82 f.

Schina, Athena: „George Lappas: Abacus, 1983“, 108 f.

Schizakis, Stamatis: „Stathis Logothetis: E273, 1980; E130, 1971; E113, 1970; E56A, 1966“, 114 f.

Valkana, Anina: „Andreas Lolis: Shelter, 2013–2016“, 118 f.

Vitali, Daphne: „Kendell Geers: Acropolis redux (The director's cut), 2004“, 80 f.

Vitali, Daphne: „Kostis Velonis: Life Without Democracy, 2009“, 178 f.

Forschungsliteratur

- Ackermann, Tim (2017): „Die glorreichen Reiter der documenta“, in: *Weltkunst*, 07.07.2017, <https://www.weltkunst.de/ausstellungen/2017/07/die-glorreichen-reiter-der-documenta> (Zugriff: 28.02.2020).
- Angerer, Marie-Louise (32014): „Feminismus und künstlerische Praxis“, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Snoeck, 85–89.
- Antoni, Janine (2018): „Elson Lecture“, National Gallery of Art, Washington, 13.08.2018, <https://www.nga.gov/audio-video/elson.html> (Zugriff: 28.02.2020).
- Athens Biennale (2017–2018): *Waiting for the Barbarians. 6th Athens Biennale*, https://athensbiennale.org/cgi-bin/biennial-list/mail.cgi/archive/GR_Prof/20170323061141/ (Zugriff: 28.02.2020).
- autor*innen Kollektiv (Hrsg.) (2017a): *Dating the Chorus I*. Kassel: https://issuu.com/datingthechorus/docs/dating_the_chorus_1 (Zugriff: 28.02.2020).
- autor*innen Kollektiv (Hrsg.) (2017b): *Dating the Chorus II*. Kassel: https://issuu.com/datingthechorus/docs/dating_the_chorus_2 (Zugriff: 28.02.2020).
- Babka, Anna (2016): *Gender und Dekonstruktion. Begriffe und kommentierte Grundlagentexte der Gender- und Queer-Theorie*. Wien/Stuttgart: UTB.
- Bal, Mieke (1993): „First Person, Second Person, Same Person: Narrative as Epistemology“, in: *New Literary History* 24:2, 293–320. Baltimore, MD: The John Hopkins University Press.
- Bal, Mieke (2010): *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*. London/New York, NY: Routledge.
- Bal, Mieke (2017): *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Toronto, Ann Arbor, MI: University of Toronto Press.
- Bell, Kirsty (2017): „Learning from Athens?“, in: *Mousse Magazine* 58, 50–55.
- Boothe, Brigitte (2009): „Medizin und Psychologie“, in: Klein, Christian (Hrsg.): *Handbuch Biographie. Methoden, Traditionen, Theorien*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 394–401.
- Chadwick, Whitney (1990): *Women, Art, and Society*. New York, NY: Thames and Hudson.
- Cixous, Hélène (1976): „The Laugh of the Medusa: Translated by: Paula & Keith Cohen“, in: *Signs*, 1:4, 875–893.
- Clayton, Barbara (2004): *A Penelopean poetics. Reweaving the feminine in Homer's Odyssey*. Lanham, MD: Lexington Books.
- Cocker, Emma (2017): „Weaving Codes/Coding Weaves: Penelopean Mêtis and the Weaver-Coder's Kairos“, in: *TEXTILE* 15:2, 124–141.
- Curley, John J. (2019): *Global Art and the Cold War*. London: Laurence King Publishing.
- Deacy, Susan (2008): *Athena*. London/New York, NY: Routledge.

- Dege, Stefan (2017): „Die documenta 14: politischer denn je“, in: *Deutsche Welle*, 08.06.2017, <https://p.dw.com/p/2eMIE> (Zugriff: 28.02.2020).
- Deutsche Presse Agentur (2014): „Alarm in Kassel: Documenta auch in Athen“, 09.10.2014, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/kunst-alarm-in-kassel-documenta-auch-in-athen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-141009-99-05355> (Zugriff: 28.02.2020).
- documenta 14 (Hrsg.) (2014): *South as a State of Mind #1*. Athen: documenta und Museum Fridericianum gGmbH.
- documenta 14 (Hrsg.) (2016): *South as a State of Mind #2*. Athen: documenta und Museum Fridericianum gGmbH.
- documenta 14 (Hrsg.) (2017): *Der Reader*. München/London u. a.: Prestel.
- documenta 14, Spaziergänge (2017): „Spaziergänge“, <https://www.documenta14.de/de/walks> (Zugriff: 28.02.2020).
- documenta und Museum Fridericianum gGmbH (2017): „documenta 14 stellt institutionelle Partner und Ausstellungsorte in Athen vor“, 24.03.2017, <https://www.documenta14.de/de/news/15450/documenta-14-stellt-institutionelle-partner-und-ausstellungsorte-in-athen-vor> (Zugriff: 28.02.2020).
- Dougherty, Carol (2001): *The Raft of Odysseus. The Ethnographic Imagination of Homer's Odyssey*. Oxford/New York, NY: Oxford University Press.
- DUDEN (2019): Art. *Odyssee*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Odyssee> (Zugriff: 28.02.2020).
- Eichhorn, Maria / Szymczyk, Adam u. a. (2015): „Die unauslöschliche Präsenz des Gurlitt-Nachlasses: Adam Szymczyk im Gespräch mit Alexander Alberro, Maria Eichhorn und Hans Haacke“, in: *documenta 14 2014*, https://www.documenta14.de/de/south/59_die_unausloeschliche_praesenz_des_gurlitt_nachlasses_adam_szymczyk_im_gespraech_mit_alexander_alberro_maria_eichhorn_und_hans_haacke (Zugriff: 28.02.2020).
- Fokianaki, iLiana / Varoufakis, Yanis (2017): „We Come Bearing Gifts: iLiana Fokianaki and Yanis Varoufakis on Documenta 14 Athens“, in: <https://www.art-agenda.com/criticism/240266/we-come-bearing-gifts-iliana-fokianaki-and-yanis-varoufakis-on-documenta-14-athens> (Zugriff: 28.02.2020).
- Fontaine, Claire (2017): „Chorus Anonymous: Voices from Documenta 14“, in: *e-flux Journal*, #84, <https://www.e-flux.com/journal/84/151271/chorus-anonymous-voices-from-documenta-14/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Gottschalk, Hanna (2017): „Dating a Guard“, in: autor*innen Kollektiv 2017b, 50–52.
- Greber, Erika (2002): *Textile Texte. Poetologische Metaphorik und Literaturtheorie. Studien zur Tradition des Wortflechtens und der Kombinatorik*. Köln/Weimar u. a.: Böhlau.
- Heise-Thonicke, Martina (2017): „In die Röhre gucken: An der Mahler-Treppe entsteht Kunstwerk von Hiwa K.“, in: *Hessisch Niedersächsische Allgemeine*, 17.04.17, <https://www.hna.de/kassel/documenta->

- 14-ere336255/in-roehre-gucken-an-mahler-treppe-entsteht-kunstwerk-von-hiwa-k-8142021.html (Zugriff: 28.02.2020).
- Hellstern, Gerd-Michael / Ożga, Joanna (2017): *documenta 14 Evaluation: Die documenta 14. Repräsentative Ergebnisse 05.11.2017*. Kassel, Univ. Kassel / documenta und Museum Fridericianum gGmbH, <https://docplayer.org/129335314-Documenta-14-evaluation.html> (Zugriff: 28.02.2020).
- Hennig, Martin (2017): *Spielräume als Weltentwürfe. Kultursemiotik des Videospiele*. Marburg: Schüren Verlag (= Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, 12).
- Homer (2010): *Odyssee. Griechisch/Deutsch. Übers., Nachw. und Register von Roland Hampe*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 18640).
- Kambas, Chryssoula / Mitsou, Marilisa (2015): „Einleitung: Zwei Gedächtnisse einer Vergangenheit und ihre Gegenwart“, in: dies. (Hrsg.): *Die Okkupation Griechenlands im Zweiten Weltkrieg. Griechische und deutsche Erinnerungskultur*. Köln/Wien u. a.: Böhlau (= Griechenland in Europa, 1), 9–28.
- Kherbek, William (2017): „Monika Szewczyk and Hendrik Folkerts on Documenta 14 / Kassel, 2017“, <https://flash---art.com/2017/06/monika-szewczyk-and-hendrik-folkerts-on-documenta-14-kassel/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Kingsley, Patrick (2016): *Die neue Odyssee. Eine Geschichte der europäischen Flüchtlingskrise*. München: C. H. Beck.
- Kolb, Gila / Sternfeld, Nora (2019): „„Glauben Sie mir. Kein Wort.“: Die Entwicklung der Kunstvermittlung zwischen documenta X und documenta 14“, in: *documenta Studien*, #6, 2–14.
- Koskina, Katerina / Charalambous, Panos u. a. (2017): „d14 & Public Institutions“, Panel: „Art Institutions in/as Transit“, *Learning from documenta closing event*, Prevelakis Hall, 05.10.2017 [Mitschrift der Autorin]; <https://learningfromdocumenta.org/wp-content/uploads/2017/09/LfD-Closing-Event-Program.pdf> (Zugriff: 28.02.2020).
- Latimer, Quinn / Szymczyk, Adam (Hrsg.) (2017): *Documenta 14 Daybook. Athens, 8 April – Kassel, 17 September 2017*. München/London u. a.: Prestel [ohne Seitenzählung; Kalendereinträge: Dienstag, 11. April – Donnerstag, 13. April, siehe gesondertes Verzeichnis].
- Lokalo24.de (2016): „documenta 14: Erste Designs aufgetaucht“, in: *Extra Tip*, 25.03.16, <https://www.lokalo24.de/lokales/kassel/fotostrecke-documenta-erste-designs-aufgetaucht-7082992.html> (Zugriff: 28.02.2020).
- Morris, Desmond (2017): *Eulen. Ein Portrait*. Berlin: Matthes & Seitz (= Naturkunden).
- Murnaghan, Sheila (1987): *Disguise and Recognition in the Odyssey*. Princeton: Princeton University Press.
- Papadopoulos, Georgios (2019): „Documenta 14 and the question of colonialism: Defending an impossible position between Athens and Kassel“, in: *Journal of Visual Art Practice*, 18:4, 305–322.

- Petersson, Frans Josef (2017): „We Need to Reclaim the Narrative of Documenta 14 as a Radical Exhibition“, in: *Kunstkritikk – Nordisk kunsttidsskrift*, 11.10.2017; <https://kunstkritikk.no/we-need-to-reclaim-the-narrative-of-documenta-14-as-a-radical-exhibition/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Public Education (2017): „Public Education“, <https://www.documenta14.de/en/public-education/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Reitstätter, Luise (2015): *Die Ausstellung Verhandeln. Von Interaktionen im musealen Raum*. Bielefeld: transcript/Edition Museum.
- Rikou, Elpida / Yalouri, Eleana (2017): „Learning from documenta: A Research Project Between Art and Anthropology“, in: *On Curating* 33 [The documenta Issue], 132–138.
- Rinon, Yoav (2007): „The Pivotal Scene: Narration, Colonial Focalization, and Transition in ‚Odyssey‘ 9“, in: *The American Journal of Philology* 3, 301–334.
- Samantas, Giorgos (2017): „Field Notes“, Closing Event, Learning from documenta, Prevelakis Hall, 04.10.2017 [Mitschrift der Autorin]; <https://learningfromdocumenta.org/wp-content/uploads/2017/09/LfD-Closing-Event-Program.pdf> (Zugriff: 28.02.2020).
- Schriefers, Thomas (2004): *Ausstellungsarchitektur. Geschichte, wiederkehrende Themen, Strategien*. Bramsche: Rasch.
- Seidel, Änne / Koskina, Katerina (2017): „„Das Publikum wird staunen!‘. documenta in Athen“, https://www.deutschlandfunk.de/documenta-in-athen-das-publikum-wird-staunen.691.de.html?dram:article_id=381025 (Zugriff: 28.02.2020).
- Stahl, Johannes (2014): „Installation“, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*. Köln: Snoeck, 134–138.
- Sternfeld, Nora (2014): *Verlernen vermitteln*. Hamburg: Repro Lüdke (= Kunstpädagogische Positionen, 30).
- Szymczyk, Adam (2015): *CeMoG Lecture #02*, Centrum Modernes Griechenland, Freie Universität Berlin, 26.06.2015, <https://www.cemog.fu-berlin.de/aktivitaeten/veranstaltungen/cemog-lecture-02.html> (Zugriff: 28.02.2020).
- Szymczyk, Adam (2017a): „Iterabilität und Andersheit: Von Athen aus lernen und agieren“, in: *documenta 14 2017*, 17–42.
- Szymczyk, Adam (2017b): „Einführung“, in: Latimer/Szymczyk 2017 [ohne Seitenzählung].
- The Long Night of Ideas (2016): „UNLEARNING THE GIVEN. Exercises in Demodernity and Decoloniality of Ideas and Knowledge“, SAVVY Contemporary, 14.04.2016, <https://savvy-contemporary.com/en/events/2016/unlearning-the-given/> (Zugriff: 28.02.2020).
- Universes in Universe (2017): *documenta 14 Teilnehmer_innen*, <https://universes.art/de/documenta/2017/participants> (Zugriff: 28.02.2020).

Vitali, Daphne (2017): „Bia Davou: The Years of Artistic Experimentation Between Logic and the Poetic“, in: *Mousse Magazine* 58, 284–291.

Vogel, Sabine B. (2017): „documenta 14 Rundgang: Fridericianum“, in: *Kunstforum* 248/249, 218–221.

Yourcenar, Marguerite (1997): „Konstantinos Kavafis: Eine Einführung“, in: Elsie, Robert (Hrsg.): *Konstantinos Kavafis. Das Gesamtwerk. Griechisch und Deutsch*. Zürich: Ammann, 5–49.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: docA, AA, d14, Grundriss Fridericianum, 1. Etage, aktualisiert.

Abb. 2: Installationsansicht aus der Ausstellung *Antidoron*, Teil der documenta 14 (im rechten Hintergrund Bia Davou: *Sails*, 1981–1982. Installation mit besticktem Stoff, mit variablen Abmessungen. Athen, National Museum of Contemporary Art, Inv.-Nr. 259-260/02), Museum Fridericianum, Kassel, 2017.

Abb. 3: Installationsansicht aus der Ausstellung *Antidoron*, Teil der documenta 14 (im Zentrum Janine Antoni: *Slumber*, 1994. Installation. Ahornwebstuhl, Wollgarn, Bett, Nachthemd, Decke, REM-Lesung der Künstlerin auf Computerpapier, REM-Decoder, variable Abmessungen. Athen, National Museum of Contemporary Art, Inv.-Nr. 876/1.), Museum Fridericianum, Kassel, 2017.

Abb. 4: Installationsansicht aus der Ausstellung *Antidoron*, Teil der documenta 14 (im Vordergrund George Lappas: *Abacus*, 1983. Holz, Metall, Schnur, 7 × 10 × 12 m. Athen, National Museum of Contemporary Art, Inv.-Nr. 1249/18.), Museum Fridericianum, Kassel, 2017.

Odyssee als Party. Drei Aufführungsberichte aktueller Bühnenadaptionen der Odyssee aus Brasilien

PHILIPP SCHULTE

Homers *Odyssee* hat bekanntlich alles, was ein Epos auszeichnet: mit ihren 24 in Verssprache gehaltenen Gesängen ein entsprechend episches Ausmaß, sie ist ein dynamisches Werk voller Ortswechsel, spielt auf fantastischen Inseln, an fernen Küsten und in mysteriösen Siedlungen, beschreibt Dutzende und Aberdutzende von Figuren, unter ihnen Monstrositäten und Mischwesen, einige von ihnen schier undarstellbar wie die wassersaugende Charybdis; kurz: Nichts an diesem Stoff des Dann-und-Dorts macht es leicht, ihn im Hier-und-Jetzt einer Theaterbühne zu inszenieren. Und doch geschieht es gegenwärtig immer wieder, im Sprech- und Musiktheater, in der Performancekunst¹: sicher nicht zuletzt aufgrund der Sensationslust, die diese Häufung von Spannungselementen zu wecken in der Lage ist; und seit im Jahr 2016 Migrationsphänomene wieder stärker ins Bewusstsein rücken und damit auch die Auseinandersetzung mit Themenfeldern wie Flucht und Heimatsuche auf europäischen Theaterbühnen², gewinnt Homers Epos einmal mehr an Aktualität.

Wo genau also liegt das Potential bei diesem Medienwechsel? Was kann eine Bühnenfassung der *Odyssee* zeigen, was der Ursprungstoff nicht viel besser zeigen kann? Woher kommt dieses Interesse vieler zeitgenössischer Regisseurinnen und Regisseure, sich dieses Materials anzunehmen? Im Folgenden sollen exemplarisch drei aktuelle Bühnenadaptionen der *Odyssee* analysiert werden, um sich einer Beantwortung dieser Fragen in unmittelbarer Auseinandersetzung mit konkreten zeitgenössischen Inszenierungspraktiken anzunähern. Es handelt sich um Inszenierungen der Jahre 2018 und 2019 aus brasilianischer Hand: Christiane Jatahy's *Ithaque (Our Odyssee 1)* hatte als erster Teil eines Diptychons 2018 am renommierten Pariser Odéon-Théâtre Premiere, der zweite Teil *The Lingering Now – O Agora que demora (Our Odyssee 2)* 2019 im Rahmen der Ruhrtriennale in der

1 Zur Recherche für diesen Artikel wurden neben den drei analysierten Bühnenadaptionen der *Odyssee* aus den Jahren 2018 und 2019 stichprobenartig noch drei weitere gesichtet, die seit 2015 an Theaterhäusern allein in Deutschland produziert wurden: Antú Romero Nunes (Regie): *Die Odyssee*. Thalia Theater Hamburg 2017; Tilmann Köhler (Regie), Roland Schimmelpfennig (Autor): *Odyssee*. Staatsschauspiel Dresden 2018; Harriet Maria Meining / Peter Meining (Regie), Ole Hübner (Komposition): *Die Irrfahrten des Odysseus*. Deutsche Oper Berlin 2015.

2 Vgl. hierzu Etzold 2018.

Gebläsehalle in Duisburg; und Leonardo Moreiras *Odysseia* 2018 am Onassis Centre in Athen. Anhand von zwei Aspekten, die bei der Frage des Medienwechsels von Epos zu Performance besonders relevant zu sein scheinen, sollen diese Inszenierungen im Folgenden untersucht werden: zum einen anhand des Aspektes der *Narration*, zum anderen anhand des Aspektes des *Raumes*. Aspekt der *Narration*, also die Fragen: Wer erzählt? Aus welcher Perspektive wird erzählt? Wie lässt sich der Transformationsprozess einer unmarkierten Ein-, beim genaueren Hinsehen Vielstimmigkeit des epischen Ausgangsstoffs in eine dramatische oder gar performative Polyphonie beschreiben? Und welche *Gemeinschaft* wird mit der theatralen Erzählung adressiert und so konstituiert? Aspekt des *Raumes*: In welchem Verhältnis stehen die grundlegend unterschiedlichen räumlichen Dispositive des un abgeschlossenen Imaginationsraums von Homers *Odyssee* und des konkret-begrenzten Bühnenraums der beiden Inszenierungen? In Anlehnung an Michel Foucault, dessen raumtheoretischer Radiovortrag *Andere Räume*³ von 1967 hier als theoretische Referenz dient, bezeichne ich den einen Raum als *Ausdehnungsraum* – als Raumverständnis, das, nicht zufällig historisch zusammenzubringen mit einer Phase der Großen Kolonisation des Mittelmeerraums durch die griechische Zivilisation (und somit ebenso wie mit der Lebenszeit Homers), auf dem Eindruck eines „unendlichen und unendlich offenen Raumes“⁴ beruht; mit Foucault gesprochen: Der Ort einer Sache ist „nur mehr ein Punkt in ihrer Bewegung, so wie die Ruhe einer Sache nur mehr ihre unendlich verlangsamte Bewegung“⁵ ist. Das Raumverständnis hingegen, das für mich in den untersuchten Inszenierungen, vor allem bei Jatahy, vorzuherrschen scheint, beruht auf dem – modernen – Eindruck der *Er-schlossenheit* und *Ge-schlossenheit* von Welt, bei gleichzeitiger Überfülle von Dingen und besonders Menschen in ihr, und ist das eines *Lagerungsraumes*; mit Foucault: „Heutzutage setzt sich die Lagerung an die Stelle der Ausdehnung [...]. Die Lagerung oder Platzierung wird durch die Nachbarschaftsbeziehungen zwischen Punkten oder Elementen definiert [...]“⁶ Besonders konkret stelle „sich das Problem der Platzierung oder der Lagerung für die Menschen auf dem Gebiet der Demographie. Beim Problem der Menschenunterbringung geht es nicht bloß um die Frage, ob es in der Welt genug Platz für den Menschen gibt [...], es geht auch darum zu wissen, welche Nachbarschaftsbeziehungen, welche Stapelungen, welche Umläufe, welche Markierungen und Klassierungen für die Menschenelemente in bestimmten Lagen

3 Vgl. Foucault 1992.

4 Foucault 1992, 36.

5 Foucault 1992, 36.

6 Foucault 1992, 36.

und zu bestimmten Zwecken, gewahrt werden sollen. Wir sind in einer Epoche, in der sich uns der Raum in der Form von Lagerungsbeziehungen darbietet.“⁷ Was ist wo?

Die Frage der Narration, die Frage des Raumes: Beide Untersuchungsaspekte treffen sich für mich, wie hiermit klar werden sollte, in der Frage, auf welche Art welche Form von (temporärer) *Gemeinschaft* konstituiert werden soll. Denn das, so die Grundannahme, ist es, was Theater und Performancekunst vor allen anderen Künsten auszeichnet: dass es sich bei ihnen um Kunstformen handelt, in denen in prädestinierter Weise im Hier und Jetzt des Theaterraumes und der gemeinsam in ihm verbrachten Zeitspanne unterschiedliche Formen des Zusammenlebens thematisiert, konstituiert, ja mitunter sogar ausgetestet werden können, Figuren des Zusammenlebens, des Zusammen-(Aus-)Handelns, die sich modellhaft mit entsprechenden immer *politischen* Fragestellungen im außerästhetischen Raum auseinandersetzen.

Die Erzählweisen in Leonardo Moreiras *Odisseia*

März 2018, ein Studiobühnenraum am Onassis Cultural Centre (Stegi) in Athen, der durch eine herabhängende Leinwand in zwei etwa gleich große Bereiche aufgeteilt ist. In der Hälfte, die dem Eingang näher ist, halten sich gut hundert Menschen auf, Besucher*innen von Leonardo Moreiras Odyssee-Inszenierung, aber auch deren Performer*innen und weitere Mitglieder seiner Compagnie Hiato; sie stehen herum wie auf einer Party, erzeugen ein heiteres Stimmengewirr, trinken Wein aus Plastikbechern, hören brasilianische Schlagermusik. Allmählich begeben sie sich, noch immer begleitet von Musik, in die andere Hälfte des Raumes und nehmen auf den Zuschauertribünen Platz. Das Geräusch von Ozeanwellen ertönt aus den Lautsprechern, und die Performerin Aura Cunha, eben noch Teil der Partygemeinschaft, steht nun allein im Bühnenraum und stellt sich in brasilianischem Portugiesisch vor:

Mein Name ist Aura Cunha, ich bin 38 Jahre alt. Den Nachnamen meines Vaters verwende ich nicht. Ich bin keine Schauspielerin, ich bin die Produktionsleiterin der Compagnie Hiato. Ich bin heute hier auf der Bühne, um die Geschichte eines komplizierten Mannes zu erzählen: meines Vaters. Mein Vater hat unser Zuhause verlassen, als ich acht Jahre alt war, und er ist nie zurückgekommen.

Die Geschichte, die Cunha solistisch auf der Bühne erzählt, dauert etwa zwanzig Minuten und ist die erste einer langen, insgesamt inklusive Pausen fast sechsständigen Serie von

⁷ Foucault 1992, 36 f.

autobiographischen⁸ Geschichten, die sich alle in unterschiedlichen Aspekten mit Motiven aus Homers *Odyssee* in Verbindung bringen lassen: Während Cunhas Part sich leicht mit der Perspektive des Odysseus-Sohns Telemachos abgleichen lässt, beschreibt Luciana Paes – alias Calipso – anschließend und fast siebzig Minuten lang in unbändiger Erzähllust oder auch unbändigem Zwang dazu mit Hilfe ausgewählter männlicher Zuschauer, die sie als Statisten einsetzt, die Geschichte eines schier unerträglichen Liebeskummers. Später wird Maria Amélia Farah eine Version der Kirke performen, Paula Piarelli interpretiert die Rolle der Athena, und Aline Filómoco alias Penelope weigert sich am Schluss des Stücks, das von Homer für diese Paargeschichte vorgesehene Ende zu erzählen, weil es aus Penelopes Perspektive auch nicht viel zu erzählen gäbe: „Ich kann das Ende nicht spielen, das Homer für Penelope geschrieben hat. Dieses Ende, das wir nun für Tausende von Jahren wieder und wieder durchspielen“⁹ – und in dem Odysseus Penelope von seinen Abenteuern erzählt, sie schweigend zuhört, ohne jede eigene erkennbare Perspektive.

So sind es vor allem die Frauenfiguren aus der *Odyssee*, die hier zur Sprache kommen, der Odysseuscharakter selbst tritt in der ersten Hälfte des Stücks nur als weinender, blutverschmierter Mann ohne jede Fähigkeit, sich sprachlich zu vermitteln, auf; oder in Form jener vier Zuschauer, die als Statisten auf Paes' Anweisungen hin gemeinsam den Mann, der Calipso verlassen hat, unbeholfen re-enacten. Die Blickweisen, die in Moreiras Bühnenadaption der *Odyssee* formuliert werden, erhalten ihren mitunter durchaus als feministisch zu bezeichnenden Charakter zum einen durch die konkrete Anbindung an erzählte Lebenserfahrungen der Performerinnen; an einem unentwegt-trotzigen Sich-Abarbeiten an mit Odysseus in Analogie gesetzten Männerfiguren wie Cunhas Vater oder Paes' vergangener Liebschaft und den verletzenden Konsequenzen ihres jeweiligen Handelns. Zum anderen werden sie erst möglich durch die multiperspektivische Vielstimmigkeit, mit der Moreira das Epos neu erzählen lässt: Nicht ein übergeordneter Erzähler, ein epischer Sänger berichtet museninspiriert von den Irrfahrten des Odysseus, sondern es sind gerade die vielen Zurückgebliebenen, Verlassenen, die den Großteil der Inszenierung bestreiten. Dadurch verschiebt sich eine ursprüngliche Fragestellung in der *Odyssee*: von einem ‚Wie überleben?‘, das sich Odysseus angesichts der vielen Bedrohungen, denen er ausgesetzt ist, fragen muss, hin zu einem ‚Wie (gemeinsam) weiterleben?‘, einem ‚Wie (weiter)

8 Ich beziehe mich bei dieser Bezeichnung auf die Unterscheidungsmerkmale autobiographischer Texte von Philippe Lejeune: Lejeune 1994. Zu autobiographisch motivierten Performances seit den 1960ern vgl. auch: Schulte 2011.

9 Leonardo Moreira: *Odisseia*. Unveröffentlichter Videomitschnitt der Inszenierung, 03:47:00.

(miteinander) auskommen?’ der Zurückbleibenden, ob sie sich nun auf Ithaka, Ogygia oder Aiaia befinden.

Die in Moreiras *Odyssee*-Adaption erzählten Geschichten erfüllen vor allem eine Funktion, die sich am besten an einem Zitat aus dem Stück verdeutlichen lässt, welches die Odysseus-Figur selbst, in einer der wenigen Szenen, in denen sie zu Wort kommt, äußert: „Für Überlebende eines Krieges, wie Odysseus, wirkt eine Geschichte wie die chirurgische Entfernung einer Erfahrung. Bisher haben wir keine Operation entwickelt, um ein zerrissenes Herz zu nähen. Bisher haben wir keine Klappe entwickelt, um die Lücke zu füllen, die ein Verstorbener hinterlässt. Wir müssen immer noch diese 15.000 Jahre alte Technik nutzen: Wir sprechen. Wir erzählen Geschichten.“¹⁰ Individuelle Erfahrungen, die sich einer Symbolisierung zu entziehen suchen, werden durch ihre Narrativierung geteilt, vergemeinschaftet, verallgemeinert, zu Allgemeingut. Erlittenes Leid wird kommunizierbar gemacht und dadurch kommuniziert, Grundlage der Konstitution von Gemeinschaft; und sei es die bis heute wachsende Gemeinschaft derjenigen, denen Paes alias Calipso von ihrer unglücklichen Liebe erzählt und die das so mit eigenen, ähnlichen Erfahrungen abgleichen können, wie sie gleich zu Beginn ihres Monologes berichtet:

Ich wiederhole mich selbst. Entschuldigung. Ich habe diese Geschichte so vielen Leuten erzählt, ich verliere den Überblick. Ich weiß nicht, ob ich diese Geschichte schon jemandem erzählt habe, der heute Abend hier ist? (schaut sich suchend im Publikum um) Aber jeder, den ich kenne, kennt diese Geschichte. Ich habe die Geschichte Maniküren erzählt, Friseuren, Maskenbildnern, Taxifahrern, Uber-Fahrern. Ich habe die Geschichte (mischt die Aufzählung mit gesungenen Zeilen des Jazz-Standards *Nature Boy* von Nat King Cole: „There was a boy...“) diesem Typen erzählt („...a very enchanted and loved boy...“), in Warteräumen von Zahnärzten, Hautärzten, Gynäkologen. Ich habe sie Akupunkteuren erzählt, Masseuren, trantrischen, jungianischen und neurolinguistischen Therapeuten, und („...they said he wandered very far, very far...“) zu Leuten, die in meiner Nähe in Bussen saßen, in Zügen, Transportern, Autos, Flugzeugen („...over land and seas,“). Leuten, die mich im Auto mitgenommen haben, Leuten, die ich im Auto mitgenommen habe, engen Freunden, Kollegen, Freunden von der Schule, Freunden, die ich schon Jahre nicht mehr gesehen habe, Freunden, die ich gemacht habe, um ihnen diese Geschichte zu erzählen – wie geht es dir? (spricht jemanden aus dem Publikum an) Einem Freund eines Freundes eines Freundes („...a little shy and sad of eyes and very wise was he. But then one day...“). Ich hab sie meinem Zumba-Lehrer erzählt, meinem Muay-tai-Lehrer, dem Volleyballkollegen, dem Typen, der mein Fahrrad repariert hat, meinem Nachbarn, dem Besitzer des Restaurants auf der anderen Straßenseite („There was a boy; a very enchanted and loved boy; they say he wandered very far, very far, over land and...“). Ich habe sie Paaren erzählt, einigen ersten Dates, Typen, die mit mir schlafen wollten, Typen, mit denen ich geschlafen habe, Fuck Buddies („...seas“). Ich habe sie meiner Tante erzählt, die in New York

10 Moreira: *Odisseia*, 02:05.

wohnt, ich hab mit ihr geskyp't, nur um ihr die Geschichte zu erzählen. Ich hab sie meiner Mutter erzählt, meinem Vater, meiner Schwester („...a little shy...“). Jonathan, Björn, Vanessa, Catilina, Felipe Thiago, Renatinho, Guillame, Leo („...but very wise...“), Katty, Ana, Assi („...was he.“). Ich habe diese Geschichte einem sechs Jahre alten Mädchen erzählt!¹¹

In Szenen wie dieser wird die Strategie von Moreiras Adaption besonders deutlich: Bei seiner „Odyssee“-Version handelt es sich um eine Re-Theatralisierung von Homers fiktiv-epischer Narration im polyphonen, situativen Hier und Jetzt des Bühnenraums. Dabei ist es ihm weniger um den ursprünglichen Stoff des Mythos zu tun, als um die Frage, welche Art von temporärer Gemeinschaft er im Theater konstituiert. Die gemeinsam erlebten performativen Praxen des Erzählens und des Zuhörens, des Transformierens, Fortschreibens und Verkörperns von Motiven und Stoffen sind es, die die sechsstündige Performancegemeinschaft zusammenbringen und prägen. Und diese vorübergehende Gemeinschaft, die Moreira ermöglicht, ist nicht nur in ihrem Rezipieren und (An-)Teilnehmen aktiv, einzelne Zuschauer*innen ergreifen in einigen improvisierten Open-Mic-Situationen auch selbst das Wort und erzählen passende Geschichten oder spielen Musik: Anders als im Epos erzählt nicht einer eine Geschichte, und viele hören zu, sondern die Theaterbühne wird in *ihrer* Spezifik als gemeinschaftlicher Raum genutzt, auf dem viele ihre jeweiligen Geschichten einander zu Gehör bringen. Dies geht immer wieder über – und damit komme ich zum Anfang meiner Analyse des Stückes zurück – zu partyähnlichen Situationen und gemeinsamem Tanzen und Trinken und Feiern.

Der Raum in Christiane Jatahys *Odyssee-Diptychon*¹²

Mit einer Partysituation beginnt auch Christiane Jatahys erste Produktion *Ithaque: Our Odyssee 1* eines von ihr so bezeichneten Diptychons auf der Grundlage von Homers Epos. Schauspielerinnen und Schauspieler in Abendkleidung in einer gemütlich-modernen Wohnzimmer-Szenographie auf der Bühne hören unaufdringliche Popmusik, trinken Wein und essen Häppchen, die sie auch den Zuschauer*innen anbieten, die sie auf diese Weise freundlich und einladend begrüßen. Nach hinten begrenzt ist der Raum durch einen beigen Vorhang aus vielen dünnen Fäden, auf ihm ist der Titel des ersten Teils dieser Arbeit projiziert: „Vers Ithaque“, hier in etwa zu übersetzen als „gen Ithaka“, „auf dem Weg nach Ithaka“. Eine spätere Projektion – „They are Ulysses, they are Calipso“ – spezifiziert diese Angabe:

11 Moreira: *Odisseia*, 00:32 ff.

12 Die beiden Titel des Diptychons lauten *Ithaque (Our Odyssee 1)* und *The Lingering Now - O Agora que demora (Our Odyssee 2)*.

Der Bühnenraum markiert Ogygia, die einsame Insel der Calypso – nur ist diese etwas bevölkerter als in der homerischen Vorlage, verkörpern doch alle anwesenden Männer unterschiedliche Aspekte des Odysseus und die Frauen Aspekte der Calypso. Die Party, die gefeiert wird, hat aber – dieser Eindruck stellt sich beim Zuschauen mehr und mehr ein – einen ganz anderen Charakter, als die oben skizzierten Zusammenkünfte bei Moreira. Bei Jatahy wird *exklusiv* gefeiert: Auf der Bühne dargestellt ist eine eher aufgesetzt fröhlich wirkende Feieryemeinschaft, die ihr Publikum auch nur gelegentlich und sehr selektiv einbezieht – eine Partygesellschaft, so zeigt sich im Verlauf des Stückes, die feiert, um etwas zu verdrängen. „I cant’s stay this neverending party“ heißt es in einem der vielen Monologe und kleinen Szenen, die den Ablauf bestimmen: Odysseus, der Kriegsheld, verbringt Jahre seines Lebens auf den Feiern und in den Armen der Calypso, während draußen die Kriege weitergehen – so das Szenario, das Jatahy skizziert und dabei die Frage stellt: Wie kann man feiern, wenn draußen ein Krieg tobt? Jatahys Wohnzimmerbühne ist ein Raum voller vom Krieg traumatisierter Männer und Frauen, die sich von einer unerträglichen Realität abgekapselt haben, auf einer Insel, die, soviel sei an dieser Stelle schon einmal vorweggenommen, langsam in den Fluten untergehen wird.

Nach etwa der Hälfte des Stücks passiert etwas Unerwartetes: Die Zuschauer*innen sind angehalten, Reihe für Reihe aufzustehen, einmal um den Bühnenraum herumzugehen, und einen spiegelverkehrten Platz auf einer Zuschauertribüne auf seiner rückwärtigen Seite einzunehmen. Der Gesamttraum entpuppt sich als symmetrisch unterteilt, und zwar, ebenfalls überraschend, bis ins Detail: Denn was sich dem Publikum auf der anderen Seite darbietet, sind dieselben verzweifelt feiernden Schauspieler*innen in einer fast identischen Wohnzimmeratmosphäre, die sich diesmal allerdings durch den Hinweis „Sie sind Penelope, sie sind die Freier“ lediglich als Insel Ithaka ausgibt. Zwei Inseln, zwei Partys, eine Situation: Verzweifelt bemühen sich die Charaktere, Krieg und Krise im Anderswo zu halten, draußen; doch längst haben sie die prekären Partys auf den Inseln erreicht, ohne dass jemand das wahrhaben möchte. Dieses Anderswo ist längst da, es äußert sich in Traumerzählungen der Figuren, besonders aber in dokumentarischen Berichten: So gehören zu den vielen Geschichten, die Jatahys Odyssee-Adaption ausmachen, auch aus Notizbüchern vorgelesene und als ‚wahre Odyssee‘ bezeichnete Aufzeichnungen von Geflüchteten: Kais Razouk, Godrat Arai und Nazeeh Alsahuyny, die ihre reellen Flucht-Erlebnisse der Regisseurin in den Recherchen zu der Arbeit mitgeteilt haben.

In einem dritten Teil hebt sich der Fadenvorhang um knapp drei Meter; jegliche Unterscheidung zwischen Ogygia und Ithaka wird aufgegeben. Und das Publikum, nun auf

beiden Seiten platziert, sieht dabei zu, wie das von Feiern und Freiern verwüstete Wohnzimmer, ich habe es schon angedeutet, allmählich buchstäblich untergeht. Wasser, das in der ersten Hälfte des Stücks zunächst lediglich in einzelnen Äußerungen der Figuren („Ich habe keinen Alkohol gefunden, nur Wasser.“) und dann in immer mehr undichten Gläsern und löchrigen Karaffen eine Rolle spielt, dringt schließlich durch die Rillen und Ritzen des bohlen-, plankenverkleideten Bühnenbodens ein, bildet Pfützen und steht am Ende zentimeterhoch im ganzen Raum. Dieser gleicht nun vielmehr einem sinkenden Schiff und macht es somit leicht, Jatahys Theaterstück als Metapher zu lesen: Welt wird als unentwegte Odyssee dargestellt, und jedes Ziel, jede Vorstellung eines scheinbar sicheren Heimathafens ist Illusion. Auch Jatahys Odysseus erreicht am Ende Ithaka; doch als verwarloster, traumatisierter Kriegsflüchtling, den niemand mehr kennt, erkennen oder anerkennen möchte. Die Inseln Ogygia und Ithaka können als Spiegelung eines als Festung missverstandenen Europas gedeutet werden, das weitaus verstrickter in und verantwortlicher für globale Konflikte und Krisen ist, als etliche seiner Bewohner*innen es wahrhaben wollen.

Die eingangs bereits zitierte Unterteilung in einen Expansions- und einen Lagerungsraum bei Foucault kann hier dabei helfen, den Medienwechsel des *Odyssee*-Stoffes vom prinzipiell unendlichen Vorstellungsraum des literarischen Genres des Epos zum materiell und architektonisch klar begrenzten Raum, immer eine real gegebene Situation besetzenden Raum theatraler Praxis zu kontextualisieren. Jatahy ersetzt Homers fiktiven, epischen Ausdehnungsraum einer unerschlossenen, unbekanntem, zu entdeckenden Welt durch einen situationsbezogenen Lagerungsraum im Hier und Jetzt, in einer erschlossenen Welt, deren Krisen und Konflikte nur allzu offen zutage treten, um tatsächlich die Augen vor ihnen verschließen zu können. Das dargestellte Abbild einer sich vom Äußeren verzweifelt abgrenzenden, dekadenten Partygemeinschaft jedenfalls, das die brasilianische Regisseurin zeichnet, ist in einer Situation, in der das von Foucault beschriebene ‚Problem der Menschenunterbringung‘ existentielle Realität ist, zum wortwörtlichen Untergang verurteilt. Jatahys erste ‚Odyssee‘-Adaption ist eine Inszenierung von Gleichzeitigkeit: Die Inseln und der Ozean, die Party und der Krieg, das Hier und das nur vermeintliche Anderswo sind untrennbar miteinander verbunden, und jeder Versuch der Unterscheidung und somit Abgrenzung ist ignorant.

Die Inszenierung von Gleichzeitigkeit bildet auch die Grundlage von Jatahys zweitem Teil ihres Diptychons *The Lingerin Now – O Agora que demora (Our Odyssee 2)*, auf das hier abschließend nur kurz eingegangen werden soll. Für diese Arbeit hat sich die Regisseurin auf Reisen begeben und Schauspieler*innen und Performer*innen im Libanon, in Palästina,

in Südafrika, Griechenland und Brasilien Teile aus Homers Text vorlesen lassen, mitunter – ähnlich wie bei Moreira – verwoben mit persönlichen Erinnerungen und Geschichten. Die collagenartige filmische Dokumentation dieser ‚Leseproben‘ machen einen wesentlichen Teil der Adaption aus, präsentiert auf einer großen Leinwand, die den Bühnenraum bestimmt – und damit zunächst eine noch striktere Trennung vom Zuschauerraum als in *Our Odyssee 1* zur Folge hat, die eher einer Kinosituation gleicht ohne jede Möglichkeit zur Interaktion mit dem Gezeigten. Doch bemüht sich Jatahy in *Our Odyssee 2* im Verlauf des Stückes zunehmend, diese Trennung aufzubrechen: Schauspieler*innen sitzen im Publikum verteilt, nehmen Geräusche, Gesänge, Wortfetzen aus den Filmszenen auf, antworten auf Fragen, die ihre Kolleg*innen auf der Leinwand stellen, einmal motivieren sie die Zuschauer*innen sogar zum Tanz zu lauter rhythmischer Musik. Wenn auch der Versuch Jatahys, eine temporäre Leidens- und Feierguschaft zu schaffen, nicht annähernd so weit geht wie bei Moreira, so wird die Akzentverschiebung, die sie in ihrem Diptychon vornimmt, doch deutlich. Zeichnete der erste Teil noch das Zerrbild einer sich abgrenzenden, sich in Distanz zu globalen Entwicklungen von Migration und kriegerischer Auseinandersetzung wählenden exklusiven Gruppe auf der Bühne, so hat *Odyssee 2* klar inklusiven Charakter. Ähnlich Moreiras Ansatz verwebt Jatahy hier eine Fülle von (eigenen) Geschichten, Fluchterfahrungen von Schauspieler*innen aus vielen Teilen der Welt, die sich allerdings – so suggerieren es die Akteur*innen in etlichen ihrer direkten Ansprachen ans Publikum – nicht in Distanz zu wahrnehmenden Zuschauerperspektive begreifen, sondern erst durch eine empathische Identifikationsleistung erschließen lassen, die eben nicht auf Abgrenzung, sondern auf genauem Hinhören und Solidarisierungsbemühungen beruht.

Wiewollen, wie können wir zusammenleben? Jatahys abbildend-pessimistische Analyse, die allmählich in einen Appell an Empathie umschlägt, und Moreiras experimentell-optimistischer Gegenentwurf arbeiten sich auf je unterschiedliche Weise an dieser Fragestellung nach den Möglichkeiten und Grenzen von Gemeinschaftskonzeptionen und -realitäten ab. Der vielleicht größte Unterschied der Herangehensweisen wird anhand der konkreten sich im jeweiligen Theaterraum temporär bildenden Zuschauergemeinschaften deutlich. Jatahys Publikum in *Our Odyssee 1* schaut dem exklusiven Treiben der Figuren auf der Bühne zu, vollzieht nach, kann vielleicht auf dieser Basis eine distanzierte Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen, vielleicht gar eine Selbst-Kritik formulieren. *Our Odyssee 2* hingegen funktioniert deutlich inklusiver und ist immer wieder bemüht, strikte Trennungen zwischen jenen auf der Bühne und jenen, die zuschauen, nach und nach aufzulösen, wenn auch das räumliche Dispositiv einer klar zwischen Bühne und Zuschauerraum unterscheidenden Szenographie weitgehend

aufrechterhalten wird. Moreiras Performance-Gemeinschaft schließlich ist konsequent zum Mitgestalten angehalten: Zusammen mit den Performerinnen und Performern gestalten sie sechs gemeinsame Stunden und kreieren und leben und erleben so mit ihren Körpern, Stimmen und Sinnen die prekäre und vorübergehende Utopie einer einladenden, inkludierenden Festgemeinschaft. So kann das gemeinschaftsbildende Possessivpronomen ‚unsere‘ in „Our Odyssey“ als Statement und Forderung zum Umdenken bei Christiane Jatahy gelten – bei Leonardo Moreira ist es Erfahrung und vorübergehend gelebte Realität.

Bibliographie

- Etzold, Jörn (2018): *Flucht. Kleiner Stimmungs-Atlas in Einzelbänden*. Bd. 22. Hamburg: Textem-Verlag.
- Foucault, Michel (⁴1992): „Andere Räume“, in: Karlheinz Barck / Gente, Peter u. a. (Hrsg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek – Kunstwissenschaften, 1352), 34–46.
- Lejeune, Philippe (1994): *Der autobiographische Pakt. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Edition Suhrkamp, 1896; N. F., Athletica, 896).
- Schulte, Philipp (2011): *Identität als Experiment. Ich-Performanzen auf der Gegenwartsbühne*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (= Theaomai, 3).

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

DIRK VANDERBEKE

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1 Thoreau 1982, 108.

2 Musil 1981, 12.

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

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

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

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

3 Müller 1991.

4 Lyotard ²1994, 196.

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

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

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

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

5 Proust 1979.

6 Woolf 1980, 330.

7 Eisenstein 1969, 105.

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

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

8 Zum Folgenden siehe auch Vanderbeke 2010a.

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

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

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

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

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

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

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

¹⁰ Vanderbeke 2010b, 112–117.

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

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

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

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

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

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



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



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



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

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

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

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

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

12 Berry 2010.

13 Leitch 2008, 64.

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

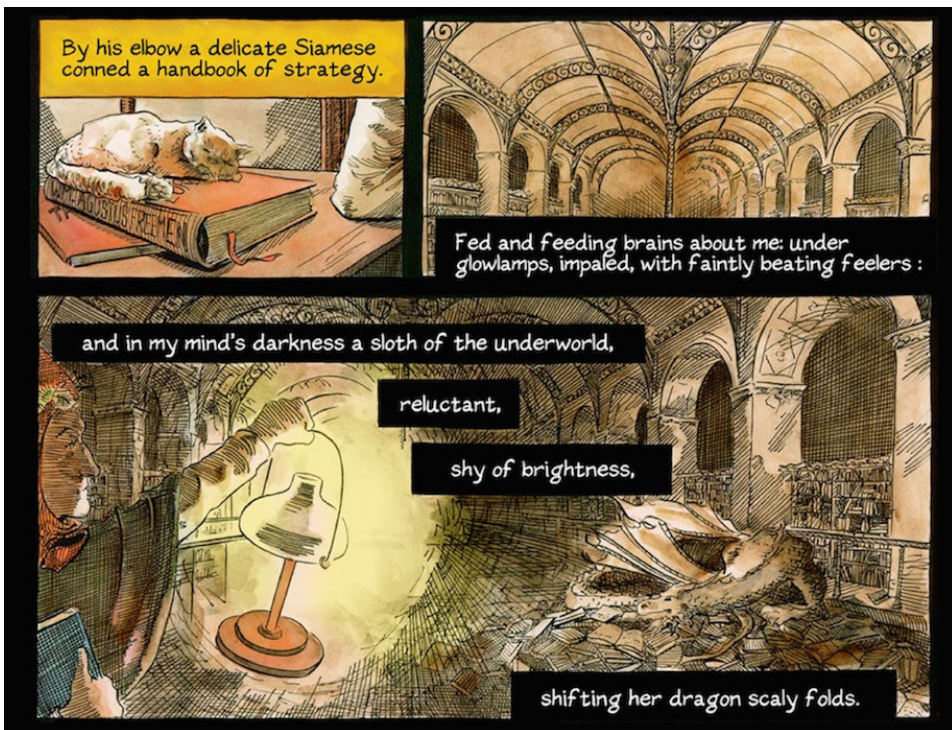


Abb. 4 Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Nestor“, entspricht *Ulysses* 2.70–74.

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

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

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

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

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

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

15 Shippey 2002, 310–312.

16 Joyce 1986, 15.4242.

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

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

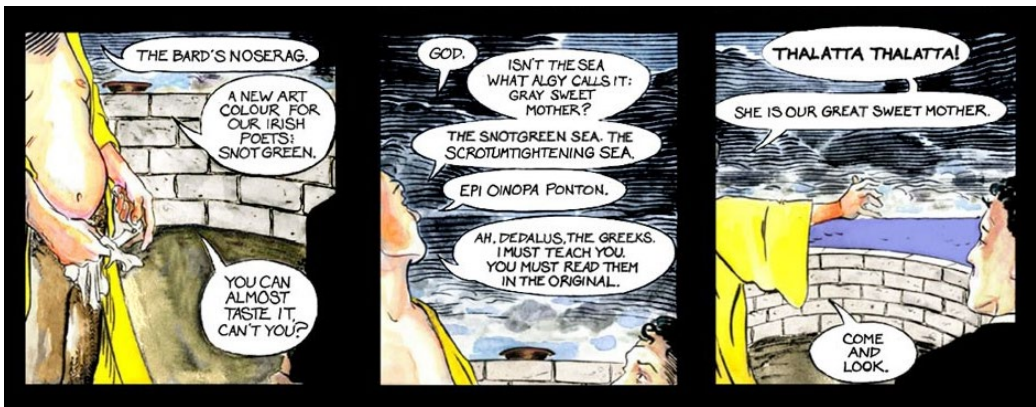


Abb. 5 Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Telemachus“, entspricht *Ulysses* 1.73–81.

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

18 Joyce 1986, 1.78.

19 Joyce 1986, 1.78 f.

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

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

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

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

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

20 Joyce 1986, 1.248 und 4.218.



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



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

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

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

21 Lessing ⁸1978, 244.

22 Joyce 1986, 3.1 und 3.14–17.

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

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

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

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

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

23 Joyce 1986, 199–204.

24 Ferstl 2010, 62.

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



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

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

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

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

25 Spoo 1986, 144.

26 Joyce 1986, 2.7.

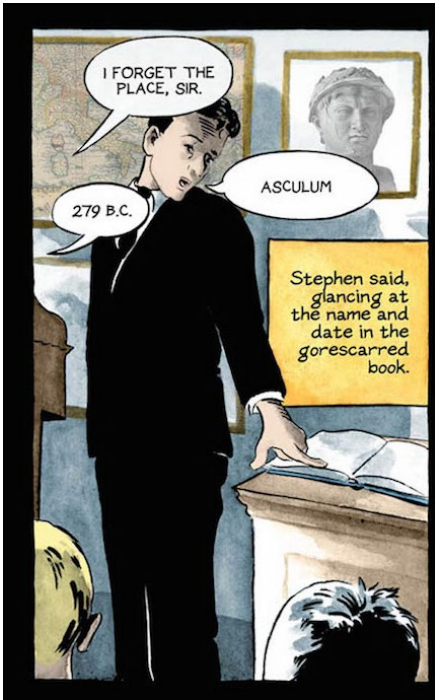


Abb. 9 (l.) Robert Berry: *Ulysses Seen*; aus „Nestor“, entspricht *Ulysses* 2.11 – 13.

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



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

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

Nachschrift

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

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

²⁷ Joyce 1986, 2.377.

²⁸ Berry 2010.

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

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

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

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

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

Filmographie

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

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

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

Bibliographie

Quellen

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

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

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

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

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

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

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

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

Forschungsliteratur

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

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

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

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

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

Abbildungsnachweise

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

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

Superheldinnen/Superhelden? Heroisierung, Othering und Gender

Polyphem und Odysseus: Gemalte Giganten und gigantomanische Künstler*

SEMJON ARON DREILING

Das Zusammentreffen des einäugigen Riesen und Menschenfressers Polyphem, Sohn des Meeresherrn Poseidon, mit Odysseus und seinen Gefährten gehört zu den einprägsamsten Abenteuern aus Homers *Odyssee*.¹ Die Erzählung eines riesenhaften Kyklopen, der in einer abgelegenen Höhle jenseits jeder menschlicher Zivilisation und rechtsstaatlicher Ordnung haust und von Odysseus getäuscht, geblendet und besiegt wird, findet sich in bildlicher Darstellung vom Altertum seit etwa Mitte des 7. Jahrhunderts v. Chr. bis in rezente Gegenwart.²

Aleksei Bordusov aka Aec (geb. 1980), als Teil des weltweit agierenden ukrainischen Streetart-Künstlerduos *Interesni Kazki*, stellte das Polyphemabenteuer 2015 etwa, passend zur nachhomerischen Lokalisierung der Höhle des Kyklopen, auf einem 30 Meter hohen Getreidesilo im Hafeneck von Catania, Sizilien, dar.³ Vor einem hellgrünen Hintergrund zeigt das Bild einen von Möwen umschwärmten Riesen auf felsigem Terrain. Gekleidet ist der geblendete Kyklop, der das Silo in voller Höhe bedeckt, in einen braunen Anzug, ein gelbes Hemd mit grüner Weste sowie schwarze Schnürstiefel. Mit seinen Fingerspitzen ertastet er den Rücken eines gehörnten Schafbockes, unter dessen Bauch verborgen sich Odysseus zur Flucht anschickt. Das kurzärmelige türkisfarbene Hemd des Helden bricht sichtbar mit dem vom Riesen vorgegebenen Dresscode. Bezogen sei seine Interpretation des Mythos um Odysseus und Polyphem auf das (Miss-)Verhältnis von Politik und Mafia

* Für die Durchsicht des Manuskriptes danke ich Christian Hübner, für die Diskussion einzelner Aspekte Katrin Dolle, Helge Baumann und Tobias Thornstedt.

1 *Od.* 9.105–566. Einführend zu Text und Überlieferung vgl. Küppel 2001; eine knappe, kenntnisreiche Zusammenfassung des Plots findet sich auch in: Hoff 2009, 41 f.

2 Zur bildlichen Darstellung des Kyklopenabenteuers im Altertum, zwischenzeitlichen Zäsuren und ikonographischen Neuerungen vgl. Fellmann 1972; Schulze 2000; Giuliani 2003, 96–105; Hoff 2009, mit weiterführender Literatur; zur Rezeption in Literatur und bildender Kunst von der Antike bis ins 19. Jahrhundert: Müller 2015.

3 Aleksei Bordusov aka Aec: *Flucht des Odysseus vor Polyphem*, 2015. Mural auf einem Getreidesilo, Höhe: 30 m. Catania (Sizilien), Hafeneck. Dazu vgl. mit Bildmaterial: <http://interesnikazki.blogspot.com/2015/07/odysseus-escape-from-polyphemos-mural.html>. Zum surrealistisch anmutenden Œuvre des 2005 begründeten und 2016 wieder aufgelösten Künstlerduos (Aleksei Bordusov und Vladimir Manzhos alias Aec und Waone) vgl. ebd.; speziell zur Laufbahn Bordusovs siehe: <https://www.aecinteresnikazki.com/about> (sämtliche Zugriffe: 21.03.2019).

sowie der italienischen Regierung zu lokalen sizilianischen Traditionen.⁴ Der durch einen Speiß versehrte Augapfel ist hier mittels eines tentakelgleichen Sehnerven an der Stirn des Riesen angewachsen und erinnert an eine Art bewegliche Überwachungskamera. Der Bildhauer Serge Mangin (geb. 1947) hat diesen modernen Deutungsaspekt des Mythos in seinem Essay *Das planetarische Auge* von 1995 sinnfällig auf den Punkt gebracht: „Sein Stirnauge ist die in unseren Tagen Wirklichkeit gewordene Kamera der allgegenwärtigen Überwachung. Es ist heute fast unmöglich, die eigene Identität zu wahren und ein ‚Niemand‘ zu bleiben, wie Odysseus sich selbst nannte, um den Kyklopen zu täuschen.“⁵ Es geht in Aleksei Bordusovs Arbeit *Flucht des Odysseus vor Polyphem* also ganz zentral um kulturelle Identität und Individualismus versus Anonymität, Uniformierung und Machtdiktatur.

Das Sinnbildhafte dieser Machtkonstellation eines vermeintlich unbesiegbaren, einäugigen Riesen, der durch List zu Fall gebracht wird, lässt sich aber nicht allein auf der Ebene von Gesellschaft und Politik deuten, sondern ist vielfach mit dem Drang der Künstler verknüpft, buchstäblich ‚Großes‘ zu erschaffen. Schon im Altertum und dann verstärkt seit der Renaissance erachteten Künstler Polyphem als künstlerische Herausforderung und suchten der Größe und Monstrosität des Kyklopen durch monumentale Werke gleichzukommen.⁶ Neben einer Komisierung als unbeholfen-liebeskranker Riese (z. B. bei Giulio Romano und den Carracci⁷) und einer seit dem 19. Jahrhundert nachweisbaren Psychologisierung (z. B. bei Füssli und Redon⁸) nehmen Adaptionen des Polyphem-Stoffes im 20. Jahrhundert mitunter noch raumgreifendere Formen, etwa im Sinne begehrter Riesenskulpturen, an. Als

4 „My interpretation of Ulysses and Polyphemus mith [sic!], related to modern Sicily, to the topic of relations between politics and mafia, between italian government and local sicily traditions“, <http://interesnikazki.blogspot.com/2015/07/odysseus-escape-from-polyphemus-mural.html> (Zugriff: 21.03.2019).

5 Mangin 1995. Vgl. auch Mangin 2016, 97 f. Zum Problem der Wiedergabe des Zentralauges, das zu allen Zeiten eine künstlerische Herausforderung war, vgl. u. a. Schulze 2000. – Für diesen Hinweis und die Bereitstellung seines Textes danke ich Harald Schulze.

6 Vgl. Fellmann 1972; Schulze 2000; Giuliani 2003, 96–105; Hoff 2009.

7 Giulio Romano: *Polyphem, im Hintergrund Acis und Galatea*, 1534. Mantua, Palazzo del Tè, Sala di Psiche, Detail der Ostwand; Annibale und Agostino Carracci: *Polyphem und Acis*, 1597–1605. Rom, Palazzo Farnese, Galleria im Piano Nobile. Zur *Camera di amore e psiche* im Palazzo del Tè vgl. Verheyen 1972; Belluzzi 2006; Signorini 2012; zur Galleria Farnese: Marzik 1986, 124–132, 134; Reckermann 1991, 104–107. Zur textlichen Grundlage der Auslegung Polyphems als Liebestölpel vgl. Müller 2015.

8 Vgl. etwa die beiden folgenden Werke: Johann Heinrich Füssli: *Polyphem, geblendet, betastet am Ausgang seiner Höhle den Widder, unter dem Odysseus entweicht*, 1803. Öl auf Leinwand, 91 × 71 cm. Zürich, SIK-ISEA, Inv.-Nr. 8612; Odilon Redon: *Der Kyclop*, ca. 1914. Öl auf Karton, montiert auf Holz, 65,8 × 52,7 cm. Otterlo, Kröller-Müller Museum, Inv.-Nr. KM 103.98.

ein Werk der absoluten Superlative lässt sich hier fraglos der von Jean Tinguely (geb. 1925) und Künstlerkollegen zwischen 1969 und 1994 realisierte 22,4 Meter hohe *Kyklop* bei Milly-la-Forêt, südlich von Paris, anführen.⁹ Der von einem inneren Räderwerk angetriebene Kopf des Kyklopen mit seiner irisierenden Schauseite zielte von Anfang an auf die Verblüffung der Besucher, die unverhofft auf das lärmende „Monster im Walde“, wie Werner Spies es nannte, stießen. Im Inneren dieses fünfgeschossigen, begehbaren Gesamtkunstwerkes, das Marcel Duchamp und dem Dadaismus verpflichtet ist, erwarten die Besucher weitere künstlerische Highlights und ein Theater. Als „humorvolle Konterkarierung des ‚Gigantismus‘“ passte der Bildhauer Jean-Pierre Reynaud (geb. 1939) dem ‚nutzlosen‘, dystopischen Koloss aus 300 Tonnen Altmetall ironischerweise eine Messlatte mit bewusst fehlerhaften Maßangaben an.¹⁰ Es scheint, als böte die Riesenhaftigkeit des Kyklopen – spätestens seit der (vermutlich auf eine hellenistische Vorlage aus Bronze zurückgehenden) Marmorgruppe in der Höhle von Sperlonga aus dem 1. Jahrhundert v. Chr., die schon Odysseus und seine Gefährten in Überlebensgröße und den Kyklopen in noch riesenhafteren Dimensionen zeigt¹¹ – eine Kontrastvorlage, um den Betrachter nicht nur durch die Größenwirkung zu überwältigen und in das schreckliche Geschehen der Blendung hineinzuziehen, sondern auch mit den Grenzen künstlerischer Medien zu spielen und sie neu auszuloten. Mitunter scheint es gar, als läge das Überzeugungspotential sowohl des dargestellten Stoffes als auch des durch seine künstlerische Leistung ausgezeichneten ‚Künstlerheros‘ (den Tinguely allerdings bewusst negiert) zu großen Teilen in seinem ‚Format‘.

Dieser Eindruck drängt sich im Falle des belgischen Künstlers Antoine Wiertz (1806–1865) regelrecht auf. Sein Debüt durch den Erhalt des von der Königlichen Akademie der bildenden Künste in Antwerpen verliehenen *Prix de Rome* 1832 fällt in etwa mit der Gründung des belgischen Nationalstaates 1830/31 und sein Ableben mit jenem König Leopolds I. von

9 Jean Tinguely und Kollegen: *Der Kyklop*, 1969–1994. Höhe: 22,5 m. Le Bois des Pauvres, Milly-la-Forêt (Departement de l'Essonne). Mit Abbildungen vgl. Hulten 1987, 203–211 („La Tête“); Spies 1995; Präger 2002; Canal 2007. Zu den Vorläuferprojekten, wie etwa *Hon* (1966) oder auch der nicht realisierten Kulturstation *Gigantoleum* in Bern (1968–1969), vgl. Hulten 1987, 166–169, 189–195.

10 Pardey 2002, 123.

11 *Blendung Polyphems*. Rekonstruktion (Gipsabguss) der Statuengruppe in der Höhle von Sperlonga aus dem 1. Jh. v. Chr. Bochum, Antikensammlung der Ruhr-Universität. Zu der ursprünglich in der Grotte der Villa des Tiberius aufgestellten Statuengruppe in Sperlonga, die heute im Museo Archeologico Nazionale aufbewahrt wird, vgl. Himmelmann 1996; im Vergleich mit anderen Polyphem-Darstellungen und -Grotten: Andreae 1982, 41–48, 103–120, 121–136, 199–220, 221–244; Andreae u. a. 1999, 188–205 (Cornelia Lehmann); Hoff 2009, 51–53, Abb. 8.

Belgien (1790–1865), einem seiner großen Unterstützer, zusammen.¹² Seinen ersten Erfolg feierte Wiertz mit seinem 1836 bis 1837 in Rom ausgestellten Bravourstück *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*,¹³ das Bertel Thorvaldsen (1770–1844) dazu verleitete, den jungen Maler als einen „wahren Giganten“ zu bezeichnen, eine Anekdote, die (vor allem vor dem Hintergrund der Verschmähung seiner Gemälde im Pariser Salon) in allen künstlermonographischen Studien seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert geradezu suggestiv wiederholt wurde.¹⁴ Seine Charakterisierung ist (in Folge der bereits zu Lebzeiten einsetzenden Vitenbildung¹⁵) von Anfang an von Widersprüchen geprägt. Einige erachten ihn als eine ingenüose Ausnahmefigur der belgischen Romantik (allen voran seine Biographen Louis Watteau und Louis Labarre), andere sahen und sehen in ihm einen „Scharlatan, Idioten und Plagiator“, wie etwa schon Charles Baudelaire (1821–1867), der von 1864 bis 1866 in Brüssel weilte und dem in Belgien alles so übel aufstieß.¹⁶ Er erachtete die Belgier nicht

12 Obwohl der Künstler seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert kontinuierlich besprochen wurde, fehlt es bislang an einem kritischen Œuvre-katalog, der den vielfältigen Bezügen seiner Werke auf differenzierte Weise nachgeht. Diese wurden in den vom Künstler in dritter Person verfassten und gemeinsam mit einem biographischen Essay von Louis Watteau publizierten Bildkommentaren (Watteau/Wiertz 1861, 93–287) zu den im Künstlerhaus bzw. Musée Wiertz aufbewahrten Gemälden und Skulpturen bewusst getilgt. Zur knappen Orientierung über die Laufbahn des Künstlers: Dechaux/Roberts-Jones 1995, Bd. 2, 1184 f. Ausführlicher zu Person, Werk, Museum und Nachwirken (z. B. in Symbolismus, Surrealismus, Dadaismus und im frühen Horrorfilm) vgl. u. a. Grimm 1875; Waters 1880a; Waters 1880b; Schuyler 1888; Lombroso 1897; Potvin 1912; Fierens-Gevaert 1920; Vandepyl 1931; Koninckx 1942; Bodart 1949; Cudworth 1952; Terlinden 1953; Colleye 1957; Wagner 1969; Wybo-Wehrli 1973; Moerman/Legrand 1974; Roberts-Jones 1977; Lamy 1984; sowie dann anschlussfähige, rezentere Forschungsbeiträge: Guédron 1994; Gola 1995; Baldriga 1998; Velghe 2005; Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a; Bonnier/Carpiaux u. a. 2007b; Brogniez 2010; Verschaffel 2010; Boariu 2011; Post 2014, mit weiterer Literatur; Baetens 2015; und Vanderroost 2015; zudem in kursorischen Erwähnungen auch: Rosenblum/Janson 1984, 165 f., 171; Draguet 2010, 15 f., 18, 32, 110, 152; Jeleva 2011, 182–194; Dillmann 2012, 287; Santorius 2012, 99 f.; Van Hout 2014b, 17; Van Hout 2014c, 56, 59.

13 Neben den Studien für das in Rom und Antwerpen gefeierte, in Paris jedoch verschmähte Gemälde findet sich im Musée Wiertz heute eine später entstandene Nachfassung: *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1844–1845. Öl auf Leinwand, 520 × 852 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1946. Zu Wiertz' Ringen um Anerkennung im Pariser Salon und sein gespanntes Verhältnis zur französischen Kunstkritik vgl. u. a. Guédron 1994; Baetens 2015.

14 Vgl. etwa Grimm 1875, 5; Guédron 1994, 50, 52; Velghe 2005, 24; Pacco 2007a, 24.

15 Watteau/Wiertz 1861, 5–92; Labarre 1866.

16 In seiner ein Fragment gebliebenen Schrift über Belgien schreibt er unter dem Stichwort „Peinture indépendante“: „Wiertz, charlatan, idiot, voleur, croit qu'il a une destinée à accomplir. Wiertz, le peintre philosophe, littérateur. Billevesées modernes. Le Christ des humanitaires. Peinture philosophique.“

nur als dumm, grob, langsam, brutal und unmoralisch, sondern hob auch das aus seiner polemischen Sicht radikale künstlerische Unverständnis und die Unkenntnis der antiken Mythologie hervor.¹⁷ Schließlich vergleicht er ihre obskur-blicklosen Gesichter gar mit jenem eines „blinden Zyklopen“.¹⁸ Angesichts seiner großen Vorliebe für Monumentalformate, aber auch seines ganzen Habitus, vermutete der Psychiater Cesare Lombroso (1835–1909) 1897 schließlich, dass Wiertz an „Megalopsie“, einem neuralgischen Leiden, erkrankt sei, das den Betroffenen die Dinge größer wahrnehmen lässt, als sie in Wirklichkeit sind.¹⁹ Dem Frontispiz seines Essays *Genio e pazzia nell'opera di Wiertz* ist eine Reproduktion des im Musée Wiertz präsentierten, rund 9 Meter hohen Gemäldes *Un grand de la terre* (Abb. 1), das Odysseus und seine Gefährten in der Höhle des Kyklopen zeigt, beispielhaft für seine Megalomanie vorangestellt.

Der vorliegende Beitrag hat das Ziel, Wiertz' monumentales Polyphem-Bild, welches in der Forschung – gegenüber anderen Gemälden, wie zum Beispiel *Der Aufstand der Hölle gegen den Himmel* (1842) oder *Triumph Christi* (1848)²⁰ – kaum besprochen wurde, in dreierlei Hinsicht einer nicht auf Vollständigkeit angelegten Einzelanalyse zu unterziehen. Nachzugehen sein wird erstens nicht nur den ikonographischen Vorbildern dieser wettstreitenden Anverwandlung des Kyklopen, deren vielfältige Bezüge der Künstler in seinem Bildkommentar bewusst aussparte,²¹ sondern zweitens auch der *Odyssee-Rezeption* mit Rekurs auf die im

Sottise analogue à celle de Victor Hugo, à la fin des *Contemplations*. Abolition de la peine de mort, puissance infinie de l'homme. [...] Les livres de Wiertz. Plagiats. Il ne sait pas dessiner et sa bêtise est aussi grande que ses colosses.“ Baudelaire 1887, 45 f.; mit allen Fragmenten vgl. auch in der kritischen Ausgabe: Baudelaire 2008, 819–979, zu Wiertz 931, 935 f. Dazu vgl. auch Boariu 2011, 95, 103.

- 17 Die belgischen Maler bezeichnet er – vor französischem Hintergrund – als „zu literarisch“ oder hinsichtlich der „flämischen Geschmacklosigkeiten“ als „Schweinemaler“. Baudelaire 2008, zur „Peinture belge moderne“ 931–938 („XXIV. Beaux-Arts“), zum mythologischen Unverständnis: 874.
- 18 Baudelaire 2008, 829: „Visage obscur sans regard, comme celui d'un cyclope, d'un cyclope, non pas borgne, mais aveugle.“
- 19 Lombroso 1897, 2, 4. In seiner großangelegten Studie *Genio e degenerazione* nimmt er Wiertz in eine seiner „Statistiken irrer Genies“ als einen Maler auf, der „während des grössten Teils“ seines „Lebens geisteskrank“ gewesen sei. Dazu vgl. z. B. die unter Mitwirkung Lombrosos herausgegebene deutsche Ausgabe: Lombroso 1894, 175.
- 20 Die benannten beiden Monumentalgemälde dominieren jeweils die Kopfseiten des großen Museumsraumes (vgl. Abb. 1): *La révolte des Enfers contre le Ciel – La chute des Anges*, 1842. Öl auf Leinwand, 1153 × 793 cm. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1940; *Le triomphe du Christ*, 1848. Öl auf Leinwand, 625 × 1104 cm. Brüssel, Musée royal des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1965.
- 21 Watteau/Wiertz 1861, 262–265. Zur Auffindung der (bewusst) ausgesparten Quellen für seine Bildfindungen und ihre Kontextualisierung vgl. Pacco 2007b, zur Begründung dieses Vorhabens: 65.



Abb. 1 Musée Antoine Wiertz, Atelier/großer Ausstellungsraum (mit Polyphem-Bild im rechten Hintergrund), März 2017.

Umkreis des Künstlers diskutierten, postrevolutionären Gesellschaftsutopien, deren Postulate im Musée Wiertz vielerorts ablesbar sind. Antoine Wiertz, als „Kind seines Jahrhunderts“, erstmals in größeren kunsthistorischen Zusammenhängen und jenseits einer übersteigerten Genieästhetik zu begreifen, ist unter anderem ein Verdienst von Hubert Colleye (1883–1972), Konservator des Musée Wiertz.²² Daran anknüpfend erscheint Wiertz' sinnfällige Konfrontation von Odysseus und Polyphem sowie der Gigantismus seiner sensationsheischenden Darstellung *drittens*, etwa auch in Anknüpfung an Jack Posts Überlegung zu Wiertz und Walter Benjamin,²³ auf mehrfache Weise symptomatisch für die moderne Weltaneignung des belgischen Künstlers, seine künstlerischen Ziele sowie sein übersteigertes Künstlerselbstverständnis, das an Odysseus' Bericht am Phaiakenhof denken lässt, so die These.

I. Gemalte Giganten: Wiertz' Anverwandlung des Kyklopen

Das 1860 geschaffene Ölbild (Abb. 2), das in dem 1861 publizierten *Catalogue raisonné du Musée Wiertz* als Teil der „Série homérique“ verzeichnet ist, die vorzugsweise Kampfszenen

22 Colleye 1957, v. a. 13–108 („Le hors-la-loi embrigade“), 139–146 („Un dernier mot“).

23 Post 2014. – Für diesen Hinweis danke ich Julia Koch.

aus der *Ilias* umfasst,²⁴ dominiert die Gestalt eines kolossalen Polyphem, der sich zu den in seine Höhle eingedrungenen Griechen hinabbeugt. Dabei wird genau im Zentrum des Bildes sein schreckliches, einäugiges Antlitz sichtbar. Zwischen seinen gebleckten Zähnen hält er die blutige Wade eines jungen Griechen in hellblauem Gewand, der kopfüber aus seinem ‚Maul‘ herabhängt und – quasi in verkehrtem Orantengestus – verzweifelt seine Hände ringt. Mit seiner ausgestreckten Rechten sucht der Riese der anderen Gefährten des Odysseus habhaft zu werden, die sich mit geballten Fäusten, schreckgeweiteten Augen sowie verdrehten Körpern in die äußerste rechte Ecke des Bildes zurückgezogen haben. Einer von ihnen, der flach am Boden liegt und von einem anderen, der sich an ihn anklammert, festgehalten wird, blickt den zu Fuß des Bildes stehenden Betrachter mit schreckgeweiteten Blick direkt an. Mit ausgestreckter linker Hand, die die Bildgrenze akzentuiert, scheint er ihn um Hilfe zu bitten. Neben ihm versteckt sich ein anderer, der sich voller Schrecken nach dem Geschehen umwendet, hinter dem die gesamte Bildszene umlaufenden, gemalten Rahmen, wobei er mit seinen Händen aus dem Bildfeld hinausgreift, so als wolle er dem Bildraum entfliehen.

Seine Entsprechung findet diese visuelle Emergenz, die die Grenze zwischen Bilderzählung und Museumsraum effektiv aufhebt, in einem anderen, der Bilderzählung immanenten, wahrscheinlich proleptisch zu verstehenden Fluchtversuch am linken Bildrand. Zu sehen ist dort hinter dem gleißenden weißen Lichtschein des Feuers, das die Höhle erleuchtet, eine kleine Gestalt, die an einem Felsblock hinaufklettert. Zwischen dem die Grotte verschließenden Stein und dem Inneren der Höhle ist ein schmaler Streifen des dunkelblauen Nachthimmels sichtbar. Darunter steht der von prallgefüllten Säcken eingefasste Becher des Riesen, der – laut Lombroso – „groß wie eine Zisterne“ sei.²⁵ Auch dies ein proleptischer Verweis auf die List des Odysseus, der den Riesen, um die Flucht zu ermöglichen, mit Wein außer Gefecht setzen wird. Im Vordergrund nun ist der geharnischte Held selbst mit flatterndem rotem Mantel, dem schrecklichen Riesen, der seine Gefährten tötet, entgegengetreten. Mutig, im Begriff sein Schwert zu ziehen, schaut er den schreckenerregenden Kyklopen, der einen gewaltigen

24 Watteau/Wiertz 1861, Nr. 38, 262–265. Das Inventar der Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique (vgl. Mertens 1984) verzeichnet heute – neben diesem – folgende Gemälde mit antiken Sujets: *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1834–1835, sechs kleinformatige Studien, Öl auf Karton, für das römische Gemälde (Inv.-Nr. 2006/1–6); *L'âge d'or*, 1842, Öl auf Papier (Inv.-Nr. 1992); *Les Grecs et les Troyens se disputant le corps de Patrocle*, 1844–1845, Öl auf Leinwand, 520 × 852 cm (Inv.-Nr. 1946); *La lutte homérique*, 1853, Peinture mate auf Leinwand, 890 × 610 cm (Inv.-Nr. 1948); *La forge de Vulcain*, Öl auf Leinwand, 212 × 280 cm (Inv.-Nr. 1932); *Lutte homérique – Un Grec et un Troyen*, Öl auf Leinwand, 63 × 81 cm (Inv.-Nr. 2016).

25 Lombroso 1897, 4.



Abb. 2 Antoine Wiertz: *Un grand de la terre*, 1860. Peinture mate auf Leinwand, 918 × 680 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Abb. 3 Antoine Wiertz: *Un grand de la terre – Vorstudie I*, 1860. Öl auf Karton, 62 × 42 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Knüppel in der Linken hält, von unten her an. Derweil hat der Riese mit dem Zehennagel einem weiteren Gefährten, der sich mit seinen Fingernägeln seinerseits in dessen Fleisch krallt, die Schulter aufgeschlitzt und seinen Kopf zerquetscht. Seine farbliche Entsprechung findet der rote Mantel des Odysseus in dem roten Umhang seines Kontrahenten Polyphem, der zudem sein Horn und ein Tierfell umgehängt hat. Hinter seiner behaarten Kniekehle und der ausgestreckten rechten Hand erscheint der Kopf eines seiner wohlgenährten Schafe, die Odysseus und seinen Gefährten – nach der noch bevorstehenden Blendung – die Flucht ermöglichen werden.

Wiertz zeigt also keine der drei üblicherweise dargestellten Teilepisoden des homerischen Polyphemabenteuers, nämlich die Überreichung des Weinbechers, die Blendung Polyphems (als dramatischer Höhepunkt der Erzählung) oder auch die legendäre Flucht aus der Höhle. Vielmehr inszeniert er den Augenblick der Begegnung, als sich Odysseus aufrafft und dem Riesen, so schrecklich er auch sein mag, furchtlos entgegentritt. Dass die auf Überwältigung angelegte Größenwirkung des monumentalen Polyphem-Bildes auch heute noch (ohne jede Kenntnis des Stoffes) funktioniert, lässt sich an der Reaktion der Besucher des Musée Wiertz eindrücklich ablesen. Würde sich der gemalte Kyklop, der schon jetzt das Bildformat zu sprengen droht, aus seiner gebückten Position aufrichten, ließe er das Museumsdach zum Einsturz bringen, eine effektvolle Anmutung, die dem Besucher auf andere Weise auch im Palazzo del Tè angesichts von Giulio Romanos Polyphem begegnet.²⁶

Auch Wiertz selbst betont in seinem 1861 publizierten Bildkommentar mit Zitat der entsprechenden Homer-Verse die homerische Charakterisierung des „schrecklichen Riesen“, der – laut Odysseus’ Bericht am Phaiakenhof²⁷ – nicht der von Weizen genährten Rasse gleiche, sondern gebaut sei wie ein Felsen, dessen von Wäldern übersäte Stirn eine ganze Bergkette dominiere:

Là demeure un terrible géant (Polyphème). Monstre horrible, il inspire l’épouvante; il ne ressemble point à la race que nourrit le froment; on croit voir un roc isolé, dont le front hérissé de forêts domine toute une longue chaîne de montagnes.²⁸

26 Giulio Romano: *Polyphem, im Hintergrund Acis und Galatea*, 1534. Mantua, Palazzo del Tè, Sala di Psiche, Detail der Ostwand. Zum Bildprogramm vgl. Verheyen 1972; Belluzzi 2006; Signorini 2012. Verwiesen auf diesen Effekt des Wiertz’schen Gemäldes hatte schon Hermann Grimm: Grimm 1875, 12 f.

27 *Od.* 9,187, 190–192.

28 Watteau/Wiertz 1861, 262.

Die französischen Verse entstammen, wie sich zeigte, der Prosaübersetzung des in Königsberg geborenen, calvinistischen Pastors, Schriftstellers und Übersetzers Paul Jérémie Bitaubé (1732–1808), der sich Ende des 18. Jahrhunderts (als Literat und Mitglied der *Académie Royale des Sciences et des Belles-Lettres de Berlin*) eines großen Renommées erfreute. Nachdem er sich 1760 erstmals einer Neuübersetzung der *Ilias* widmete und diese publizierte, wandte er sich auch der *Odyssee* zu, die 1785 in einer dreibändigen, französischen Prosa Ausgabe mit Anmerkungen zu Dichter, Werk und Übersetzung erschien. Nach einer korrigierten vierten, wiederum in Paris verlegten Auflage 1804, erschienen im Verlauf des 19. Jahrhunderts zahllose, posthume Editionen in unterschiedlicher Ausstattung. Mit Ausnahme der Doppelpunkte, die Wiertz durch Semikola ersetzte, übernahm er die Übertragung Bitaubés, hier nach einer Ausgabe von 1836, eins zu eins. Lediglich die Charakterisierung des Kyklopen als „monstre affreux“ wandelte er in „monstre terrible“ ab.²⁹

Letztere Änderung könnte auf eine Konsultation der griechisch-französischen *Odyssee*-Ausgabe des Hellenisten und Politikers (sowie seinerzeit Angehörigen der französischen Revolutionsarmee) Jean-Baptiste Dugas-Montbel (1776–1834) zurückgehen, der – gegenüber anderen Prosaübersetzungen – einzig das Adjektiv „terrible“ verwendet. Bezeichnenderweise veröffentlichte er 1833, im selben Jahr, einen umfangreichen Homer-Kommentar,³⁰ in dem er sich über die bei Wiertz zitierten Verse (*Od.* 9.190 f.) und die darin zum Ausdruck kommende Effekthascherei des erzählenden Odysseus folgendermaßen äußert:

La tradition, racontant les dangers d’Ulysse, leur prêtait toute l’exagération du merveilleux; et l’imagination des peuples anciens faisait du Cyclope un homme aussi haut qu’une montagne. Selon Aristote, Homère aurait appliqué la même expression à un sanglier pour peindre sa grosseur.³¹

In dieser ausgeprägten Übertreibung des Schrecklichen und Kolossalsten kulminierte, laut Wiertz, auch die seinem Polyphem-Bild inhärente künstlerische Leistung, die nur Maler

29 Bitaubé 1836, 126–144 („Chant IX“), hier 132. Der Band enthält folgende Kommentare zu Werk und Übersetzung: ebd., V–XX („Observations sur l’*Odyssee*“), XXI–LXII („Réflexions sur la traduction des poètes“).

30 Dugas-Montbel 1833a, 326–375 („Chant neuvième de l’*Odyssee*. Récits chez Alcinoüs. – Cyclopée.“), hier 342 f.

31 Dugas-Montbel 1833b, 140–158 („Observations sur le chant IX“), hier 147 f. („v. 190–191“).

so richtig zu würdigen wüssten.³² Neben der Überwindung aller Herausforderungen des Disegno, der Kraft der Farbe, der Kühnheit des Lichts, der Beherrschung des Hell-Dunkel sowie aller in Trompe-l'œil-Malerei wiedergegebenen Objekte habe er „das Unmögliche“ dargestellt, indem er zeige, wozu die Angst die menschliche Spezies treiben könne, die hier so potenziert auftrete, dass ein von „wahnsinnigem Schrecken“ getriebener Gefährte des Odysseus gar dem Bild zu entkommen suche. Der Fuß des Giganten, der einen Kopf gleich einer Nuss zerquetsche, vermittele sofort eine Vorstellung von dem Maß seiner Stärke und Statur.³³ Schließlich sei das Ineinandergreifen aller großen Bewegungslinien so beschaffen, dass es scheine, als würde alles im Bilde, Fuß und Hand des Riesen entfliehen.³⁴

Folglich feiert Wiertz in seinem in der dritten Person abgefassten, den Urheber verschleiern den Bildkommentar seinen „magischen Pinsel“, der einen „so neuen“ und „originellen“ Moment der homerischen Erzählung dargestellt habe, dass der Betrachter in absolute Verblüffung versetzt werde.³⁵ Tatsächlich aber lassen sich neben den Topoi der Neophilie sowie Überwältigung und Erhabenheit mannigfache motivische Bezugnahmen auf flämische und italienische Vorbilder, aber auch Motive und Diskurse der Moderne, nachweisen.

Ein Vergleich des Polyphem-Bildes mit der ersten von insgesamt vier in Öl (auf Karton und Leinwand) ausgeführten Vorstudien (Abb. 3) lässt das Ansinnen des Künstlers überdeutlich hervortreten. Augenscheinlich strebte er nach einer größtmöglichen, quasi manieristischen Verkomplizierung, um sein Können unter Beweis zu stellen.³⁶ Zeigt die *Vorstudie I* den nur leicht hinabgebeugten Polyphem noch weitgehend frontal, erscheint er in dem neun Meter hohen, letzten Gemälde, das die Betrachter ohnehin nur in Untersicht wahrnehmen können, in starker perspektivischer Verkürzung. Durch das im Bildvordergrund, in überdimensional erscheinender Größe gezeigte muskulöse Bein und die hinabgreifende Hand wirkt der in das

32 Hintergrund dieser Äußerung ist Wiertz' Verärgerung über die oft (wie in seinem Fall) vernichtenden Salonkritiken, die zumeist von Literaten stammten, die von Malerei keinerlei Ahnung hätten. Er forderte daher, dass die Beurteilung von Gemälden und Skulpturen einzig den Künstlern vorbehalten sein solle.

33 Die hier angeführten Wiertz'schen Leistungen (auch in Bezug auf den schrecklichen Kampf mit dem Monster) ähneln den Vorzügen, die der Künstler 1840 selbst seinem großen Vorbild Rubens zuschreibt, als dessen Epigone er sich begreift. Wiertz 1869, 3–42 („Éloge de Rubens. [1840]“), bes. 9, 12–14, 16.

34 Watteau/Wiertz 1861, 264 f.

35 Watteau/Wiertz 1861, 262.

36 Antoine Wiertz: *Un grand de la terre – Vorstudie I*, 1860. Öl auf Karton, 62 × 42 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2005/1. Reproduziert sind alle vier Studien in: Mertens 1984, 701.

Innere der Höhle hineinfluchtende Körper des Kyklopen nicht nur größer, sondern als Ganzheit geradezu ‚zerlegt‘. Seine genaue Position, wie er sich von der Seite her gesehen nach unten beugt und dabei sein schreckliches Antlitz dem Betrachter von hinten, frontal zuwendet, muss nach allgemeinem Goutieren der monumentalen Bildszene erst durch eine genaue Werkbeschau erschlossen werden. Andere Elemente, wie die ineinander verschlungenen, geradezu aufgetürmten Leiber der Gefährten des Odysseus, der gleißende weiße Feuerschein, der die Höhle erleuchtet, oder der Held aus Ithaka mit rotem Mantel, der dem Riesen mit Helm und Schwert entgegentritt, sind hier bereits angelegt. Neben der Abwandlung des Kyklopen fällt vor allem die Entfernung des im linken Bildvordergrund gezeigten Motivs der Hoffnung ins Auge, wie wir es – in existenzieller Übersteigerung – auch von Théodore Géricaults *Floß der Medusa* kennen.³⁷ Gemeint ist der blaugewandete, mit einem gelben Umhang versehene Gefährte, der sich zu Füßen der beiden Kontrahenten, Odysseus und Polyphem, auf die Knie geworfen hat und sich händeringend zum Höhleneingang umsieht, wo ein Spalt des dunklen Nachthimmels ein Entrinnen verspricht. Die doch recht herkömmliche Bilderzählung der Vorstudie lässt an andere flämische Darstellungen wie etwa ein um 1635 entstandenes Gemälde Jacob Jordaens (1593–1678) denken, das zwar mit der Vorbereitung der Flucht eine andere Episode der Erzählung zeigt, in der Charakterisierung von Polyphem und Odysseus aber durchaus vergleichbar ist.³⁸

Sein riesenhafter, bereits zu Lebzeiten des Künstlers im Musée Wiertz präsentierter Kyklop erweist sich bei genauerer Betrachtung der nackten, nur mit einem weißen Lendenschurz sowie einem flatternden roten Mantel bekleideten, gebeugten männlichen Figur mit Kontrapost und knorrigem Hirtenstab als eine aemulative Anverwandlung von Rubens' beinahe das Format sprengendem *Heiligem Christophorus* auf der Außenseite des geschlossenen *Kreuzabnahme-Altars* in der Liebfrauenkathedrale in Antwerpen, dessen Haltung und

37 Théodore Géricault: *Das Floß der Medusa*, 1819. Öl auf Leinwand, 491 × 716 cm. Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 4884. Dazu vgl. Alhadeff 2002; Thélot 2013; Buck 2019; zudem Wedekind/Hollein 2013. Zu Wiertz' Studium der Gemälde im Louvre und seiner Wertschätzung für Géricault vgl. Guédron 1994, 45, 48; Velghe 2005, 23; Fornari 2007, 87; Guédron 2007, 59; Pacco 2007a, 21; Pacco 2007b, 74, 76.

38 Jacob Jordaens: *Odysseus in der Höhle des Polyphem*, um 1635. Öl auf Leinwand, 61 × 97 cm. Moskau, Puschkin-Museum, Inv.-Nr. 2552. Zu Jordaens vgl. Lange/Münch u. a. 2018; zu seinen antiken Sujets: Lange/Auwera u. a. 2012.



Abb. 4 Peter Paul Rubens: *Der trunkene Herkules, von einem Satyr-Paar geführt*, um 1615/16. Öl auf Leinwand, 204 × 225 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

muskulöser Körperbau seinerseits auf den sogenannten Herkules Farnese alludiert.³⁹ In seiner Gegenüberstellung mit Odysseus erinnert Wiertz' *Kyklop* zugleich aber an Rubens' Pendantbildnisse mit trunkenem, von einem Satyrn-Paar davongeführtem Herkules (Abb. 4) und dem von der Siegesgöttin bekrönten Tugendhelden (Abb. 5). Den gewaltigen, aber durch Trunkenheit machtlosen Protagonisten suchte Wiertz nicht nur großemäßig, sondern auch durch eine möglichst ingenüose motivische sowie thematisch gewitzte Anverwandlung zu übertreffen. So vollzieht sein Polyphem, dessen muskulöse Beine eine ähnliche Schrittstellung aufweisen, eine 90-Grad-Wendung, um seinen nach Halt suchenden linken Fuß, nun von schräg hinten betrachtet, wiederum nahe an der Bildgrenze aufzusetzen. Dass gerade Herkules, heldenhafter Günstling der Götter, als Vorbild für den wüsten, gott- und gesetzlosen Polyphem erhalten muss, der für eine die Zivilisation bedrohende Wildheit steht, ist sicher kein Zufall. Auf dem Pendantbildnis erscheint der von der Siegesgöttin bekrönte

³⁹ Peter Paul Rubens: *Der Heilige Christophorus – Außenseite des geschlossenen Kreuzabnahme-Altars*, 1611–1614. Öl auf Holz, 421 × 311 cm (Mitteltafel), 421 × 153 cm (je Flügel). Antwerpen, Liebfrauenkathedrale. Zum *Heiligen Christophorus* und seinen Bezügen zum *Herkules Farnese* (römische Kopie nach einem griechischen Original aus hellenistischer Zeit. Marmor, linker Arm in Gips ergänzt, Höhe 317 cm. Neapel, Museo Archeologico Nazionale di Napoli, Inv.-Nr. 6001) vgl. Sauerländer 2011, 51–60, Abb. 13; Gruber/Haag u. a. 2017, 159, 164–167, Kat.-Nrn. 30–32. Zur Erneuerung der Malerei des 19. Jahrhunderts mit besonderem Blick auf Rubens *Kreuzabnahme-Triptychon* sowie den *Höllenzug der Verdammten* vgl. Galansino 2014; Van Hout 2014c; sowie Wedekind 2014.



Abb. 5 Peter Paul Rubens: *Der Tugendheld, von der Siegesgöttin gekrönt*, um 1615/16. Öl auf Leinwand, 203 × 222 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister.

Tugendheld in glänzender Rüstung.⁴⁰ Dieser mit Lanze und Purpurmantel ausgestattete „Miles Christianus“ als Krieger im Kampf gegen die Mächte des Bösen, so die dem Umfeld des Künstlers gemäße, christliche Wendung, hat Amor und Bacchus widerstanden und den zu seinen Füßen liegenden, trunkenen Satyrn, wie Odysseus Polyphem, besiegt.⁴¹

Auch Wiertz' Odysseus erscheint als eine Art *Hercules in bivio*, der dem wütenden Riesen, der das Gastrecht und die Götter missachtet, statt wie seine Gefährten aus der Nähe des Kyklopen zu flüchten, tapfer entgegentritt. In seiner ‚manierierten Gespreiztheit‘ hat die Drastik dieser Schreckfigur des Polyphem, die auf die emotive Erregung des Betrachters abzielt, mit Rubens *Trunkenem Herkules* oder auch seinem *Heiligen Christophorus* aber kaum etwas gemein. Augenscheinlich wirkte in Wiertz hier ein Besuch in der *Sala di Polifemo*, dem Hauptempfangsraum der Residenz des Kardinals Giovanni Poggi (1493–1556) in Bologna nach, das er auf seiner Reise nach Rom, wo er am 28. Mai 1834 eintraf, nachweislich besuchte.⁴² Pellegrino Tibaldis um die Mitte des 16. Jahrhunderts entstandener Polyphem, der auf Michelangelos *Ignudi* als energetische Affekt-Metaphern anspielt, thront in prekärer

40 Peter Paul Rubens: *Der trunksene Herkules, von einem Satyr-Paar geführt*, um 1615/16. Öl auf Leinwand, 204 × 225 cm – *Der Tugendheld, von der Siegesgöttin gekrönt*, um 1615/16. Öl auf Leinwand, 203 × 222 cm. Dresden, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister, Inv.-Nrn. 957 und 956.

41 Vgl. Krempel 1981.

42 Sein Italienaufenthalt (1834–1837) und seine Reise über Paris, Lyon, Mailand, Parma, Modena, Bologna, Florenz und Siena bis nach Rom wurden hinlänglich erforscht. Vgl. Wybo-Wehrli 1973;



Abb. 6 Pellegrino Tibaldi: *Der Zorn des Polyphem und die Flucht der Griechen*, 1550/51. Bologna, Palazzo Poggi, Sala di Ulisse.

Instabilität auf einem Felsensitz (Abb. 6). Mit seiner ausgestreckten Linken sucht er zwischen seinen weit auseinandergespreizten Beinen nach Odysseus und seinen Gefährten, die sich in Schafsfelle eingehüllt heimlich zur Flucht anschicken.⁴³ In der aufgestützten Rechten hält der derbe Flüche ausstoßende, muskulöse Riese mit zu Berge stehendem Haar einen Felsbrocken, um diesen, rasend vor Zorn, gegen die Flüchtenden zu schleudern. Als wirkungsästhetische Kategorie scheint bei Tibaldi und Wiertz gleichermaßen *phóbos*, ein schreckliches Schaudern, wirksam, das (wie bei Wiertz' Bildpersonal und entsprechend dem homerischen Wortgebrauch) Fluchtreaktionen hervorruft, aber (mit Blick auf den Betrachter und in moderner Sichtweise) nach Aristoteles auch eine kathartische, mithin „reinigende“ Wirkung habe, insofern sie, so das moderne Verständnis dieser komplexen Passage, mit Vergnügen verbunden sei.⁴⁴

zur Briefkorrespondenz: Terlingen 1953; und zu den italienisch-belgischen Kulturbeziehungen: Gola 1999, mit Bezug auf Wiertz: 205, 265, 270, 285, 290, 293, 333, 346, 378.

43 Pellegrino Tibaldi: *Der Zorn des Polyphem und die Flucht der Griechen*, 1550/51. Bologna, Palazzo Poggi, Sala di Ulisse. Zum *Odyssee-Zyklus* im Palazzo Poggi vgl. Kiefer 2000, 173–348.

44 Arist. *Poet.* 6, 1449b24 ff. Zu Aristoteles' Begriffspaar *phóbos* und *éleos* vgl. Fuhrmann 2006, 162–165; Schadewaldt 1955; Kiefer 2000, 272–276; zur Rezeption von Aristoteles' *Ars poetica* in den Bildkünsten: Puttfarken 2005.

II. „Augenmalerei“: Polyphem und die Moderne

Wiertz' Gemälde *Un grand de la terre*, das die Konstellation von Odysseus und Polyphem vor dem zeitgenössischen, politischen Hintergrund aktualisiert, zeigt nicht nur einen „fruchtbaren Augenblick“⁴⁵, in dem alles Essentielle des Polyphemabenteuers aus Homers *Odyssee* (samt proleptischer Verweise) bereits enthalten ist, sondern visualisiere, so Wiertz selbst, auch ein erhebendes, energetisches Moment, in dem sich das menschliche Gewissen gegen die rohe Gewalt und Ungerechtigkeit der Tyrannis auflehne:

Il y a dans ce tableau de Wiertz, un sentiment qui s'exprime avec une incroyable énergie. – Ce sentiment est celui de la justice qui soulève la conscience humaine contre les violences de la force brutale. Ulysse peut être écrasé entre deux doigts du géant, tous ses compagnons sont fous de terreur, qu'importe! il tire son glaive pour combattre. Ce mouvement là [sic!] pourrait-il jamais paraître ridicule par l'excès même de son audace! – Non; il est sublime! car il est inspiré par le double sentiment du droit et de la justice.⁴⁶

Polyphem ereilt hier, wie andere Homer-Gestalten auch, eine allegorische Auslegung, nach der seine unbändige Grausamkeit zum Symbol der Ignoranz, der wilden Leidenschaften und überhaupt dem nicht durch die Vernunft gelenkten Körperhaften erklärt wird. Schon in der Antike galt Polyphem als Symbol eines seine Macht missbrauchenden Herrschers, dem sich sowohl die Griechen als auch die Römer nur zu gerne bedienten, um politische Kritik in mythischer Gewandung vorzutragen.⁴⁷ Auch im Rahmen frühneuzeitlicher mythologischer Bildprogramme war Polyphem als rachsüchtiger Liebestölpel, aber auch als Sinnbild für brutale Machtgier und mörderische Tyrannis eine (mitunter ironisch zu

45 Zur ästhetischen Kategorie des „fruchtbaren Augenblicks“ (mit Verweis auf Lessing und Goethe) vgl. Wolf 2002.

46 Watteau/Wiertz 1861, Nr. 38, 262–265, hier 264.

47 Vgl. Marzik 1986, 128. Dort werden u. a. folgende Beispiele angeführt: „Wie aus den Scholien zu Aristophanes' *Pluto* hervorgeht, wollte Philoxenos mit seinem Kyklopen Dionysios I. von Syrakus, in dessen Gunst er einige Zeit stand, lächerlich machen und ihn als ungebildeten und grausamen Tyrannen bloßstellen. Schon Kratinos (5. Jh. v. Chr.) hatte offenbar mit seinem Polyphem die Absicht, Perikles von Athen anzugreifen und zu verspotten. Auch die Römer verbanden in ihrer politischen Kritik die Polyphemgestalt mit dem grausamen Herrscher. So wird in der *Historia Augusta* der Soldatenkaiser Maximinus wegen seiner Grausamkeit Kyklop genannt. In einem seiner Briefe vom Schwarzen Meer bittet Ovid einen Freund, sich beim Kaiser Augustus für seine Begnadigung einzusetzen. Er hoffe, schreibt er, seine Bitte werde erfüllt, sei doch der Kaiser ein milder und gütiger Vater und kein Polyphem oder Antiphates.“

verstehende) Kontrastfolie für den jeweiligen Fürsten.⁴⁸ Entsprechend wurde Giovanni Poggis politisch-diplomatisches Geschick, trotz so manchen Gegenwinds auf Kurs zu bleiben, im Erdgeschoss seines Palastes mit Bezug auf den klugen, vielerfahrenen Odysseus gefeiert.⁴⁹ Dieser bringt sein Schiff (mit göttlicher Hilfe) immer wieder auf einen guten Kurs, den auch die rasende Urgewalt eines Polyphem, Sohn des Poseidon, nicht aufzuhalten vermag.

Auf Wiertz' Polyphem-Bild geht es dahingegen weder um die *Odyssee* als Sinnbild einer wechsellvollen und doch glücklichen Lebensreise noch auch vorrangig um die proleptisch bloß angedeutete, durch List erreichte Flucht; vielmehr steht das aufrüttelnde Moment der Konfrontation im Vordergrund. Scheinbar klein und hilflos und doch von seinem flatternden roten Mantel und einer Aureole gleißenden Feuerscheins hinterfangen tritt Odysseus dem übermächtigen, seine Gefährten tötenden Monster entgegen und fordert, inspiriert von einem tiefen Gefühl für Recht und Gerechtigkeit, Leben und Freiheit ein. Erinnern mag der politische, mit sichtbar aufklärerischem Impetus vorgetragene Appell des Wiertz'schen Gemäldes an Denis Diderot (1713–1784), der es in seinen 1766 verfassten *Essais sur la peinture* als vordergründige Aufgabe einer revolutionären „Bildnismalerei“ ansah, „den Blick der Mitbürger ohne Unterlaß auf die Verteidigung ihrer Rechte und ihrer Freiheiten zu lenken“.⁵⁰ Anders jedoch als eine bloß illustrative, „literarische Malerei“ (oder auch die eklektizistischen, kaum ohne Legenden auskommenden Allegorien der revolutionären, französischen Bildpublizistik⁵¹) hat Wiertz' neobarocke „Augenmalerei“ – ähnlich Diderots Äußerung anlässlich des Salons von 1767⁵² – den Anspruch, über die Augen zur Seele des Betrachters vorzudringen. Eine über alle Zweifel erhabene, unabhängige Malerei dürfe dichterische, philosophische, moralische, humanitäre oder religiöse Ideen nicht in den Vordergrund stellen, sondern müsse, so der Künstler, zunächst den Augen schmeicheln

48 Zu den seit den 1540er-Jahren nachweisbaren, homerischen Bildprogrammen vgl. (mit Exempeln aus Literatur und Kunst) Marzik 1986, 124–132; Müller 2015.

49 Zu Odysseus als Bezugsperson für Kardinal Poggi und seine politische Fortune vgl. Kiefer 2000, 213–216.

50 Diderot 1795, 67–95 („Chapitre V“), hier 88: „La peinture en portrait et l'art du buste doivent être honorés chez un peuple républicain, où il convient d'attacher sans cesse les regards des citoyens sur les défenseurs de leurs droits et de leur liberté. Dans un état monarchique c'est autre chose; il n'y a que Dieu et le roi.“ Deutsch zit. nach Herding 1989b, 14. Einführend (mit Bezug auf Goethes Übertragung ins Deutsche) vgl. Déculot 2011.

51 Dazu vgl. (mit weiterführender Literatur) Herding 1989c; Herding/Reichardt 1989. Die französische Bildpublizistik war bereits zu Wiertz' Lebzeiten Bestandteil eines kunsthistorischen Diskurses, siehe Renouvier 1863.

52 Diderot 1876, 84. Vgl. Herding 1989b, 11.

(„charmer les yeux“) und dann – gleichermaßen – den Geist des Betrachters ansprechen, ihn aufklären und erziehen („instruire“).⁵³ Die sinnliche Überwältigung durch die Schrecken und Mitgefühl erregende Szene erinnert mittelbar nicht nur an Bildinventionen von Théodore Géricault (1791–1824) und Eugène Delacroix (1798–1863), die Wiertz nachweislich schätzte, sondern rückt den Belgier auch in die Nähe Francisco de Goyas (1746–1828), der den romantischen, realistisch-aufklärerischen Tendenzen bestens entsprach.⁵⁴ Nach einer ersten um 1800 einsetzenden und 1848 wieder abklingenden Phase,⁵⁵ erreichte die Goya-Rezeption (ausgelöst durch eine breitere Verfügbarkeit seiner Werke in französischen Sammlungen und den posthum veröffentlichten Radierungszyklus *Los Desastres de la guerra*) seit 1858 eine zweite, entscheidende Phase der Wertschätzung.⁵⁶ Wahrgenommen wurden (neben den Radierungszyklen und Porträts) auch die bedrückenden sogenannten *Pinturas negras* in der „Quinta del Sordo“, die Goya zwischen 1819 und 1823 in Öl direkt auf die Hauswand seines Künstlerhauses in der Nähe von Madrid malte. Darin kommt, vergleichbar den Bildern an den Wänden des Musée Wiertz, Goyas Besorgnis über die Zukunft des vom Bürgerkrieg gezeißelten Spanien zum Ausdruck. Insbesondere Goyas *Saturn*, der einen seiner Söhne auffrisst,⁵⁷ steht in einem engen, nicht bloß ikonographischen Verwandtschaftsverhältnis zu Wiertz' menschenfressendem Polyphem (Abb. 7–8).⁵⁸ Das

53 Wiertz 1869, 104–108. Vgl. (ohne Verweis auf Diderot) Velghe 2005, 21; Pacco 2007b, 65.

54 Zu Wiertz' Abwendung vom neoklassizistisch-akademischen Stil (mit David und Girodet sowie ihren Nachahmern in Belgien) und seinen Besuchen in Paris vgl. Guéron 1994, hier bes. 44–45, 48; zu seiner Goya-Rezeption: Pacco 2007b, 69, 72. Schon Richard Muther vergleicht ihn mit Goya: Muther ²1909, 35.

55 Ursächlich für diese erste Rezeptionswelle waren v. a. die druckgraphische Serie *Los Caprichos*, die in Mode kommenden Spanienreisen (vgl. z. B. Gautier 1845, bes. 127–137) und Goyas Verbleib in Bordeaux (1824–1828). Zur französischen Goya-Rezeption vgl. Adhémar 1935; mit einer „Bibliographie“ sämtlicher zwischen 1798 und 1934 publizierten Texte: Lemoisne/Adhémar 1935, 62–75.

56 Vgl. z. B. Matheron 1858; Baudelaire 1858, 56 f.; Brunet 1865.

57 Francisco de Goya: *Saturn*, 1820–1823. Mischtechnik, Wandbild auf Leinwand übertragen, 143,5 × 81,4 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P000763. Eine umfangliche Bibliographie (mit Beiträgen von 1834–2018) ist auf der Website des Museo del Prado abrufbar: <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6> (Zugriff: 18.10.2020). Zu Goya im Zeitalter der Revolutionen vgl. (den nach wie vor ausgezeichneten Katalog) Hofmann 1980; sowie Dittberner 1995.

58 Hierauf hat schon Philippe Roberts-Jones aufmerksam gemacht (Roberts-Jones 1977, 58), meint aber, dass Wiertz' *Polyphem* in seiner frappanten, die Fantasie ansprechenden Irrealität zweifellos nicht an die wilde, erschreckende und plastisch geniale Größe von Goyas *Saturn* heranreiche.



Abb. 7 Antoine Wiertz: *Polyphem verschlingt einen Gefährten des Odysseus* – Detail aus Abb. 2.

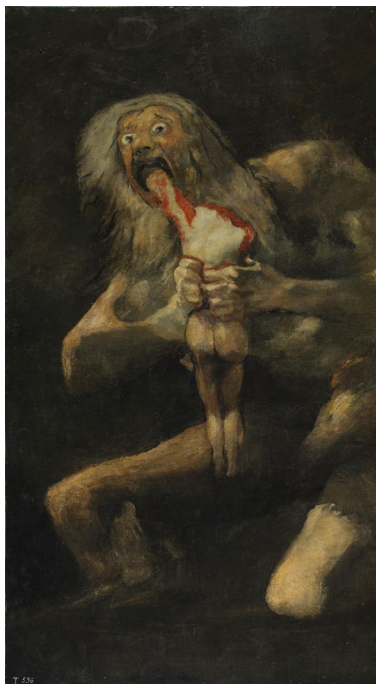


Abb. 8 Francisco de Goya: *Saturn frisst seine Kinder*, 1820–1823. Öl auf Verputz, auf Leinwand übertragen, 143,5 × 81,4 cm. Madrid, Museo del Prado.

schaurige, bereits von Rubens dargestellte Motiv,⁵⁹ illustriert eine in Hesiods *Theogonie* geschilderte Begebenheit, nach der Kronos geweissagt worden sei, einer seiner Söhne werde ihn entmachten.⁶⁰ Um dies zu verhindern, verschlingt der hinterlistige Titan alle seine Kinder (mit Ausnahme von Zeus) gleich nach ihrer Geburt. Über die Ungewissheit seiner Entmachtung ist Goyas *Saturn*, der sinnigerweise im Esszimmer des Künstlerhauses zur Ausführung kam, sichtbar in Wahn verfallen, während er gierig von dem leblosen Körper seines Sohnes abbeißt. Charles Yriarte (1832–1898), Schriftsteller und Zeichner, ab 1862 Chefredakteur der seit 1857 wöchentlich erscheinenden Zeitschrift *Le Monde illustré*,

59 Rubens' Auftragsarbeit für Philipp IV. befindet sich heute ebenfalls im Museo del Prado: Peter Paul Rubens: *Saturn verschlingt einen seiner Söhne*, 1636–1638. Öl auf Leinwand, 182,5 × 87 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P001678.

60 Hes. *Theog.* 453, 459–467; mit weiteren Quellverweisen vgl. Lücke/Lücke ²2006, bes. 509, 517 f.

beschreibt das Bildnis des rasenden Gottes, das die Mythologie nur zum Vorwand habe, in seiner Goya-Biographie in einer Weise, die an Wiertz' Polyphem-Bild denken lässt:⁶¹

Le Saturne est terrible. [...] Il mange à pleine bouche, il broie la chair, le sang coule; ses deux mains crispées tiennent l'enfant par le milieu du corps. C'est une scène de cannibalisme qui n'a rien à voir avec la mythologie. Le meurtrier n'est point un dieu, c'est un être terrible, à face de gueux, et le lambeau de chair qui représente la victime est épouvantable. On détourne la tête avec horreur, mais il faut admirer cette énergie de Goya qui transporte dans la vie réelle une des plus ingénieuses créations de la fable, la dépouillant de tout côté historique. Cette figure aux paupières ardentes vous poursuit comme un mauvais rêve.⁶²

Die theaterhaft-effektvolle Zuspitzung des vor dunklem Hintergrund erscheinenden „schrecklichen Wesens“ veranlasste Janis A. Tomlinson zu Recht, einen Bezug zu den Bühnenshows des belgischen Magiers Étienne-Gaspard Robert alias Stephan Kaspar Robertson (1763–1837) herzustellen.⁶³ Neben vielfältigen Zaubertricks und optischen Täuschungen suchte er in seinen überall in Europa und den USA gezeigten *Fantasmagorien* immer wieder auch die „Chimären der Fantasie“, wie sie bei den antiken Dichtern (z. B. Homer, Theokrit, Vergil, Horaz, Ovid, Catull und Lukian) vorkommen, effektvoll-illusionistisch in Szene zu setzen, um das Publikum in Erstaunen zu versetzen.⁶⁴ Bei einer heiklen Show in St. Petersburg beispielsweise brachte der mit seinem doppelten Fallschirm über der Stadt fliegende Magier nicht nur einen 36 Fuß großen Gasluftballon zur Explosion, sondern dadurch auch die „gigantische Figur“ eines Polyphem zum Absturz. Die Angst der Bauern vor diesem schrecklichen Kyklopen, die sein Niedergehen in der Umgebung des Tauridengartens beobachteten, sei mindestens so groß gewesen, wie jene der Gefährten des Odysseus, berichtet Robert in seinen Erinnerungen. Anfänglich glaubten sie, ein „göttliches Wesen“ vor sich zu haben, und wagten nicht, es zu berühren. Schließlich transportierten sie Polyphem, der durch einen Rest des Gases aufrecht gehalten und in Bewegung versetzt wurde, in eine

61 Yriarte 1867, 91–96 („Chapitre septième. La maison de Goya“), zur schon kostenmäßig schwierigen Erhaltung der *Pinturas negras* samt einer ersten fotografischen Dokumentation durch Rodolphe Coumont: 92, zum Saturngemälde: 93, 140.

62 Yriarte 1867, 93; zu Goyas *Pinturas negras*: 95: „Ce ne sont pas des œuvres, ce sont des ébauches furibondes, dont les esquisses les plus heurtées d'Eugène Delacroix ne donnent pas une idée. Le terrible et l'extravagant sont les notes dominantes de ce travail.“

63 Mit Bezug auf Goya: Tomlinson 1994, 255 f.; zu Robert alias Robertson vgl. Mannoni 1996; Arburg 2006. Zur sogenannten ‚schwarzen Romantik‘ vgl. u. a. Krämer 2012; sowie Myrone 2006.

64 Robert 1831–1833, zu den antiken (griechischen und lateinischen) Poeten: Bd. 1, 153, zum Erstaunen/Entsetzen: 164.

Kirche, wo es schien, als wolle er jeden Augenblick entfliehen, was das abergläubische, angsterfüllte Publikum auf unterschiedliche Weise zu erklären suchte.⁶⁵

Auch Wiertz' Polyphem ist darauf angelegt, das Publikum zu verblüffen. Ein „kolossaler Effekt“, wie ihn schon Hermann Grimm (1828–1901), der das Museum just 1860 erstmals besuchte, formulierte. Er sah es als eine ausgemachte „Stärke“ des Künstlers an, ein „Arrangeur in größtem Maßstabe“ zu sein, der unter anderen Umständen möglicherweise eher Schauspieler oder Schriftsteller geworden wäre als Maler und Bildhauer. So wusste er seine Werke einerseits durch Lichteffekte und musikalische Untermalungen, aber auch Inschriften und ausgehängte Pamphlete als Teil eines Gesamtkunstwerkes zu inszenieren.⁶⁶ Andererseits nutzte er sein damals stark frequentiertes Künstlerhaus und Museum,⁶⁷ für dessen Besuch er ein Eintrittsgeld erhob, als eine politische Bühne, um seine starken Ressentiments gegen Frankreich, begleitet von wortreichen Vorträgen seiner Weggefährten Louis Watteau (1824–1864) und Louis Labarre (1810–1892), von denen auch Grimm herumgeführt wurde, zu schüren. Konfrontiert wurde das vorzugsweise aus England, Skandinavien und den USA, aber auch Deutschland, Holland, Spanien, Italien, Russland und Polen stammende Publikum mit einem nicht bloß von künstlerischen Kuriositäten bestimmten, sondern stark politisierenden „Programm“, das – neben Tod und Elend in Familie und Gesellschaft, etwa als Folge der

65 Robert 1831–1833, Bd. 2, 294 f. Interessant ist auch die wenige Seiten zuvor vorgebrachte Würdigung (ebd., 283–286) des polnischen, in St. Petersburg lebenden Malers Aleksander Orłowski (1777–1832), der hier – ähnlich wie Wiertz – als allseits gerühmter, russischer Maler und „Mann kolossaler Statur und Ausmaße“, dem die Vaterlandsliebe in die Seele eingraviert sei, beschrieben wird.

66 Grimm 1875, zu seinem Besuch im Musée Wiertz: 11–24, zu Wiertz Polyphem-Bild: 12 f., zum Aspekt der Schauspielerei und bühnenhaften Inszenierung: 13, 24, 28, zu den in seinem Atelier abgehaltenen Konzerten, die Grimm als natürliche „Anfänge einer neuesten modernen Oper“ beschreibt: 18. Zu Wiertz als ‚Showman‘ vgl. (mit weiteren Quellen) zudem Post 2014, 42 f.

67 1850 schlug Wiertz dem belgischen Staat vor, alle seine (großen) Gemälde unter der Bedingung zu stiften, dass dieser sich bereit erkläre, den Bau eines Ateliers zu finanzieren, das nach seinem Tod in ein Museum umgewandelt werde. Der Innenminister Charles Rogier (1800–1885), mit dem er verhandelte, stimmte dem Vorschlag zu und das Künstlerhaus wurde (im Quartier Léopold, heute unmittelbar hinter dem Gebäude des Europäischen Parlaments), wie gewünscht mit einer (zur Stadt gerichteten) an den Neptun-Tempel in Paestum erinnernden Gartenfassade, errichtet. Ab 1851 lebte und arbeitete der Künstler in dem (zukünftigen) Museum, wo die meisten seiner Gemälde noch heute aufbewahrt werden. Vgl. (mit weiterführenden Quellen) u. a. Velghe 2007; Verschaffel 2010; Boariu 2011.

Wirtschafts- und Nahrungsmittelkrise der 1840er- und 1850er-Jahre⁶⁸ – die Gräueltaten der französischen Armee, die plündernd über Belgien hergefallen sei, anklagt:⁶⁹

Wiertz' Haß gegen Frankreich spricht sich in diesen und anderen Gemälden so gewaltig aus, daß während der Regierung des letzten Kaisers von Frankreich [Napoleon III.] die Photographien dieser Stücke nicht mehr verkauft werden durften. Eines derselben stellt Napoleon den Ersten als finstere, von Flämmchen umspielte Höllenerscheinung dar, zu dem das Volk sich fluchend von allen Seiten herandrängt, seine verstümmelten Glieder und seine Todten ihm entgegentragend. Am härtesten aber hat Wiertz den französischen Nationalstolz durch ein Gemälde getroffen, welches gerade über der Türe angebracht und „Le lion de Waterloo“ betitelt ist. Ein [flämischer] Löwe, der einen Adler [Feldzeichen Napoleons] zerzaust. Hier verleihen die gewaltigen Dimensionen der Darstellung etwas Monumentales, was ihre Wirkung in der That aufs Höchste steigert.⁷⁰

Ganz im Sinne von Goyas *Saturn*, den die Forschung – neben anderen Deutungen – auf die politische Situation Spaniens im Bürgerkrieg bezog, wo das Vaterland buchstäblich seine eigenen Kinder verzehrte, kann auch Wiertz' Polyphem-Bild im Rahmen der gesellschaftlich-kulturellen Umbrüche durch die belgische Revolution (1830–1831), die flämisch-wallonischen Bewegungen sowie die Konjunktur des belgischen Patriotismus gelesen werden, nach dem das französische Volk, wie die Kyklopen, als wild und gottlos erachtet wird.⁷¹

68 Mit Bezug auf die Gemälde von Wiertz vgl. Pacco 2007c, 102–105.

69 Vgl. u. a. Grimm 1875, 15 f.; Velghe 2005, 21 f. Zum Musée Wiertz als ein ‚Touristen-Magnet‘ vgl. Colley 1957, 8–11. Die geradezu kultische Wertschätzung, die v. a. Engländer und Amerikaner Wiertz entgegenbrachten, sodass 1901 gar ein englischsprachiger Oeuvrekatalog erschien, erklärte Colley mit Hinweis auf William Blake und die Präraffaeliten, die den zu cartesianischen Franzosen und den zu bodenständigen Belgiern suspekt waren. Als beispielhafte Belege für die angloamerikanischen Besucher können u. a. Clara Erskine Clement Waters (1834–1916) und Thomas Hardy (1840–1928), der das Musée Wiertz in seinem 1891 publizierten Roman *Tess of the D'Urbervilles* erwähnt, angeführt werden (Waters 1880b; Hardy 2003, 259, 444 f.). – Für den Hinweis auf Hardy danke ich Sigrid Ruby.

70 Grimm 1875, 16. Bezug genommen wird hier auf die Bilder *Une scène de l'enfer* (1864) und *Le lion de Waterloo* (1860), zu Letzterem siehe Abb. 1. Mit sämtlichen technischen Angaben vgl. Mertens 1984, 699, 704. Letzteres rekurriert nicht nur auf die Löwenkampf- und Löwenjagdszenen Rubens', Delacroix' und Eugène Verboeckhovens, sondern lässt auch an den Roman *De Leeuw van Vlaenderen* (1838) des erfolgreichen flämischen Erzählers Hendrik Conscience (1812–1883) denken. Zum Geschichtsverständnis dieses romantischen Patrioten vgl. Vos 2005, 48; allgemein: Tollebeek 1998. Zur Dämonisierung der Gestalt Napoleons vgl. François/Schulze 2001, 26; Koll 2001, 68 f.; Boariu 2011, 100.

71 Zur nationalen Mythenbildung mittels Bildkünste vgl. Koll 2001; in gesamteuropäischer Perspektive: François/Schulze 2001, hier 26; Germer 2001. Einführend zur belgischen Geschichte vgl. Koll 2007; Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 48–77; zu den nationalen Bewegungen: Koll 2005b; Vos 2005.

Einen wesentlichen Hinweis auf die politisch-gesellschaftlichen Utopien, welche im Umkreis des Künstlers virulent waren, geben die Wiertz-Biographen Louis Labarre (1810–1892), Journalist und Pamphletist mit republikanischen Tendenzen, sowie Louis Watteau (1824–1864), Arzt und Publizist. Ersterer stammte wie Wiertz aus Dinant, war Herausgeber des *Charivari belge* und zudem Verfasser einer kurzen, 1860 erschienenen Schrift, die das aktuelle Verhältnis von Kaiser Napoleon III. zu Belgien umreißt.⁷² Aber vor allem der seit den 1850er-Jahren im belgischen Exil lebende Watteau war Teilnehmer der revolutionären Bewegung in Frankreich (Deckname Denonville) und zudem ein naher Freund des französischen Revolutionärs und Theoretikers Louis-Auguste Blanqui (1805–1881), der von 1861 bis 1865 ebenfalls im belgischen Exil lebte und von dort aus seinen Kampf weiterführte. Sein 1885 publiziertes, zweibändiges Hauptwerk *Critique sociale* sollte später einen großen Einfluss auf nachfolgende kommunistische und sozialistische Bewegungen haben. Das Studium der Geologie und Geschichte habe gezeigt, dass die Menschheit von absolutem Individualismus durch stufenweise Perfektionierung zur Gemeinschaft geformt werde und jeder Fortschritt eine Eroberung, jeder Rückzug eine Niederlage des mit der Zivilisation gleichbedeutenden Kommunismus als alleinige Zukunft der Gesellschaft sei.⁷³ Schließlich wurde Watteau 1861 auch von Karl Marx (1818–1883) und Friedrich Engels (1820–1895) brieflich kontaktiert, die dem Blanquismus, der eine soziale Revolution durch eine kleine, konspirative Gruppe ohne Massenbasis herbeiführen will, allerdings fernstanden.⁷⁴

Vor diesem Hintergrund versteht sich auch das große anthropologische Interesse dieses belgischen *philosophe au pinceau*, das sich in vielen seiner Werke seit den 1840er-Jahren (mit spürbar pädagogischem Impetus) widerspiegelt.⁷⁵ Schon Charles Baudelaire bemerkte missgelaunt: „Wiertz et Victor Hugo veulent sauver l’humanité.“⁷⁶ Insbesondere

72 Labarre 1860.

73 Blanqui 1885, Bd. 1, 173–204 („V. Le communisme, avenir de la Société“), bes. 173 f. Marx und Engels hielten sich 1845 bis 1848, einige Jahrzehnte früher, in Brüssel auf.

74 Vgl. Kliem/Sperl 1971, 681; Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 50.

75 Aufschlussreich sind hier z. B. die Bilder *Les quatre âges de la vie humaine* (1840, Inv.-Nrn. 8178 und 1995), *L’éducation de la Vierge* (1843), *La puissance humaine n’a point de limite* (1855), *Les choses du présent devant les hommes de l’avenir* (1855), *Instabilité humaine/les souhaits ridicule* (1861), *La civilisation du XIXème siècle* (1864), aber (neben düsteren Bildthemen, die sich mit Selbstmord, Kannibalismus, Gewalt gegen Frauen und Waisenkinder befassen) auch: *En famille I–VI* und *Scène allégorique: La Grande Famille* (beide 1860) mit den Aspekten Familie, geliebte Angehörige, Kindheit, Großfamilie, Leben und Tod sowie Sterben für das Vaterland. Mit sämtlichen technischen Angaben vgl. Mertens 1984, 683 f., 688, 695 f., 700–704.

76 Baudelaire 1887, 46.

die mehrteilige, auf der mittleren Achse des großen Ausstellungsraumes präsentierte, skulpturale Arbeit *Geschichte der Menschheit in vier Epochen* (1860–1862) betont den bei Wiertz ausgeprägten Fortschrittsgedanken (Abb. 1).⁷⁷ Die kleinformatischen, auf Sockel aufgestellten Marmorskulpturen erinnern an Gian Lorenzo Berninis Raptus-Gruppen in der Galleria Borghese in Rom, aber zeugen auch von einem eingehenden Studium der Laokoon-Gruppe.⁷⁸ Als erste Epoche benennt der Künstler in seinem 1861 publizierten Œuvrekatolog die *Geburt der Leidenschaften*, als zweite die *Kämpfe*, als dritte den *Triumph des Lichts* und als vierte (unausgeführt) die *Menschliche Perfektion*.⁷⁹ Direkt gegenüber dem Polyphem-Bild kam nicht zufällig die Kampfszene und unmittelbar daneben, inmitten des Raumes, zwischen der Zweiffassung seines *Patroklos* und der Eingangstür, der *Triumph des Lichts* zur Aufstellung. In seiner Charakterisierung dieser dritten Epoche der Aufklärung, deren Licht die Herzen durchdringe und dort Gerechtigkeit, Brüderlichkeit und Liebe keimen lasse, umreißt Wiertz bereits den Ausgang des Kampfes zwischen Odysseus und Polyphem auf dem benachbarten Gemälde, wenn er schreibt:⁸⁰

Après les luites sanglantes, après le choc effrayant de tous les tonnerres échappés de têtes humaines; après tous ces signes précurseurs de l'ouragan terrible qui s'apprête à bouleverser le monde, viendra grande, belle et resplendissante, la lumière! la lumière pure, la lumière qui pénètre

77 Das neuartige Verfahren der *peinture mate*, als eine matte Ölmalerei, bietet als praktikablere, zeitgemäße Variante eine Alternative zur traditionellen bis auf die Antike zurückgehenden *pittura a fresco*, wie z. B. die Pompejanische Wandmalerei. Dazu Wiertz 1869, 89–118 („Peinture mate. Première partie [1859]“), zum Fortschrittsgedanken in Bezug auf Kunst und Menschheit: 93–101 („L'Art aujourd'hui“); zur technischen Umsetzung: ebd., 119–132 („Deuxième partie. Le procédé [Œuvre posthume]“); sowie in Kurzfassung auch: Watteau/Wiertz 1861, 137–139. Dazu vgl. Colleye 1957, 109–119; Baldriga 1998.

78 Zu Wiertz als Bildhauer vgl. Colleye 1957, 131–138, hier 136–138; zudem Potvin 1912, 68; Pacco 2007b, 80–82. Zu den großen Brüsseler Bildhauerateliers (1835–1919) vgl. Van Lennep 1987.

79 Antoine Wiertz: *Deuxième époque. Les luites*. Marmor, 56,5 × 66 × 41,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2249; *Troisième époque, La lumière*. Marmor, 120 × 90 × 49 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2352. Die in unmittelbarer Nachbarschaft des Polyphem-Bildes gezeigten beiden Marmorgruppen kamen (vermutlich auf Betreiben von Jules Potvin als Nachlassverwalter des Künstlers) 1870 nach den Gipsmodellen (Inv.-Nrn. 2022, 2023) zur Ausführung und 1871 zur Aufstellung. Zum Bildkommentar: Watteau/Wiertz 1861, 275–280.

80 Denken lässt die Szene auf vielfache Weise auch an Platons Höhlengleichnis (*Polit.* 7, 514a–521b, 539d–541b). Dazu vgl. Szlezák 2011. Wiertz erwähnt Platon allerdings nur einmal im Rahmen seines fragmentarischen Traktats über die Schönheit (Wiertz 1869, 339–365, hier 343) und noch dazu überaus kritisch: „Quand Platon a dit: Le beau est la splendeur du vrai, ce philosophe n'a rien révélé en n'a rien fait pour l'art“.

les cœurs, y fait germer *justice, fraternité, amour*. C'est cette lumière que l'artiste place ici aux mains de son héroïne, la *Civilisation*.⁸¹

Der Lichtschein der Fackel seiner Figur der *Zivilisation* findet seine Entsprechung in dem gleißenden Feuerschein auf dem Polyphem-Bild, in dessen linkem Hintergrund zudem eine kleine rotgewandete Figur (Abb. 3) die Flucht aus der Höhle antritt. Wiertz' Skulptur *Triumph des Lichts* bildet einen Vorläufer der seit 1870 konzipierten, 1885 bei New York eingeweihten neoklassizistischen Freiheitsstatue mit dem offiziellen Titel *Liberty Enlightening the World* des französischen Bildhauers Frédéric-Auguste Bartholdi (1834–1904). Auch Wiertz plante seine Statue in einer Größe von 45 Metern auszuführen und auf dem seine Heimatstadt Dinant und die Maas überragenden Felsen aufzustellen, wie eine Zeichnung zeigt.⁸²

III. Wiertz/Odysseus: Stolz als Ansporn – Bescheidenheit als lobheischende Maske

Das Gemälde *Un grand de la terre*, auf dem sich Odysseus gegen die grausame Übermacht Polyphems auflehnt, lässt sich schließlich auch in Bezug auf das von Enttäuschungen geprägte Verhältnis des Künstlers zum Pariser Kunstbetrieb verstehen. So forderte Wiertz in einem am Eingang seines Museums ausgehängten Pamphlet, Brüssel solle „den Giganten Paris“⁸³ als Weltmetropole ablösen: „Allons, Bruxelles! lève-toi; deviens la capitale du monde et que Paris, pour toi, ne soit qu'une ville de province“.⁸⁴ Auch gegen die Versklavung der Malerei, die als Ware behandelt werde und den Launen der Amateure sowie jedweden modischen (durch Salon, Akademie und Kunstmarkt diktierten) Einflüssen unterworfen sei, statt nach dem Schönen und Wahren zu streben,⁸⁵ richtet sich der individuelle Freiheitsdrang des belgischen

81 Wateau/Wiertz 1861, 278 f. („3^e époque. – La lumière“).

82 Zu Wiertz' Vorhaben in Dinant (mit Abbildung) vgl. Pacco 2007b, 82; zudem (mit zahlreichen Fotos der posthum ausgeführten und in Dinant aufgestellten Skulptur): <https://antoinewiertzfanclub.wordpress.com/le-triomphe-de-la-lumiere> (Zugriff: 27.10.2020).

83 Labarre 1866, 68.

84 Wiertz 1869, 329–334 („Bruxelles capitale et Paris province“). Dazu vgl. Baetens 2015.

85 Angeprangert wird hier implizit auch die neoklassizistische Prägung der belgischen Malerei der 1830er- bis 1870er-Jahre, die (v. a. in Brüssel) unter dem starken Einfluss von Jacques-Louis David (1748–1825) stand, der von 1816 bis zu seinem Tod in Brüssel lebte und unterrichtete. Einführend zur belgischen Malerei seit der Nationalgründung: Duchesne 2007, 224–228; Marechal 2005; ausführlicher Lemonnier 1906; Fierens ³1956, 431–490; Marechal/Vandepitte u.a. 2005; speziell zu den französischen Einflüssen: Roelandts 1941; Ogonovszky 2004; Ollinger-Zinque 1987. Ein Porträt dieser Epoche zeichnet zudem der belgische Maler und Essayist Albert Dasnoy (1901–1992): Dasnoy 2001.

Künstlers in einem benachbarten Aushang.⁸⁶ Unabhängige Malerei befreie sich von diesen Zwängen und richte sich allein an die Intelligenz.⁸⁷ Dieser enthusiastisch vorgetragene Gedanke findet sich in größter Zuspitzung bereits in einem Brief vom Februar 1840, den der Künstler an den liberalen belgischen Politiker und zeitweisen Premierminister Charles Rogier (1800–1885) richtete. Darin schreibt er, dass die belgische Malerei nur vorankommen könne, wenn sie das fremde Joch abschüttele, aufhöre zu glauben, dass Delacroix ein größerer Mann als Rubens oder dass Alexandre-Gabriel Decamps (1803–1860) ein würdiger Epigone Raffaels sei. Stattdessen sei es endlich Zeit, dass die belgischen Maler Vertrauen in ihre eigene Stärke hätten und „ihre“ eigene „Marseillaise“ sängen. Denn „Freiheit und Unabhängigkeit der Konzeptionen des Genies“ seien für die „Schaffung großer Dinge“ unverzichtbar. Der einem fremden Willen unterworfenen Künstler verliere seine Energie; er sei wie ein (flämischer) Löwe, dessen in Ketten gelegte Städte seine Stärke und Macht lähmten. Zur Beförderung der belgischen Malerei dringt er stattdessen darauf, einen Wettstreit mit den antiken und frühneuzeitlichen Meistern zu initiieren, habe die „übereinstimmende Bewunderung der Jahrhunderte“ doch die Kunstwerke gezeigt, die als „Vorbilder des Schönen und Wahren“ zu betrachten seien. Wenn die belgische Regierung ernsthaft in Erwägung zöge, den guten Geschmack der Malerei zurückzuerlangen, sei Folgendes anzupfehlen: Inmitten einer Ausstellung moderner Gemälde sollen „einige Meisterwerke der großen Meister“ (z. B. Rubens, Raffael und Tizian, aber auch Phidias und Michelangelo) aufgenommen werden, denn diese Werke, „die dort wie zum Kämpfen bestimmte Giganten platziert“ seien („posés là comme des géants à combattre“), würden „Begeisterung erregen“ und einen „edlen Kampf provozieren“, der dazu führe, dass die belgische Malerei wieder den großen Prinzipien der Kunst folge.⁸⁸ Vehement verfolgte Wiertz diesen Gedanken auch in seiner preisgekrönten Schrift *Éloge de Rubens* (1840), in der er Rubens nicht nur zum „größten Maler der Welt“, einen „Giganten der Kunst“, sondern gar zu einem „Homer der Malerei“ erklärt.⁸⁹ Ganz

86 Denkwürdig ist in diesem Zusammenhang auch das 1859 publizierte, leidenschaftliche Plädoyer für die Freiheit und die Entfaltungsmöglichkeiten des Individuums durch John Stuart Mill (1806–1873). Mill 2013, bes. 50–157 („Chapter II: Of the Liberty of Thought and Discussion“). Zu den mannigfachen, literarischen Einflüssen aus Deutschland, Großbritannien und Frankreich vgl. Marechal 2005, 14.

87 Wiertz 1869, 323 („Peinture indépendante“).

88 Labarre 1866, 224–226 („A M. le ministre de l’intérieur. Liège, février 1840“), hier 224 f. Dazu auch: Wiertz 1869, 381 f. („Une curieuse exhibition à l’atelier de M. Wiertz. *Entrée gratuite*“).

89 Wiertz 1869, 3–42 („Éloge de Rubens. [1840]“), hier v. a. 3–16. Wiertz kehrt hier das Urteil im Dialog *Εἰκόνες* des Lukian, der Homer als größten Maler bezeichnete, gewissermaßen um (zit. nach der Übers. von Christoph Martin Wieland: „Vor allem aber vergessen wir nicht den Homer zu Hilfe zu nehmen, den größten aller Maler, sogar dann noch den größten, wenn Euphranor und Apelles

im Sinne Christine Taubers, die Eugène Delacroix' ästhetische Position in seinem Ölbild *Tod des Sardanapal* (1827) als „Künstlerchiffre“ auffasste,⁹⁰ scheint auch in Wiertz' Polyphem-Bild von 1860 gleichermaßen die Intention seiner Malerei als auch die Kampfbereitschaft dieses streitbaren Rubenisten aufgehoben, dessen ganzes Wirken von Kampf, Kontroverse, Feindschaft und Wettstreit bestimmt zu sein schien. Antagonismen wie sie sich auch in den teilweise noch zu Lebzeiten des Künstlers publizierten biographischen und poetischen Elogen seiner Zeitgenossen als ein immer wiederkehrendes, omnipräsentes Motiv finden.⁹¹

Es ist jedoch sinnfällig, dass Wiertz in seinem Polyphem-Bild, das in seinem Œuvre als eine Art Programmbild singulär dasteht, statt auf Homers *Ilias*, auf die *Odyssee* zurückgreift. Erscheint er auf den ersten Blick doch eher als ein mit Pinsel und Feder bewaffneter Achilleus. Zugespitzt hat letztere, naheliegende Assoziation 1866 Louis Labarre, der angesichts Wiertz' Begräbnis und in Rückschluss auf sein Bildnis des *Patroklos* in seiner biographischen Studie schreibt, dass die „heute lebenden Männer“, Weggefährten des Künstlers, seine mit dem „Pinsel des Kampfes bewaffnete Hand“ ein letztes Mal berührten und dem auf dem Totenbett liegenden Wiertz „den Staub der Giganten von der Stirn wischten“ und sich von dem „eingeschlafenen Helden“ mit einem Bruderkuss verabschiedeten.⁹² Tatsächlich erfreute sich die Homer-Rezeption im Zeitalter der nationalen Bewegungen nur einer relativen Beliebtheit, einzig Achilleus und die *Ilias* erfuhren einige Verbreitung durch (auch illustrierte) Druckausgaben. So erklärt sich auch, dass Anne Claude Philippe de Caylus (1692–1765) den jungen französischen Künstlern schon 1757 in einer umfänglichen Schrift dezidiert eine bildliche Rezeption sowohl der *Ilias* als auch der *Odyssee* anempfahl. Als eine von sechs möglichen Darstellungen des Polyphemabenteuers beschreibt er auch die von Wiertz

zugegen sind.“). Die Bildhaftigkeit und wortmalerischen Qualitäten von Homers Epen stellt dann auch Winckelmann in seiner *Geschichte der Kunst des Alterthums* heraus (Winckelmann 1764, 25: „Ihre Dichter vom Homer an reden nicht allein durch Bilder, sondern sie geben und malen auch Bilder, die vielmals in einem einzigen Worte liegen, und durch den Klang desselben gezeichnet, und wie mit lebendigen Farben entworfen werden.“). Dazu vgl. Junker 2011, 395 f.; zur Auseinandersetzung Lukians bzw. Winckelmanns mit Homer zudem: Bretzigheimer 1992; Farina 2012.

90 Tauber 2006, bes. 29–38.

91 Vgl. etwa Watteau/Wiertz 1861, 10 f., 34, 62, 69, 82. Auch der belgische Dichter und Dramaturg Louis Édouard Wacken (1819–1861) schreibt in seinem Poem *À Antoine Wiertz. Après avoir vu son Triomphe du Christ*: „Je vois sur cette toile où ton rêve s'anime | *L'image de ta vie et de tes longs combats.* | Tu soutiens, pour monter sur un faite sublime, | *Des lutttes de géant qui ne te lassent pas.*“ Zit. nach Potvin 1912, 81 [mit Hervorhebungen des Autors]. Der Künstler selbst erachtete es als einen inspirationsbefördernden Vorteil des Künstlers und Schriftstellers, Feinde zu haben. Wiertz 1869, 317–319 („Boutades philosophiques. – IV. De l'avantage d'avoir des ennemies“).

92 Labarre 1866, 5–173 („Antoine Wiertz“), hier 5–7.

gewählte Bildszene, wobei es leicht sei, „den Giganten zur dominierenden Figur zu machen“, zumal seine Anwesenheit einer Komposition genügend Abwechslung brächte und so keine Gefahr bestünde, den Topos der Szene zu wiederholen.⁹³

Auch in der belgischen Malerei von 1830 bis 1870 kam es im Rahmen der romantischen Geschichtskultur und des flämischen Patriotismus viel eher zur verklärenden Vereinnahmung historischer Schlachten, christlicher Ereignisse sowie politischer Identifikationsfiguren, wie zum Beispiel Gottfried von Bouillon oder Balduin von Konstantinopel, als zur Rezeption klassischer Sujets und Schriften.⁹⁴ Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch die Freude Mathieu Ignace Van Brées (1773–1839), der dem Rubenismus anhängende Professor der Malerei und seit 1827 Direktor der Kunstakademie Antwerpen,⁹⁵ als ihm sein Schüler Antoine Wiertz aus Rom berichtet, dass die Arbeit an seinem *Patroklos* zügig vorangehe. Van Brée ermutigt ihn in seinem Antwortschreiben vom 23. Juni 1835 nicht nur dazu – neben Rubens – auch die venezianischen und lombardischen Meister sowie überhaupt die mannigfachen Vorbilder in Rom zu studieren, sondern lobt vor allem die Wahl eines klassischen, gar homerischen Sujets. Hätten doch alle seine ehemaligen Kameraden an der Akademie vor Homer ebenso viel Angst wie vor einem Medusenhaupt.⁹⁶

Dass nun Wiertz Odysseus als Identifikationsfigur wählte, liegt nicht nur an der bereits erwähnten Grundkonstellation des Polyphemabenteuers, welches das antagonistische Verhältnis Belgiens zu dem brutalen, gottlosen und schlicht imperialistischen Frankreich widerspiegelt.⁹⁷ Vielmehr wird Odysseus' facettenreicher Charakter samt seiner zunächst bescheidenen, seinen Namen verschweigenden, dann jedoch recht maßlosen

93 Caylus 1757, 138–274 („Tableaux tirés de l'Odyssee“), zu Polyphem in *Od.* 9.93–195, hier 193 („VII. Tableau“). Zu Caylus' Appell vgl. Latacz/Greub u. a. 2008, 457 f., Kat.-Nr. 229 (Gertrud Oswald).

94 Vgl. Koll 2001; allgemein, da dies nicht nur in Belgien der Fall war: François/Schulze 2001, 23–25.

95 Van Brée folgte Wiertz' zweitem Lehrer Guillaume-Jacques Herreyens (1743–1827) 1827 in der Direktion der Akademie und wurde seinerseits 1840 von seinem Schüler Gustave Wappers (1803–1874) abgelöst, den König Leopold I. 1845 zum Hofmaler ernannte.

96 „J'ai lu avec du plaisir la lettre que vous m'avez écrite de Rome, en date du 2 de ce mois, puisqu'elle me prouve que vous êtes toujours studieux et que vous avez le courage d'entreprendre un tableau classique qui demande des études sérieuses, tandis que maintenant plusieurs de vos anciens camarades ont peur d'Homère comme de la tête de la Méduse. [...]“ Zit. nach Terlinden 1953, 52 f. [Hervorhebungen durch den Autor]. Vgl. auch Guédron 1994, bes. 48 f.

97 Dazu vgl. François/Schulze 2001, 26.

Selbsteinschätzung am Phaiakenhof,⁹⁸ viel eher Wiertz' Künstlerselbstverständnis gerecht, als die Helden der *Ilias*, die nur eine Facette des Malers als Agitator zu versinnbildlichen vermögen.



Abb. 9 Antoine Wiertz: *Selbstporträt des Künstlers mit Ateliergewand, im reifen Alter*, 1860. Pastell auf Papier, 106 × 86 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.



Abb. 10 Antoine Wiertz: *Der Stolz*, 1855. Peinture mate auf Leinwand, 598 × 300 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Zur Veranschaulichung mag ein Seitenblick auf Wiertz' *Selbstporträt mit Ateliergewand, im reifen Alter* genügen, das der Künstler im selben Jahr wie sein Polyphem-Gemälde in Pastell ausführte (Abb. 9).⁹⁹ Darin erscheint der Künstler in modischem Gewand mit vor der Brust verschränkten Armen, wobei er mit der Linken unter seinen Mantel fasst und diesen mit der

98 *Od.* 9.12–20; auch die in den folgenden Versen geschilderte Liebe für das Vaterland, gegen die auch die Verlockungen der Fremde nicht ankommen, oder der „Leidensweg der Heimfahrt“, der mit der Abreise von Troja begann, erinnert an Wiertz' Fortune nach seinem Erfolg in Rom. Vor allem aber seine Einschätzung, dass er überaus geschätzt werde und sein „Ruhm bis in den Himmel“ reiche, lässt an Wiertz denken.

99 Antoine Wiertz: *Selbstporträt des Künstlers mit Ateliergewand, im reifen Alter*, 1860. Pastell auf Papier, 106 × 86 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1972. Vgl. Guédron 2007, 48 f., allgemein zu den Porträts auch: Koninckx 1942.

Rechten zusammenrafft, was manche Exegeten dazu verleitete, einen Bezug zu Jacques-Louis Davids berühmtem Bildnis Kaiser Napoleons in seinem Arbeitszimmer herzustellen.¹⁰⁰ Als Gegengewicht zu den im rechten Bildvordergrund gezeigten Malutensilien erscheint in der linken oberen Bildecke in enger Verschränkung die Leinwand mit der Darstellung seines Patroklos, eine Leiter sowie die Inschrift „LA CRITIQUE EN MATIÈRE DE PEINTURE EST-ELLE POSSIBLE“.¹⁰¹ Letztere verweist nicht nur auf die Ablehnung seines römischen Bravourstückes im Pariser Salon, auf das der Künstler hier mit klarem Blick schaut, sondern stellt auch die Kunstkritik grundsätzlich in Frage.¹⁰² Besonders auffällig ist sein komplett ins Profil gewandter Kopf, ein nicht zu übersehendes Arrangement, das, wie sich zeigte, nicht nur die bereits um 1800 grassierende Mode der Profilbildnisse aufgreift, sondern ganz dezidiert auf Johann Caspar Lavaters (1741–1801) *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*, die auch in französischer Übersetzung vorlagen, zu rekurrieren scheint. Tafel 20 der französischen Ausgabe von 1808 illustriert beispielhaft einen männlichen Profilkopf, dessen Züge in allen charakteristischen Partien (Stirn, Nase, Kinn) Wiertz' Profil ähneln. Laut Lavater fänden sich „in dieser Physiognomie“ überall „die Zeichen eines außergewöhnlichen Genies“. Die Gesichtsformen kündeten insgesamt von „großer Charakterstärke“, die Nase weise auf einen „überlegenen Geist“ hin, die Augenbrauen und das leicht hervorstehende Kinn zeugen von Energie. Vor allem die ideale Form der Stirn lasse den genialen, gleichermaßen von Nachdenklichkeit und Aktionismus geprägten Charakter hervortreten, sodass ein mit all diesen Merkmalen gesegneter Mann unmöglich kein Held sein könne.¹⁰³

Auch die im Hintergrund des Selbstporträts gezeigte Leiter ist kein bloßes Attribut eines Galerie- oder Atelierbildes, wie etwa bei dem Barockmaler Pierre Subleyras (1699–

100 Jacques-Louis David: *Napoleon in seinem Arbeitszimmer in den Tuileries*, 1812. Öl auf Leinwand, 203,9 × 125,1 cm. Washington, National Gallery of Art, Samuel H. Kress Collection, Inv.-Nr. 1961.9.15. Erinnern mögen die verschränkten Arme des Künstlers auch an das von François-Xavier Fabre um 1800 geschaffene Gemälde des Bruders: *Porträt des Lucien Bonaparte*. Öl auf Leinwand, 85,7 × 68,6 cm. Paris, Collection Bruno Ledoux (früher im Museo Napoleonico in Rom).

101 Die Inschrift bildet zugleich den Titel seiner 1851 veröffentlichten gleichnamigen Broschüre. Wiertz 1869, 209–221 („Exposition de 1851 – La critique en matière de peinture est-elle possible“).

102 Zu seiner Auseinandersetzung mit der Kunstkritik vgl. Wiertz 1869, 133–252 („III Revues de salon. 1842 – 1843 – 1848 – 1851“). Dazu vgl. u. a. Guédron 1994, 50–54; Brogniez 2010; Baetens 2015.

103 Lavater ²1808, 36, Abb. 20. Zur Intention und Rezeption vgl. Siegrist 1984, 385–394.

1749),¹⁰⁴ sondern verweist werkimmanent auf das 1855 geschaffene, allegorische Gemälde mit der *Personifikation des Stolzes* (Abb. 10).¹⁰⁵ Der mit Malutensilien ausgestattete Jüngling hat den linken Arm auf einem massiven Postament aufgestützt und die andere selbstbewusst in die Seite gestemmt. Effektiv eingehüllt in eine rote Stoffdraperie, die von rechts oben bis auf seine Füße im linken Bildvordergrund herabfällt, blickt er auf eine visionäre „Jakobsleiter“ im linken Bildhintergrund, die ein weiß schimmernder Jüngling hinaufsteigt. Auf allen Sprossen dieser „leuchtenden Leiter“, die sich von der Erde bis in den Himmel erhebt, seien unsterbliche Meisterwerke angeordnet, die sich dem Genie des Menschen verdanken, so Wiertz. Denkmäler, Statuen, Gemälde und andere künstlerische Kreationen, die allesamt an der rückseitigen Gartenfassade des Wiertz'schen Künstlerhauses, gleich einem Pantheon der Künste, aufgestellt werden sollten, um von Kühnheit, Beharrlichkeit, Wille sowie allen Eigenschaften zu zeugen, die Wiertz als die Haupttugenden des Künstlers erachte, wie dieser selbst in seinem in dritter Person abgefassten Bildkommentar schreibt.

Wiertz nimmt in Bezug auf den Stolz, der als oberste Maxime seines Schaffens gelten kann, eine provokante, moralische Umwertung vor, indem er Superbia (anders als der Katholizismus, welcher die Menschen durch Demut versklave), als eine „noble Tugend“ betrachtet, die zu großartigen Werken inspiriere, wie er dies provisorisch auch an der Innenseite der doppelflügeligen Ateliertür, in unmittelbarer Nähe zu seinem Polyphem-Bild notierte.¹⁰⁶ Gewissermaßen greift Wiertz hier Friedrich Nietzsche vor, der einige Jahrzehnte später in seiner Schrift *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral* (1886) den Versuch einer vollumfänglichen Umwertung der Moral lieferte.¹⁰⁷

104 Pierre Subleyras: *Das Atelier des Künstlers*, um 1747. Öl auf Leinwand (Vorderseite, beidseitig bemalt), 126,5 × 99 cm. Wien, Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste. Vgl. Klingsöhr-Leroy 2002, 121–124, Abb. 64 und 65.

105 Antoine Wiertz: *Der Stolz*, 1855. Peinture mate auf Leinwand, 598 × 300 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1937.

106 „Orgueil | Vertu qui inspire | les grandes œuvres | et blesse l'amour-propre | d'autrui“. Zum Bildkommentar siehe Watteau/Wiertz 1861, Nr. 6, 155 f.

107 Nietzsche 1906. Die Nietzsche-Bezüge sind nicht nur hinsichtlich der Antrittsvorlesung vom 28. Mai 1869 in Basel zum Thema *Homer und die klassische Philologie* (Nietzsche ²1997; sowie [als Online-Ressource] Nietzsche ²2013) interessant. Zum einen hat sich auch Nietzsche (ähnlich wie Wiertz) in einem Aphorismus der *Morgenröte* dezidiert mit Odysseus verglichen, wenn er ebd. von einer „Mutter des Odysseus“ schreibt und damit vermutlich seine eigene Mutter meint (vgl. Düsing ²2007, 373). Zum anderen legt Nietzsche, der ja Altphilologe war, dem Begriff *agathos*, mit dem Homer Agamemnon beschreibt, wohl seiner Unterscheidung von Herren- und Sklavenmoral zugrunde. Zumindest ist das eine Hypothese von Winfried Schröder (Schröder ²2005, 43 f.). – Für diese Hinweise danke ich Christian Hübner. Zu Nietzsche und Homer vgl. zudem Porter 2004; jüngst

Gegenübergestellt ist dem Stolz die Bescheidenheit, von der schon Voltaire behauptet habe, sie sei nur erfunden worden, um dem Selbstwertgefühl der Männer zu schmeicheln, so Wiertz. Sie sei „eine geschickt getarnte Eitelkeit“, eine „Maske, die dem Stolz anderer schmeichelt, um Lob zu finden“, wie es auf dem anderen, rechten Türflügel dann auch heißt.¹⁰⁸ Das edle Gefühl des Stolzes, als angemessenes Vertrauen in das eigene, mit Intelligenz und Willen gepaarte Vermögen, betrachtet Wiertz als größte Errungenschaft der Schöpfung. Er sei überzeugt, dass der Mensch die Materie im Laufe der Zeit zähmen, Erde und Himmel beherrschen und schließlich Gott sein werde. Mit seinen Augen, die unablässig auf den erhabensten Grad der Perfektion gerichtet seien, den der Mensch im Laufe der Zeit erreichen könne, schaue er mitleidig auf alles, was er jetzt tue, wie ein Reisender Tage und Nächte zähle, die er brauche, um an einen Ort und dann zu einem anderen zu gelangen. Er durchmesse die Zeit in der Zukunft, die Zeit, die er brauchen würde, um einem erhabenen Meister gleich zu sein, ihn zu übertreffen und weit hinter sich zu lassen, ihn am Horizont zu verlieren, wie ein weit entferntes Gebäude, von dem man sich unablässig entferne. Wie Homer in seiner *Odyssee* wechselt auch Wiertz mehrfach die Perspektive und betrachtet die menschliche Misere und seine Vorzüge aus der Nähe und aus der Ferne, ja begibt sich gar auf eine Zeitreise. Sein Wunsch ist es, dass der „Glaube an die unbegrenzte Kraft des Menschen“ (als Voraussetzung seines wissenschaftlichen, gesellschaftlichen und vor allem geistigen Fortschritts) geradezu eine „Religion“ werde.¹⁰⁹

In Anknüpfung an die Auslegung Odysseus' als Archetyp des modernen, progressiven Menschen, der zu neuen Ufern aufbricht,¹¹⁰ beeindruckte auch Wiertz durch seine zukunftsgerichtete Fortschrittlichkeit und seine enthusiastische Neophilie. Schon Lombroso erachtete den Künstler (trotz aller krankhaften Entartung) als einen „uomo de l'avenir“¹¹¹, in dessen *Œuvre* „der Geist der neuen Zeit donnernd und dröhnend mit furchtbarem Getöse“ explodiere und „alle Sphinxfragen, die das Jahrhundert aufwarf, sich als *Riesenprobleme*“ widerspiegeln, wie es dann Richard Muther (1860–1909) in seiner 1904 publizierten

Zhavoronkov 2021. Diesen Aspekten in Bezug auf Bildkünste und Wiertz wird der Autor an anderer Stelle weiter nachgehen.

108 „Modestie | Masque qui flatte | l'amour-propre d'autrui | pour s'attirer la louange.“ Zudem vgl. Wiertz 1869, 313 f. („Boutades philosophiques. – I. Ce qui c'est que la modestie“).

109 Wiertz 1869, 384 f. („L'orgueil“). Diesen Gedanken wiederholt Wiertz auch in seinem Schreiben an Charles Rogier aus dem Jahr 1850, dazu vgl. Boariu 2011, 98.

110 Vgl. (aus unterschiedlicher Perspektive) Fuchs 1994; sowie Kiefer 2000, 200–204.

111 Lombroso 1897, 4.

Schrift *Die belgische Malerei im 19. Jahrhundert* formulierte.¹¹² Auch der Anachronismus der Wahrnehmung der Vergangenheit durch das Teleskop der Gegenwart und der Gegenwart durch das Mikroskop der Zukunft haben aus geistesgeschichtlicher Warte bereits Rudolf Steiner (1861–1925) und dann Walter Benjamin (1892–1940) fasziniert.¹¹³ Paradigmatisch findet sich letzteres Gedankenspiel in dem Gemälde *Die Dinge der Gegenwart vor den Menschen der Zukunft* (1855), das die Grundkonstellation des Polyphem-Bildes gewissermaßen variiert. Nun tritt der Held nicht dem übermächtigen wilden Giganten entgegen, sondern dieser (Gottvater ähnelnde) Riese hält die winzig erscheinende Menschheit auf seinem Handteller und studiert neugierig-belustigt ihre sich vor seinen Augen abspielenden Nöte und Kriege.¹¹⁴ Wiertz betreibt hier gleichermaßen aus politischer und geistesgeschichtlicher Perspektive ein intellektuelles Spiel mit den Relationen, wie es auf doppelte Weise auch in seinem Polyphem-Bild aufscheint. Zum einen symbolisiert der Riese die politische Bedrohung und Annektierung, vergleichbar dem Antikriegsbild *Der Koloss* aus dem Goya-Umkreis, zum anderen – positiv gewendet – provoziert er einen, bewusst intendierten Wettkampf mit den antiken und frühneuzeitlichen Meistern, die Wiertz (ähnlich wie Füssli in seiner Papierarbeit *Der Künstler verzweifelt angesichts der Größe der antiken Trümmer*) mehrfach als „Giganten“ bezeichnet.¹¹⁵ Auch der eingangs erwähnte Streetart-Künstler Aleksei Bordusov ließ sich 2015 stolz vor seinem 30 Meter hohen Polyphem auf seinem in Catania geschaffenen Mural,

112 Muther ²1909, zu Wiertz 31–43, hier 31 [Hervorhebung durch den Autor]. Dieser erste Beitrag der deutschen Kunsthistoriographie zur belgischen Malerei (unter Einbezug von Antoine Wiertz) versteht sich als polemische Replik auf die sogenannte „Tour der belgischen Bilder“ (1842–1844) und den Prinzipienstreit der Historienmalerei. Zur Person Muthers vgl. Stahl 1997. Einführend zum Zirkulieren der Bilder von Gallait und Bièvre vgl. Schoch 1979; Schoch 1997; Nerlich 2010, 188–191; Eberle 2017, 84–91; mit etwas weiterer Perspektive auch: Rossi-Schrimpf 2005.

113 Rudolf Steiner besuchte das Musée Wiertz 1902 und verarbeitete diesen Eindruck im Vorwort seines im selben Jahr veröffentlichten Buches *Das Christentum als mystische Thatsache* (Steiner 1902, III) sowie in einem in Berlin gehaltenen Vortrag über das „Wahrheitsgefühl“ im Juli 1916 (Steiner ³1998, 129 f.). Zu Benjamin vgl. (mit weiterführender Literatur) Post 2014.

114 Antoine Wiertz: *Les choses du présent devant les hommes de l'avenir*, 1855. Peinture mate auf Leinwand, 180 × 234 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1949. Zur von Wiertz lancierten Deutung: Watteau/Wiertz 1861, Nr. 27, 229–231.

115 Nachfolger Francisco de Goyas (Asensio Juliá?): *Der Koloss*, 1818–1825. Öl auf Leinwand, 116 × 105 cm. Madrid, Museo del Prado, Inv.-Nr. P002785; Johann Heinrich Füssli: *Der Künstler verzweifelt angesichts der Größe der antiken Trümmer*, 1778–1780. Rötel, mit Sepia getönt, auf Papier, 42 × 27,2 cm. Zürich, Kunsthaus.

direkt neben seiner Signatur ablichten und gab dadurch ein sowohl politisches als auch künstlerisches Statement ab.¹¹⁶

Resümierend lässt sich also festhalten, dass der 59-jährige Künstler – nach seinem Gemälde *Triumph Christi* (1848), flankiert von seiner Skulpturengruppe *Geschichte der Menschheit in vier Epochen* (1860–1862) – eine letzte, monumentale Leinwand schuf, die (gemäß der eingangs formulierten These) als eine kolossale Künstlerchiffre zu begreifen ist. Ihr ist in höchster Konzentration und Mehrschichtigkeit sowohl das politisch-anthropologische als auch das auf Wettstreit fußende, künstlerische Streben inhärent. Dies umso mehr, da der Künstler insofern einen Sonderfall darstellt, als er seine Werke (mit Ausnahme einiger „Porträts für die Suppe“) nicht für den Kunstmarkt schuf und etwaige lukrative Kaufangebote (z. B. im Falle seines Gemäldes *Triumph Christi*) vehement zurückwies.¹¹⁷ Vielmehr feilte er an seinen Werken, wie Meister Frenhofer in Balzacs Künstlererzählung *Le chef-d'œuvre inconnu*,¹¹⁸ immer weiter herum und arbeitete auf die Komplettierung einer möglichst repräsentativen Schau seines Œuvres in seinem staatlich finanzierten Museum hinter dem heutigen Gebäude des Europäischen Parlaments hin. Roger Bodarts (1910–1973) Einwand, dass es der zeitgenössischen Kunstkritik (hier die späten 1940er-Jahre) ebenso schwerfalle, Wiertz zu verstehen wie Homer, konnte zumindest in diesem einen Fall, so steht zu hoffen, entkräftet werden.¹¹⁹

116 Aleksei Bordusov aka Aec: *Flucht des Odysseus vor Polyphem*, 2015. Mural auf einem Getreidesilo, Höhe: 30 m. Catania (Sizilien), Hafenaerial. Dazu vgl. mit Bildmaterial: <http://interesnikazki.blogspot.com/2015/07/odysseus-escape-from-polyphemus-mural.html> (Zugriff: 21.03.2019).

117 Dazu vgl. Watteau/Wiertz 1861, 20, 28, 85 f.; zu den „Porträts für die Suppe“: Colleye 1857, 89–108. Zum Künstler im Rahmen des modernen Kunstbetriebs vgl. (neben Bättschmann, Ruppert, Krieger, Joachimides etc.) hier v. a. Walczak 2015; sowie (zum progressiven Exzentriker) Dörr-Backes 2003.

118 Balzac ¹⁶2015, bes. 61–63, 104–116. – Für diesen Hinweis danke ich Sigrid Ruby.

119 Bodart ²1949, 8: „Aujourd'hui, le critique éprouve quelque peine à comprendre ainsi Wiertz et Homère.“

Bibliographie

Quellen

- Aristoteles (2006): *Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 7828).
- Balzac, Honoré (162015): *Das unbekannte Meisterwerk. Mit Illustrationen von Pablo Picasso*. Hrsg. und mit einem Nachw. von Sebastian Goeppert und Herma Goeppert-Frank. Ins Deutsche übertragen von Herma Goeppert-Frank. Frankfurt a. M.: Insel (= Insel-Bücherei, 1031) [EA 1831].
- Baudelaire, Charles (1858): „Quelques caricaturistes étrangers“, in: *L'Artiste* 2, 55–59.
- Baudelaire, Charles (1887): „La Belgique vraie. Fragments d'un livre inachevé sur la Belgique“, in: ders.: *Œuvres posthumes et correspondances inédites. Précédées d'une étude biographique par Eugène Crépet*. Paris: Maison Quantin, 41–55.
- Baudelaire, Charles (2008): „Sur la Belgique [Pauvre Belgique!]“, in: ders.: *Œuvre complètes*. Hrsg. von Claude Pichois. Bd. 2. Paris: Gallimard (= Bibliothèque de la Pléiade, 7), 819–979.
- Blanqui, Auguste (1885): *Critique sociale*. 2 Bde. Paris: Félix Alcan.
- Bitaubé, Paul Jérémie (1836): *Œuvres d'Homère, traduits en français. Odyssée. Nouvelle Édition, ornée de belles gravures*. Tome troisième. Paris: Lebigre Frères (= Oeuvres d'Homère, 3–4) [Bd. 1, 4 Teile in 2 Bdn.].
- Brunet, Pierre-Gustave (1865): *Étude sur Francisco Goya, sa vie et ses travaux. Notice biographique et artistique, accompagnée de photographies d'après les compositions de ce maître*. Paris: Aubry.
- Caylus, Anne Claude Philippe de (1757): *Tableaux tirés de l'Illiade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume par M^r le Comte de Caylus*. Paris: Tilliard.
- Diderot, Denis (1795): *Essais sur la peinture*. Paris: Fr[ères] Buisson [EA, 1766 verfasst].
- Diderot, Denis (1876): „Salon de 1767“, in: ders. (1875–1877): *Œuvres complètes de Diderot, revues sur les éditions originales [...]*. Hrsg. von Jules Assézat und Maurice Tourneux. 20 Bde. Paris: Garnier Frères, Bd. 11, 1–382.
- Dugas-Montbel, Jean-Baptiste (1833a): *L'Odyssée d'Homère, traduite en français. Tome premier, contenant les chants I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X*. Paris: Firmin Didot Frères [zweisprachige Ausg. in 3 Bdn.].
- Dugas-Montbel, Jean-Baptiste (1833b): *Observations sur l'Odyssée d'Homère*. Paris: Firmin Didot Frères.
- Gautier, Théophile (1845): *Voyage en Espagne. Nouvelle édition revue et corrigée*. Paris: Charpentier.
- Grimm, Herman (1875): „Der Maler Wiertz. 1874.“, in: ders.: *Fünfzehn Essays*. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung Harrwitz und Goßmann, 1–30.
- Hardy, Thomas (2003): *Tess of the D'Urbervilles*. Hrsg. und kommentiert von Tim Dolin und einer Einf. von Margaret R. Higonnet. London: Penguin Books [engl. EA 1891].

- Homer (2010): *Odyssee. Griechisch/Deutsch. Übers., Nachw. und Register* von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 18640).
- Hesiod (⁵2012): *Theogonie. Werke und Tage. Griechisch-deutsch.* Hrsg. und übers. von Albert Schirnding. Mit einer Einf. und einem Register von Ernst Günther Schmidt. Berlin: Akademie Verlag (= Sammlung Tusculum).
- Labarre, Louis (1860): *Napoléon III et la Belgique.* Brüssel: Chez tous les libraires.
- Labarre, Louis (1866): *Antoine Wiertz. Étude biographique. Avec les lettres de l'artiste et la Photographie du Patrocle.* Brüssel: Chez l'auteur, 24, Rue de Naples, et chez tous les libraires [EA; bereits 1867 Zweitaufgabe].
- Lavater, Johann Caspar (²1808): *Le Lavater portatif, ou précis de l'art de connaître les hommes par les traits du visage; avec trente-trois planches. Second Édition corrigée et augmentée.* Paris: Madame Veuve Hocquart.
- Lemonnier, Camille (1906): *L'École Belge de Peinture 1830–1905.* Brüssel: Librairie nationale d'art et d'histoire G. Van Oest & C^e.
- Lombroso, Cesare (1894): *Entartung und Genie. Neue Studien. Gesammelt und unter Mitwirkung des Verfassers deutsch herausgegeben von Dr. Hans Kurella.* Leipzig: Georg H. Wigand's Verlag.
- Lombroso, Cesare (1897): „Genio e pazzia nell'opera di Wiertz“, in: *Emporium* 5:25, 3–8.
- Lukian (1981): „Panthea oder Die Bilder“, in: ders.: *Werke in drei Bänden.* Hrsg. von Jürgen Werner und Herbert Greiner-Mai. Aus dem Griechischen übers. von Christoph Martin Wieland. Berlin/Weimar: Aufbau-Verlag (= Bibliothek der Antike: Griechische Reihe), Bd. 2, 125–139.
- Matheron, Laurent (1858): *Goya.* Paris: Schulz et Thuillier [o. S.; mit Widmung „A Monsieur E. Delacroix“].
- Mill, John Stuart (2013): *Über die Freiheit.* Aus dem Engl. übers. von Bruno Lemke. Mit Anhang und Nachw. hrsg. von Bernd Gräfrath. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 3491) [zweisprachige Ausg., engl. EA 1859].
- Muther, Richard (²1909): *Die belgische Malerei im neunzehnten Jahrhundert. Neue wohlfeile Ausgabe.* Berlin: Fischer [EA 1904].
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (1906): *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral. Aus dem Nachlass 1885/86.* Leipzig: Naumann (= Nietzsche's Werke, 8).
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (²1997): „Homer und die klassische Philologie“, in: ders.: *Werke in drei Bänden.* Hrsg. von Karl Schlechta. München: Carl Hanser, Bd. 3, 154–174 [EA 1954; Antrittsvorlesung in Basel vom 28. Mai 1869].
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm (²2013): *Homer and Classical Philology.* Hrsg. von Oscar Levy. Übers. von J. M. Kennedy. Auckland, Neuseeland: The Floating Press [EA 2007; Antrittsvorlesung in Basel vom 28. Mai 1869].

- Renouvier, Jules (1863): *Histoire de l'art pendant la Révolution considéré principalement dans les estampes, ouvrage posthume de Jules Renouvier, suivi d'une étude du même sur J.-B. Greuze avec une notice biographique et une table par M. Anatole de Montaiglon*. 2 Bde. Paris: V^e Jules Renouard.
- Robert, Étienne-Gaspard (1831–1833): *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques du physicien-aéronaute E. G. Robertson, connu par ses expériences de Fantasmagorie [...]*. 2 Bde. Paris: Chez l'auteur et à la Librairie de Wurtz.
- Steiner, Rudolf (1902): „Vorwort“, in: ders.: *Das Christentum als mystische Thatsache*. Berlin: C. A. Schwetschke und Sohn, III–VI.
- Steiner, Rudolf (³1998): „Wahrheitsgefühl. Sechster Vortrag. Berlin, 11. Juli 1916“, in: ders.: *Weltwesen und Ichheit. Sieben Vorträge, gehalten in Berlin vom 6. Juni bis 18. Juli 1916*. Dornach: Rudolf Steiner Verlag (= Rudolf Steiner-Nachlaßverwaltung, Bibliographie-Nr. 169) [EA 1921], 122–141.
- Watteau, Louis / Wiertz, Antoine Joseph (1861): *Catalogue raisonné du Musée Wiertz précédé d'une biographie du peintre par Le D^r L. Watteau*. Brüssel/Leipzig: A. Lacroix, Verboeckhoven et C^{ie}, Imprimeurs-Éditeurs [EA; bereits 1865 eine erweiterte Zweitausgabe].
- Waters, Clara Erskine Clement (1880a): „Antoine Joseph Wiertz. I. The Biography of the Artist“, in: *The American Art Review* 2:1, 13–18.
- Waters, Clara Erskine Clement (1880b): „Antoine Joseph Wiertz. II. The Wiertz Museum“, in: *The American Art Review* 2:2, 58–63.
- Wiertz, Antoine Joseph (1869): *Œuvres littéraires*. Brüssel: V^e Parent et fils, éditeurs [parallele Ausg. bei Henri Plon in Paris].
- Winckelmann, Johann Joachim (1764): *Geschichte der Kunst des Alterthums*. Dresden: Waltherische Hof-Buchhandlung [enthält den ersten und zweiten Teil mit je eigenem Titelblatt].
- Yriarte, Charles (1867): *Goya. Sa biographie, les fresques, les toiles, les tapisseries, les eaux-fortes et le catalogue de l'œuvre avec cinquante planches inédites d'après les copies de Tabar, Bocourt et Ch. Yriarte*. Paris: Henri Plon.

Forschungsliteratur

- Adhémar, Jean (1935): „Essai sur les débuts de l'influence de Goya en France au XIX^e siècle“, in: Lemoisne/Adhémar 1935, XX–XXXIV.
- Alhadeff, Albert (2002): *The Raft of Medusa. Géricault, Art, and Race*. München/Berlin: Prestel.
- Andreae, Bernard (1982): *Odyseus. Archäologie des europäischen Menschenbildes*. Frankfurt a.M.: Societäts-Verlag. Zugleich: Heidelberger historische Bestände – digital: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/andreae1982/0007> (Zugriff: 05.10.2020).

- Andreae, Bernard u. a. (1999): *Odysseus. Mythos und Erinnerung*. Ausst. Kat. München. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Arburg, Hans-Georg von (2006): „Geisterbeschwörung oder Gedankentheater? Erläuterungen zum Frontispiz ‚La fantasmagorie du professeur Robertson‘ (1797)“, in: Haupt, Sabine / Stadler, Ulrich (Hrsg.): *Das Unsichtbare sehen. Bildzauber, optische Medien und Literatur*. Basel: Birkhäuser (= Edition Voldemeer), 13–18.
- Baetens, Jan (2015): „Bruxelles capitale, Paris province. Antoine Wiertz en het gevecht met Parijs“, in: *Desipientia. Kunsthistorisch Tijdschrift* 22:1, 22–27.
- Bagordo, Andreas (2010): Art. „Homer“, in: Walde, Christine (Hrsg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Der neue Pauly: Supplemente, 7), Sp. 323–372.
- Baldriga, Irene (1998): „Contributo alla storia delle tecniche artistiche del XIX secolo: la ‚peinture mate‘ di Antoine Wiertz (1853)“, in: *Ricerche di storia dell'arte* 64, 89–94.
- Belluzzi, Amedeo (2006): *Giulio Romano. Amore e Psiche a Palazzo Te*. Modena: Panini (= Figure, 7).
- Bettenworth, Anja (2011): Art. „Homer-Rezeption in der populären Kultur“, in: Rengakos/Zimmermann 2011, 411–416.
- Boariu, Dominic-Alain (2011): „Une Sixtine démente: Le Musée Antoine Wiertz“, in: Mina, Gianna A. / Wuhrmann, Sylvie (Hrsg.): *Tra universo privato e spazio pubblico. Case di artisti adibite a museo. Atti del convegno annuale dell'Associazione svizzera degli storici e delle storiche dell'arte [...] 9 – 11 ottobre 2009, Museo Vincenzo Vela, Ligornetto*. [Berna]: Ufficio Federale della Cultura (= Casa d'artisti, 5), 93–108.
- Bodart, Roger (1949): *Antoine Wiertz*. Antwerpen: De Sikkel (= Monographies de l'Art Belge, 3. Ser., 10).
- Bonnier, Bernadette / Carpiaux, Véronique u. a. (Hrsg.) (2007a): *Les Relations de Monsieur Wiertz: Antoine Wiertz au cœur de son siècle*. Mit Texten von Michel Draguet, Patrick Roegiers u. a. Ausst. Kat. Namur. Paris: Somogy.
- Bonnier, Bernadette / Carpiaux, Véronique u. a. (Hrsg.) (2007b): *Les Relations de Monsieur Wiertz: Wiertz-Witkin, un tête-à-tête criant*. Mit Texten von Michel Draguet, Patrick Roegiers u. a. Ausst. Kat. Namur. Paris: Somogy.
- Bretzigheimer, Gerlinde (1992): „EIKONEΣ – ΥΠΕΡ ΤΩΝ ΕΙΚΟΝΩΝ. Ein Beitrag zur Literaturtheorie und Homerkritik“, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 135, 161–187.
- Brogniez, Laurence (2010): „La revanche des peintres ou la critique de la critique (Wiertz, Rops, Ensor)“, in: Prunghaud, Joëlle (Hrsg.): *La ‚littérature d'art‘. Entre critique et création*. Lille: Conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle (= Collection UL3, travaux et recherches), 21–38.

- Buck, Theo (2019): *Géricaults Floß der Medusa 1819–2019. Entstehung, Wirkung, Rezeption*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Canal, Virgine (2007): *Jean Tinguely. Le Cyclop*. Photographien von Tadashi Ono. Paris: Isthme Éditions.
- Colley, Hubert (1957): *Antoine Wiertz*. Brüssel: La Renaissance du Livre (= Notre passé, Ser. 7, 8).
- Cudworth, C. L. (1952): „Berlioz and Wiertz: A Comparison and a Contrast“, in: *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap* 6:4, 275–282.
- Dasnoy, Albert (2001): *Les beaux jours du romantisme belge. Essai*. Vorw. von Paul Fierens. Nivelles: Le Cri Édition (= Essais littéraires) [zuerst 1948].
- Dechaux, Carine / Roberts-Jones, Philippe (1995): *Le dictionnaire des peintres belges du XIV^e siècle à nos jours*. 3 Bde. Vorw. von Éliane de Wilde. Brüssel: La Renaissance du Livre.
- Décultot, Élisabeth (2011): „Diderots Versuch über die Malerei“, in: Beyer, Andreas / Osterkamp, Ernst (Hrsg.): *Goethe Handbuch. Supplemente*. Bd. 3: Kunst. Stuttgart/Weimar: Metzler, 333–342.
- Dillmann, Claudia (2012): „Lebende Bilder. Schwarze Romantik im Film“, in: Krämer 2012, 284–292.
- Dittberner, Susanne (1995): *Traum und Trauma vom Schlaf der Vernunft. Spanien zwischen Tradition und Moderne und die Gegenwelt Francisco Goyas*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Dörr-Backes, Felicitas (2003): *Exzentriker. Die Narren der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Draguet, Michel (2010): *Le symbolisme en Belgique*. Antwerpen: Fonds Mercator.
- Duchesne, Jean-Patrick (2007): „Die bildende Kunst“, in: Koll 2007, 224–254.
- Düsing, Edith (²2007): *Nietzsches Denkweg. Theologie – Darwinismus – Nihilismus*. Paderborn/München: Wilhelm Fink.
- Eberle, Matthias (2017): *Im Spiegel der Geschichte. Realistische Historienmalerei in Westeuropa 1830–1900*. München: Hirmer.
- Farina, Franco (2012): „Winckelmann und Homer“, in: Dummer, Jürgen / Riedel, Volker (Hrsg.): *Homer im 18. Jahrhundert. Ein Kolloquium der Winckelmann-Gesellschaft*. Stendal: Winckelmann-Gesellschaft (= Schriften der Winckelmann-Gesellschaft, 29), 24–31.
- Fellmann, Berthold (1972): *Die antiken Darstellungen des Polyphemabenteuers*. München: Wilhelm Fink (= Münchener archäologische Studien, 5).
- Festschrift Kunstakademie Brüssel (1987): *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 ans d'enseignement / 275 jaar onderwijs aan de Koninklijke Academie voor Schone Kunsten van Brussel*. Ausst. Kat. Brüssel. Brüssel: Crédit Communal/Gemeentekrediet.
- Fierens, Paul (³1956): *L'art en Belgique. Du Moyen Âge à nos jours*. Brüssel: La Renaissance du Livre [zuerst 1947].
- Fierens-Gevaert, Hyppolyte (1920): *Antoine Wiertz*. Turnhout: Établissements Brepols (= Les grands belges).

- Flacke, Monica (Hrsg.) (2001): *Mythen der Nationen: Ein europäisches Panorama*. München/Berlin: Koehler & Amelang [zuerst 1998].
- Fornari, Bruno (2007): „De Wiertz à Rops, similitudes et divergences“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 84–101.
- François, Etienne / Schulze, Hagen (2001): „Das emotionale Fundament der Nationen“, in: Flacke 2001, 17–32.
- Fuchs, Gotthard (Hrsg.) (1994): *Lange Irrfahrt – große Heimkehr. Odysseus als Archetyp – zur Aktualität des Mythos*. Frankfurt a. M.: Josef Knecht.
- Fuhrmann, Manfred (2006): „Nachwort“, in: Aristoteles 2006, 144–178.
- Galansino, Arturo (2014): „Mitgefühl“, in: Van Hout 2014a, 178–187 [Essay], 188–221 [Katalogteil].
- Germer, Stefan (2001): „Retrovision: Die rückblickende Erfindung der Nationen durch die Kunst“, in: Flacke 2001, 33–52.
- Giuliani, Luca (2003): *Bild und Mythos. Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*. München: C. H. Beck.
- Gola, Sabina (1995): „Au Café grec, Place d'Espagne. Antoine Wiertz, peintre dinantais à Rome“, in: Moureau, François (Hrsg.): *L'œil aux aguets ou L'artiste en voyage*. Paris: Klincksieck (= Littérature des voyages), 61–70.
- Gola, Sabina (1999): *Un demi-siècle de relations culturelles entre l'Italie et la Belgique (1830–1880)*. 2 Bde. Turnhout: Brepols (= Institut Historique Belge de Rome. Bibliothèque / Belgisch Historisch Instituut te Rome. Bibliothek, 46–47).
- Greub, Thierry (2008): „Nähe und Ferne zu Homer: Die künstlerische Rezeption Homers in der Neuzeit“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 265–275.
- Gruber, Gerlinde / Haag, Sabine u. a. (Hrsg.) (2017): *Rubens. Kraft der Verwandlung*. Ausst. Kat. Wien/Frankfurt a. M. München: Hirmer.
- Guédron, Martial (1994): „Antoine Wiertz à la conquête de Paris“, in: *Histoire de l'art* 25/26, 43–55.
- Guédron, Martial (2007): „De la plume aux colosses. Notes sur les écrits d'Antoine Wiertz“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 48–63.
- Herding, Klaus (1989a): *Im Zeichen der Aufklärung. Studien zur Moderne*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Herding, Klaus (1989b): „Konkrete Utopie im Weltmaßstab. Die Kunst der Revolution – eine revolutionäre Kunst?“, in: Herding 1989a, 9–70.
- Herding, Klaus (1989c): „Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution“, in: Herding 1989a, 95–126.

- Herding, Klaus / Reichardt, Rolf (1989): *Die Bildpublizistik der Französischen Revolution*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Himmelmann, Nikolaus (1996): *Sperlonga. Die homerischen Gruppen und ihre Bildquellen*. Opladen: Westdeutscher Verlag (= Vorträge – Nordrhein-Westfälische Akademie der Wissenschaften: Geisteswissenschaften, G 340).
- Hoff, Ralf von den (2009): „Odysseus in der antiken Bildkunst“, in: Gehrke, Hans-Joachim / Kirschkowski, Mirko (Hrsg.): *Odysseus. Irrfahrten durch die Jahrhunderte*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag (= Paradeigmata, 7), 39–64.
- Hofmann, Werner (Hrsg.) (1980): *Goya. Das Zeitalter der Revolutionen, 1789–1830*. Ausst. Kat. Hamburg. München: Prestel (= Kunst um 1800).
- Hulten, Pontus (1987): *Jean Tinguely. Une magie plus forte que la mort*. Paris: Éditions Le Chemin vert.
- Jeleva, Darina (2011): *Die Freiheit zum Tode. Suiziddarstellungen in der Malerei und Graphik des 18.-20. Jahrhunderts*. Berlin, FU Berlin; <https://katalog.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/titel.cgi?katkey=67299142> (Zugriff: 13.09.2020).
- Junker, Klaus (2011): Art. „Ilias, Odyssee und die Bildenden Künste“, in: Rengakos/Zimmermann 2011, 395–411.
- Kiefer, Marcus (2000): „Michelangelo riformato“: *Pellegrino Tibaldi in Bologna. Die Johanneskapelle in San Giacomo Maggiore und die Odysseus-Säle im Palazzo Poggi*. Hildesheim/Zürich u.a.: Georg Olms (= Studien zur Kunstgeschichte, 39).
- Kliem, Manfred / Sperl, Richard (Hrsg.) (1971): *Marx Engels Verzeichnis. Zweiter Band. Briefe, Postkarten, Telegramme*. Berlin: Dietz.
- Kliemann, Julian / Rohlmann, Michael (2004): *Wandmalerei in Italien. Die Zeit der Hochrenaissance und des Manierismus. 1510–1600*. München: Hirmer.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin (2002): *Das Künstlerbildnis des Grand Siècle in Malerei und Graphik. Vom „Noble Peintre“ zum „Pictor Doctus“*. München: Wilhelm Fink.
- Koll, Johannes (2001): „Belgien. Geschichtskultur und nationale Identität“, in: Flacke ²2001, 53–77.
- Koll, Johannes (Hrsg.) (2005a): *Nationale Bewegungen in Belgien. Ein historischer Überblick*. Münster/ New York: Waxmann (= Niederlande-Studien, 37).
- Koll, Johannes (2005b): „Revolution und Nation: Zur Entstehung von belgischem Nationalbewußtsein im späten 18. Jahrhundert“, in: Koll 2005a, 15–40.
- Koll, Johannes (Hrsg.) (2007): *Belgien. Geschichte, Politik, Kultur, Wirtschaft*. Münster: Aschendorff.
- Koninckx, Willy (1942): *Le portrait dans l'œuvre d'Antoine Wiertz (Conférence de la Diffusion Artistique des Musées Royaux des Beaux-Arts, 8 mars 1942)*. Brüssel: Vromant.

- Krepel, Ulla (1981): „Die ‚Krönung des Tugendhelden‘“, in: *Peter Paul Rubens Werk und Nachruhm*. Hrsg. vom Zentralinstitut für Kunstgeschichte und von den Bayerischen Staatsgemaldesammlungen. München: Wilhelm Fink, 89–104.
- Krämer, Felix (Hrsg.) (2012): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Küppel, Lutz (2001): Art. „Polyphemos“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Enzyklopädie der Antike. Altertum*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Der neue Pauly, 10), Sp. 76.
- Lamy, Dominique (1984): „‚Deux Jeunes Filles‘ ou ‚La Belle Rosine‘. Antoine Wiertz“, in: *Revue des archéologues et historiens d’art de Louvain* 17, 264–271.
- Lange, Justus / Auwera, Joost Vander u. a. (2012): *Jordaens und die Antike*. Mit Texten von Koenraad Brosens, Nello Forti Grazzini u. a. Ausst. Kat. Brüssel/Kassel. München: Hirmer [deutsche Ausg.].
- Lange, Justus / Münch, Birgit u. a. (Hrsg.) (2018): *Reframing Jordaens. Pictor doctus, Techniken, Werkstattpraxis / Pictor doctus, Techniques, Workshop practice*. Petersberg: Michael Imhof.
- Latacz, Joachim / Greub, Thierry u. a. (Hrsg.) (2008): *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Ausst. Kat. Basel/Mannheim. München: Hirmer.
- Lemoisne, Paul-André / Adhémar, Jean (1935): *Goya. Exposition de l’œuvre gravé, de peintures, de tapisseries et de cent dix dessins du Musée du Prado*. Mit einem Vorw. von Julien Cain. Paris: Édition des Bibliothèques nationales de France.
- Lobsien, Eckard (2008): Art. „Odysseus“, in: Moog-Grünwald, Maria (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar 2008 (= Der neue Pauly: Supplemente, 5), 485–499.
- Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne (2002): Art. „Odysseus“, in: dies.: *Helden und Gottheiten der Antike. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= Rowohlts Enzyklopädie, 55641), 400–460.
- Lücke, Hans-Karl / Lücke, Susanne (?2006): Art. „Kronos“, in: dies. (Hrsg.): *Antike Mythologie. Ein Handbuch. Der Mythos und seine Überlieferung in Literatur und bildender Kunst*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt (= Rowohlts Enzyklopädie, 55600), 508–518.
- Luther, Andreas (Hrsg.) (2005): *Odyssee-Rezeptionen*. Frankfurt a. M.: Verlag Antike.
- Mangin, Serge D. (1995): „Das planetarische Auge“, <https://www.yumpu.com/de/document/view/21090451/das-planetarische-auge-des-kyklopen-serge-mangin> (Zugriff: 22.03.2019) [ohne Seitenzählung].
- Mangin, Serge D. (2016): *Ein Bildhauer für Europa*. Aus dem Franz. von Hertha Schwarz. Stuttgart: Belser.
- Mannoni, Laurent (1996): „The Phantasmagoria“, in: *Film History* 8:4, 390–415.
- Marechal, Dominique / Vandepitte, Francisca u. a. (Hrsg.) (2005): *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*. Ausst. Kat. Brüssel. Brüssel: Racine.

- Marechal, Dominique (2005): „À propos du romantisme et de bien davantage. La peinture belge au temps du Roi Léopold I^{er} dans un large contexte“, in: Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 11–19.
- Marzik, Iris (1986): *Das Bildprogramm der Galleria Farnese in Rom*. Berlin: Gebr. Mann (= Frankfurter Forschungen zur Kunst, 13).
- Mertens, Phil (1984): *Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique. Département d'Art Moderne. Catalogue inventaire de la peinture moderne*. Mit einem Vorw. von Philippe Roberts-Jones. Brüssel: Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.
- Moerman, André A. / Legrand, Francine-Claire (1974): *Wiertz ou les égarements d'un talent*. Paris: Jacques Damase.
- Moerman, André A. (1987): „Na 1830 een nieuwe start onder François-Joseph Navez“, in: Festschrift Kunstakademie Brüssel 1987, 86–90.
- Müller, Gernot Michael (2015): Art. „Galateia und Polyphemos“, in: Moog-Grünewald, Maria (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. E-Book. Leiden: Brill (= Der Neue Pauly. Supplemente, 5); http://dx.doi.org/10.1163/2452-3054_dnp05_COM_0048 (Zugriff: 12.03.2019) [ohne Seitenzählung; zuerst 2008].
- Myrone, Martin (Hrsg.) (2006): *Gothic Nightmares. Fuseli, Blake and the Romantic Imagination*. Mit Essays von Christoph Frayling u. a. Ausst. Kat. London. London: Tate Publishing.
- Nerlich, France (2010): *La peinture française en Allemagne. 1815–1870*. Paris: Éditions de la Maison des sciences de l'homme (= Passages/Passagen, 27).
- Ollinger-Zinque, Gisèle (1987): „Art et liberté. De la démission de Navez au règne de Portaels (1859–1900)“, in: Festschrift Kunstakademie Brüssel 1987, 92–107.
- Ogonovszky, Judith (2004): „Godefroid Guffens et Jean Swerts. La peinture monumentale belge sous l'influence des Nazaréens“, in: Roland/Schmitz 2004, 87–115.
- Pacco, Christian (2007a): „Antoine Wiertz, un héros romantique“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 19–33.
- Pacco, Christian (2007b): „Aux sources de l'œuvre d'Antoine Wiertz“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 65–83.
- Pacco, Christian (2007c): „En marge du réalisme: La justice sociale“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 102–109.
- Porter, James I. (2004): „Nietzsche, Homer, and the Classical Tradition“, in: Bishop, Paul (Hrsg.): *Nietzsche and Antiquity. His Reaction and Response to the Classical Tradition*. Columbia, SC: Camden House (= Studies in German Literature, Linguistics, and Culture), 7–26.
- Post, Jack (2014): „The Telescoping of the Past Through the Present. Antoine Wiertz and Walter Benjamin's Philosophy of (Art) History“, in: *Image & Narrative* 15:4, 40–58.

- Potvin, Jules (1912): *Antoine Wiertz. L'époque, l'homme, l'œuvre*. Brüssel: F. de Nobele.
- Präger, Christmut (2002): „Le Cyclop – Eine ‚Anti-Freiheitsstatue‘ als Herausforderung“, in: Fath, Manfred (Hrsg.): (2002): *Jean Tinguely. „Stillstand gibt es nicht“*. Mit Beitr. von Hans-Jürgen Buderer, Inge Herold u. a. Ausst. Kat. Mannheim/Emden. München/Berlin u. a.: Prestel, 120–127.
- Puttfarken, Thomas (2005): *Titian and Tragic Painting. Aristotle's ‚Poetics‘ and the Rise of the Modern Artist*. New Haven, CT/London: Yale University Press.
- Reckermann, Alfons (1991): *Amor Mutuus. Annibale Carraccis Galleria-Farnese-Fresken und das Bild-Denken der Renaissance*. Köln/Wien u. a.: Böhlau (= *Pictura et Poesis*, 3).
- Rengakos, Antonios / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.) (2011): *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Roberts-Jones, Philippe (1977): „L'image irréaliste chez Antoine Wiertz“, in: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts / Académie Royale de Belgique*, 5. Ser., 59, 55–63, Tf. 1–12.
- Roelands, Oscar (1941): *Considérations sur l'influence de l'art français en Belgique depuis 1830*. Brüssel: Palais des Académies (= Académie royale de Belgique, Classe des Beaux-Arts: Mémoires / Koninklijke Belgische Academie, Afdeling Schoone Kunsten: Verhandelingen, 4).
- Roland, Hubert / Schmitz, Sabine (Hrsg.) (2004): *Pour une iconographie des identités culturelles et nationales. La construction des images collectives à travers le texte et l'image / Ikonographie kultureller und nationaler Identität. Zur Konstruktion kollektiver ‚images‘ in Text und Bild*. Frankfurt a. M./Berlin u. a.: Peter Lang (= *Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen*, 51).
- Rosenblum, Robert / Janson, Horst W. (1984): *Art of the nineteenth century*. London: Thames & Hudson.
- Rossi-Schrimpf, Inga (2005): „Le Romantisme belge et l'Europe. Interactions“, in: Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 39–47.
- Santorius, Nerina (2012): „Sartans Erben. Das Vermächtnis der Unvernunft in der französischen Romantik“, in: Krämer 2012, 98–102.
- Sauerländer, Willibald (2011): *Der Katholische Rubens. Heilige und Märtyrer*. München: C. H. Beck (= Historische Bibliothek der Gerda-Henkel-Stiftung).
- Schadewaldt, Wolfgang (1955): „Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes [...]“, in: *Hermes* 83:2, 129–171.
- Schoch, Rainer (1979): „Die belgischen Bilder. Ein Beitrag zum deutschen Geschichtsbild des Vormärz“, in: *Städte-Jahrbuch*, N. F. 7, 171–186.
- Schoch, Rainer (1997): „Die ‚belgischen Bilder‘. Zu einem Prinzipienstreit der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: Möseneder, Karl (Hrsg.): *Streit um Bilder. Von Byzanz bis Duchamp*. Berlin: Reimer, 161–179, Farbtafel VI.

- Schröder, Winfried (2005): *Moralischer Nihilismus. Radikale Moralkritik von den Sophisten bis Nietzsche*. Stuttgart: Reclam (= Reclams Universal-Bibliothek, 18382) [Überarbeitete Neuauflage].
- Schulze, Harald (2000): „Das planetarische Auge des Kyklopen. Zum Problem der Wiedergabe des Zentralauges des Polyphem in antiker und moderner Plastik“. [Typoskript vom Verfasser].
- Schuyler, F. Dix (1888): „Antoine Joseph Wiertz“, in: *The Connoisseur* 2:3, 125–127.
- Siegrist, Christoph (1984): „Nachwort“, in: Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe*. Hrsg. von dems. Stuttgart: Reclam, 377–394.
- Signorini, Rodolfo (2012): *La camera di amore e psiche nella Villa del Te a Mantova*. Mantua: Sometti (= Mantua felix, 2).
- Spies, Werner (1995): „Monster im Walde. Der ‚Zyklop‘ von Tinguely“, in: ders.: *Schnitt durch die Welt. Aufsätze zur Kunst und Literatur*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 224–228.
- Stahl, August (1997): Art. „Muther, Richard“, in: Stolberg-Wernigerode, Otto zu (Hrsg.): *Neue deutsche Biographie*. Bd. 18. Berlin: Duncker & Humblot, 649–650.
- Szlezák, Thomas Alexander (2011): „Das Höhlengleichnis (Buch VII 514a–521b und 539d–541b)“, in: *Platon: Politeia*. Hrsg. von Otfried Höffe. Berlin: Akademie Verlag, 155–173.
- Tauber, Christine (2006): *Ästhetischer Despotismus. Eugène Delacroix' „Tod des Sardanapal“ als Künstlerchiffre*. Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz (= Konstanzer Universitätsreden, 223).
- Terlinden, Charles (1953): *La correspondance d'Antoine Wiertz, prix de Rome, au cours de son voyage d'Italie (Septembre 1833 – juin 1837)*. Brüssel: Institut Historique Belge de Rome (= Bibliothèque de l'Institut historique belge de Rome, 5).
- Thélot, Jérôme (2013): *Géricault, „Le radeau de la Méduse“*. Le sublime et son double. Paris: Éditions Manucius (= Écrits sur l'art).
- Tollebeek, Jo (1998): „Historical Representation and the Nation-State in Romantic Belgium (1830–1850)“, in: *Journal of the History of Ideas* 59, 329–353.
- Tomlinson, Janis (1994): *Francisco Goya y Lucientes. 1746–1828*. London: Phaidon.
- Van Hout, Nico (Hrsg.) (2014a): *Rubens und sein Vermächtnis. Inspiration für Europa*. Ausst. Kat. Brüssel/London. Leipzig: E. A. Seemann [deutsche Ausg.].
- Van Hout, Nico (2014b): „Rubens und sein Vermächtnis: Eine Einführung“, in: Van Hout 2014a, 16–21.
- Van Hout, Nico (2014c): „Gewalt“, in: Van Hout 2014a, 24–31 [Essay], 32–75 [Katalogteil].
- Van Lennep, Jacques (1987): „Le grand atelier de la sculpture belge (1835–1910)“, in: Festschrift Kunstakademie Brüssel 1987, 272–296.
- Vandepyl, F. (1931): *Antoine Wiertz*. Brüssel: Éditions des Cahiers de Belgique (= Collection Peintres et sculpteurs belges).

- Vanderroost, Liselot (2015): *Fortes ou faibles. De vrouwelijke naakten in het oeuvre van Antoine Wiertz (1806–1865)*. Gent, Universiteit Gent, Master of Arts in Art History, Academiejaar 2014–2015; https://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/002/212/737/RUG01-002212737_2015_0001_AC.pdf (Zugriff: 14.11.2018).
- Velghe, Brita (2005): „Antoine Wiertz: un romantique, autrement“, in: Marechal/Vandepitte u. a. 2005, 20–28.
- Velghe, Brita (2007): „Le musée Wiertz à Bruxelles: un aperçu historique“, in: Bonnier/Carpiaux u. a. 2007a, 10–17.
- Verheyen, Egon (1972): „Die Malereien in der Sala di Psiche des Palazzo del Te“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* 14, 33–68.
- Verschaffel, Bart (2010): „M. Wiertz se créa un musée“. Kunst en politiek in het ‚geval‘ Antoine Wiertz (1806–1865)“, in: *De Witte Raaf* 24:144, 11–19.
- Verschaffel, Tom (2004): „Une école de plus en plus nationale. La critique française et les peintres belges aux Salons de Paris (1831–1865)“, in: Roland/Schmitz 2004, 117–134.
- Vos, Louis (2005): „Konjunkturen des belgischen Patriotismus im 19. und 20. Jahrhundert“, in: Koll 2005a, 41–71.
- Wagner, Anni (1969): „Antoine Wiertz. Monstrum, Maler oder Scharlatan?“, in: *Die Kunst und das schöne Heim. Monatsschrift für Malerei, Plastik, Graphik, Architektur und Wohnkultur* 81, 516–518.
- Walczak, Gerrit (2015): *Bürgerkünstler. Künstler, Staat und Öffentlichkeit im Paris der Aufklärung und Revolution*. Berlin/München: Deutscher Kunstverlag (Passages/Passagen, 45).
- Wedekind, Gregor / Hollein, Max (Hrsg.) (2013): *Géricault. Bilder auf Leben und Tod*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. München: Hirmer.
- Wedekind, Gregor (2014): „Le cuisinier de Rubens“. Théodore Géricault und die Erneuerung der französischen Malerei aus dem Geist des Barock“, in: von Flemming, Victoria / Kittner, Alma-Elisa (Hrsg.): *Barock – Moderne – Postmoderne. Ungeklärte Beziehungen*. Wiesbaden: Harrassowitz (= Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung, 50), 47–73.
- Winkler, Martin M. (2008): „Nenne mir, Muse, den Vater der Massenkultur: Homer in Kommerz und Kino“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 283–289.
- Wolf, Norbert Christian (2002): „Fruchtbarer Augenblick‘ – ‚prägnanter Moment‘. Zur medien-spezifischen Funktion einer ästhetischen Kategorie in Aufklärung und Klassik (Lessing, Goethe)“, in: Alt, Peter-André / Košenina, Alexander u. a. (Hrsg.): *Prägnanter Moment. Studien zur deutschen Literatur der Aufklärung und Klassik. Festschrift für Hans-Jürgen Schings*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 373–404.
- Wybo-Wehrli, Isabelle (1973): „Le séjour d’Antoine Wiertz à Rome (mai 1834 – février 1837)“, in: *Bulletin. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique* 22, 85–146.

Zhavoronkov, Alexey (2021): *Nietzsche und Homer. Tradition der klassischen Philologie und philosophischer Kontext*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Monographien und Texte zur Nietzsche-Forschung, 76).

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Foto von Semjon Dreiling.

Abb. 2: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1923

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Abb. 3: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 2005/1

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Abb. 4: Gruber/Haag u. a. 2017, 256, Abb. 2.

Abb. 5: Gruber/Haag u. a. 2017, 257, Kat.-Nr. 105.

Abb. 6: Kliemann/Rohlmann 2004, 380, Abb. 172.

Abb. 7: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1972

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Abb. 8: Wikimedia Commons [open source].

Abb. 9: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1972

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Abb. 10: Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv.-Nr. 1937

(Foto: J. Geleyns – Art Photography).

Barnett Newman: Die Einsetzung des homerischen Helden als *vir heroicus sublimis*

THIERRY GREUB

Ein hermeneutisches Grundproblem der Kunst des 19. und insbesondere des 20. Jahrhunderts stellen Werktitel dar.¹ Mit der Ausfransung fest etablierter Bildgattungen im Zuge der Auflösung verbindlicher Bildthemen durch die Säkularisierung der Kunst wurde als Folge auch der Konnex zwischen dem im Werk dargestellten Thema und der Betitelung brüchig. Auf diese Erschütterungen des Bildmotivs und der Gattungshierarchie sowie die verstärkte Wertschätzung der künstlerischen *inventio* folgte die Autonomsetzung der künstlerischen Mittel und die vollkommene Abstraktsetzung der motivischen Referenz durch die Avantgardekunst der 1910er-Jahre. Die Gewissheit, dass ein Kunstwerk ein kanonisch vorgegebenes Thema darzustellen habe, das sich im Bildtitel sachlich benannt fände und am Werk ablesbar sei, war endgültig geschwunden.

Dieser Verunsicherung erlag bekanntlich auch Erwin Panofsky, als er im April 1961 im berühmten Leserbriefstreit mit Barnett Newman in der Zeitschrift *ARTnews* vor dem Hintergrund des Druckfehlers in der Bildlegende von Newmans *Vir Heroicus Sublimis* bekundete: „Conversely, I find it increasingly hard to keep up with contemporary art, particularly with the titles affixed to some of the objects.“²

Neun Jahre zuvor, 1952, hatte Barnett Newman (1905–1970) zwei abstrakte Gemälde geschaffen, die sich dieser Problematik einschreiben. Ihre Titel benennen die Haupthelden der beiden homerischen Epen *Ilias* und *Odyssee*³: *Achilles* (Abb. 1) sowie *Ulysses* (Abb. 2). An beiden Arbeiten überrascht die Thematisierung der griechischen Mythologie, da sich Newmans Œuvre in überkommener Lesart vor allem mit der Bibel (*Abraham, Joshua, Adam, Eve, The Stations of the Cross*) und – in direktem Zusammenhang dazu – mit Erstsetzungen moralisch-ethischer Imperative in unserer Wirklichkeit auseinandersetzt (*The Word, The Name, Onement* oder *Day Before One*).⁴ Allerdings belegen Werktitel der Jahre 1944 bis

1 Vgl. allgemein Vogt 2006; für den Amerikanischen Expressionismus Schneemann 2003, 121–136.

2 Wyss 1993, 34.

3 Latacz 2014b.

4 Vgl. Zweite 1997 und Shiff 2004.



Abb. 1 Barnett Newman: *Achilles*, 1952. Öl und Magna auf Leinwand, 241,6 × 201 cm. Washington, National Gallery of Art.



Abb. 2 Barnett Newman: *Ulysses*, 1952. Öl und Magna auf Leinwand, 336,6 × 127,3 cm. Houston, The Menil Collection.

1952 wie *The Song of Orpheus*, *Death of Euclid*, *Argos*, *Dionysius* oder *Prometheus Bound* Newmans ungebrochene Beschäftigung mit der Antike.⁵ In der Auseinandersetzung mit homerischen Themen folgt Newman Malerkollegen wie William Baziot, Romare Bearden oder Robert Motherwell (Abb. 3). Auch für Willem de Kooning (Abb. 4) und die Nachfolgeneration der Abstrakten Expressionisten blieben die Epen Homers ein Bezugspunkt, so setzte sich etwa Cy Twombly mehrfach mit der *Ilias* auseinander (Abb. 5–6).⁶

Panofskys eingangs zitierte abwertende Bezeichnung der Gemälde Barnett Newmans als „objects“,⁷ die auf die programmatische Entfernung illustrativer Elemente und benennbarer Inhalte im Abstrakten Expressionismus anspielt,⁸ rückt neben dem Bezug zwischen Werk und Titel zudem die Frage in den Blick, ob Newman etwas und wenn ja, was er in den beiden

5 Newman 2004, Nrn. 129, 10, 32, 33 und 56.

6 Vgl. Latacz 2014a; Greub 2017, 132–136; und Basualdo 2018.

7 Vgl. Conte 2015.

8 Vgl. Hoormann 2004, 51.



Abb. 3 Robert Motherwell: *Ulysses*, 1947. Öl auf Karton auf Holz, 85,7 × 71,1 cm. London, Tate Gallery.

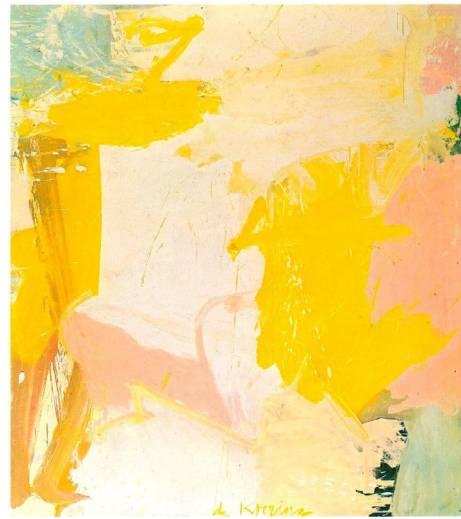


Abb. 4 Willem de Kooning: *Rosy-Fingered Dawn at Louse Point*, 1963. Öl auf Leinwand, 203,5 × 178,5 cm. Amsterdam, Stedelijk Museum.

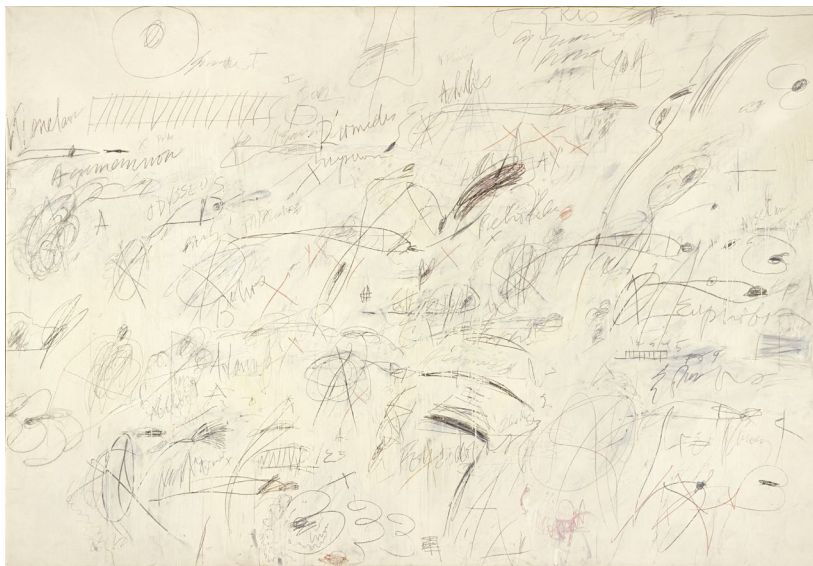


Abb. 5 Cy Twombly: *Ilium (One Morning Ten Years Later), Part II*, 1964. Bleistift, Ölfarbe, Wachskreide auf Leinwand, 199 × 288,5 cm. New York, Courtesy Gagosian Gallery.



Abb. 6 Cy Twombly: *Fifty Days at Iliam, Part V: The Fire That Consumes All Before It*, 1978. Ölfarbe, Wachskreide auf Leinwand, 300 × 192 cm. Philadelphia Museum of Art.

homerischen Werken thematisiert. Liefern sie, wie insbesondere für die Kunst der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts charakteristisch, eine individuelle Sicht des Künstlers auf die Haupthelden der beiden Epen?⁹ Doch wie wäre diese zu fassen? Oder lassen sich darin doch noch Spuren der klassischen Episoden finden, wie sie die Homer-Rezeption mit Vorliebe verbildlicht?¹⁰ Mit dem Blauakkord in Newmans *Ulysses* lässt sich beispielsweise der sich am Strand von Ogygia nach der Heimkehr verzehrende Odysseus assoziieren (*Od.* 5.148–191; Abb. 7), die Forschung hat gar das Sirenen-Abenteuer (*Od.* 12.36–54) ins Feld geführt.¹¹ Das dominierende Rot in *Achilles* kann mit Achills Blutrausch (*Il.* 20.353–503, 21.7–21; Abb. 8)¹² in Verbindung gebracht werden. Im Folgenden soll gezeigt werden, dass sich, so die These, Barnett Newmans Homer-Gemälde – und dies hebt sie aus der Homerrezeption des 20. Jahrhunderts heraus – im Moment ihrer Wahrnehmung mit unterschiedlichen Gewichtungen beiden Darstellungstraditionen zuordnen lassen. Sie schildern zunächst

⁹ Vgl. Greub 2008.

¹⁰ Vgl. Latacz/Greub u. a. 2008.

¹¹ So (ohne Erklärung) Egenhofer 2007, 10.

¹² Claude Cernuschi denkt (wohl zu Unrecht) an die bei Homer nicht erzählte Episode der Unverwundbarmachung Achills als Kleinkind durch seine Mutter Thetis, vgl. Cernuschi 2012, 128.



Abb. 7 Arnold Böcklin: *Odysseus am Strande des Meeres*, 1869. Öl auf Leinwand, 47 × 55 cm. Basel, Privatsammlung.



Abb. 8 Achilleus wirft das Haupt des Troilos in die Stadt Troia, attisch, um 510–500 v. Chr. Hydria der Leagros-Gruppe. Ton, gebrannt, schwarzfigurig, Höhe 53 cm. London, British Museum.

emotionale Inhalte (von Newman als „emotionale Komplexität“ bezeichnet), führen dann über tragisch-heroische Stationen zu einer inneren Selbstfindung und künden zuletzt von der Bedeutung der Selbsterkenntnis und der Kraft aktiven Heldentums. Als bildgewordene ‚Selbstaufrichtungen‘ zeigen sie die Einsetzungen des modernen Menschen als Newman’schen *vir heroicus sublimis*.

I.

Im Mai 1970, zwei Monate vor seinem Tod, schilderte Barnett Newman dem Filmregisseur Emile de Antonio die Anfänge des Abstrakten Expressionismus: „Man malte eine schöne Welt, und damals wussten wir, dass die Welt eben nicht schön war. Die Frage, die moralische Frage, die uns alle verfolgte – de Kooning, Pollock, mich selbst – hiess: Was gab es da zu verschönern?“¹³ Newman zufolge bestand der ‚Irrweg‘ der europäischen Malerei darin, die Erfahrung der Absolutheit in der geometrischen Proportion und der perfekten Ausponderierung gesucht zu haben – der paradigmatische Endpunkt der fehlgeleiteten

13 O’Neill 1996, 370.

Entwicklung sei mit der geometrischen „Gleichgewichtsgestaltung“¹⁴ Piet Mondrians erreicht. Diese „etablierte [...] Rhetorik der Schönheit“¹⁵ rühre jedoch weder an der Befindlichkeit des modernen Menschen noch stille sie seine Sehnsucht nach Höherem. Angesichts der apokalyptischen Erfahrungen des 20. Jahrhunderts sei die Kunst, so Newman, zu einer moralischen Frage geworden. Ihre Aufgabe liege darin, den Menschen zu ethischer Selbstfindung und metaphysischer Erkenntnis zu führen. Diese innere Katharsis erfahre der Betrachter nicht durch die ästhetische Erfahrung von Schönheit, sondern einzig in einem jede menschliche Dimension übersteigenden Erlebnis: der Erfahrung des Sublimen. In seinem 1948 erschienenen theoretischen Essay *The Sublime is Now*¹⁶ beruft sich Newman auf Edmund Burkes 1757 veröffentlichte Abhandlung *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, der darin die Unterscheidungsmerkmale zwischen dem Erhabenen und dem Schönen benennt. Das Schöne, so Burke, ruft Vergnügen wach, die Erfahrung des Erhabenen hingegen ist mit Schrecken und Schmerz verbunden. Sie erzeugt einen zweistufigen „delightful horror“¹⁷. Insofern, so Newman, sei das Sublime die einzige Zugangsmöglichkeit des modernen Menschen zum Absoluten, denn es vermöge das Unendliche im Gegenstandslosen auszudrücken. Dieser „Wirklichkeit der transzendentalen Erfahrung“¹⁸ dienen formal ein überdimensioniertes Bildformat, das sich mit der vom Betrachter eingeforderten Nahdistanz¹⁹ jedem überblickshaften Sehen widersetzt, sowie die aufwühlende Wirkungsintensität der All-Over-Struktur eines monochromen Farbkontinuums. Im meditativen Sog des Farbfeldes und in der überwältigenden Unüberschaubarkeit des Bildraums erfährt der Betrachter nicht das Gemälde, sondern sich selbst in einer neuen Weise. Sein mit dem Zurückgeworfensein auf das eigene ‚Selbst‘ angesichts von etwas Unermesslichem und Übermächtigem verbundene Gefühl der Orientierungslosigkeit und Ohnmacht setzt einen Reflexionsprozess in Gang: Das Sich-seiner-Selbst-Bewusstwerden führt zu einer Auseinandersetzung mit dem eigenen Schicksal, die in einer Erhöhung des eigenen Ich gipfelt – Newman spricht von „exaltation“²⁰. Im Prozess der Erhebung des Betrachters, des Aufstiegs zum Erhabenen, kommt einem formalen Kompositionselement

14 Prange 2015, 228.

15 O’Neill 1996, 178.

16 O’Neill 1996, 176–179.

17 Burke 1998, 24.

18 Imdahl 1996, 251.

19 1951 brachte Barnett Newman anlässlich seiner zweiten Einzelausstellung bei Betty Parsons den Verweis an, die Gemälde seien möglichst distanzlos zu betrachten, vgl. O’Neill 1996, 193.

20 Imdahl 1996, 248.

der Gemälde Newmans wesentliche Bedeutung zu: dem ‚Zip‘. Der vertikale Streifen, der zwei oder mehr andersfarbige homogene Farbfelder trennt und zugleich verbindet, hat, so Gottfried Boehm, als „Träger einer das Bild durchfahrenden Lichtenergie [...] sein Ziel [...] in der Selbstbegegnung des Betrachters, *außerhalb* des Bildes, aber *durch* das Bild.“²¹ Einem einschlagenden Blitz vergleichbar bündeln sich in ihm zugleich die erste, niederschmetternde Empfindung des Gemäldes als dimensionslose, überwältigende Totalität – Boehm spricht von „visuellem Terror“²² – und zugleich als zweite, aufrichtende Erfahrung der Appell: „erhebe dich, mach dich auf, steh aufrecht!“²³

Newmans Konzept des Erhabenen als Bewusstwerdung des Menschen in der Bilderfahrung knüpft eng an seine persönliche Präsenzerfahrung in Raum und Zeit, den „sense of space“ und die „sensation of time“²⁴ an. Bewusst wurde ihm diese raum-zeitliche Bedeutung des Gefühls für die eigene Gegenwart beim Besuch der präkolumbischen Zeremoniallandschaft der indigenen Hopewell-Kultur (100 v. Chr. – 500 n. Chr.) im Ohio Valley im August 1949 (Abb. 9). Newman band die Erhabenheit der riesigen *mounds*, der monumentalen Grabhügel und Erdwälle in Miamisburg, Fort Ancient und Newark, Ohio, an eine existentielle Referenz. Nach dieser „überwältigenden Epiphanie seiner Selbst diesem undefinierten Raum gegenüber“ formulierte er: „Beim Betrachten dieses Geländes packt einen das Gefühl: Hier bin ich, *hier* [...] hier hat man das Gefühl der eigenen Präsenz. ... Von nun an liess mich die Idee, den Betrachter seine eigene Präsenz fühlen zu lassen, nicht mehr los, der Gedanke, dass ‚der Mensch präsent ist‘“²⁵ – im Originalwortlaut: „the idea that ‚Man Is Present‘“²⁶.

Newman definiert diese Selbstpräsenz als „tragic state“²⁷. Wie das Sublime verweise auch das Tragische auf etwas Höheres und markiere zugleich einen unauflösbaren Gegensatz. Das Tragische, so Newman in *The Plasmic Image* 1945, ist frei von der „Haut des ‚Schönen‘, [...] die uns als Hülle dient, in der wir die Kunstwerke unserer Welt einwickeln“²⁸. Die grundlegende Unterscheidung von Schönheit und Tragik findet sich Newmans Ansicht

21 Boehm 1999, 28 bzw. 31.

22 Boehm 1999, 31.

23 Boehm 1999, 31.

24 Egenhofer 1996, 104.

25 O’Neill 1996, 180.

26 Imdahl 1996, 252.

27 O’Neill 1992, 158.

28 O’Neill 1996, 120.



Abb. 9 Mounds der Hopewell-Kultur, 100 v. Chr. – 500 n. Chr. Fort Ancient, Miamisburg, Ohio.

nach bereits in der klassischen Kunst Griechenlands vorgebildet. „Griechenland hat“, so Newman 1948 in *The Object and the Image*, „sowohl die Form als auch den Inhalt benannt: die ideale Form hiess ‚Schönheit‘, der ideale Inhalt ‚Tragödie‘.“²⁹ In seinem im gleichen Jahr erschienenen Essay *The New Sense of Fate* setzt er vor dem Hintergrund des Tragischen die Bildkunst der Griechen von ihrer Literatur ab: Sei Erstere noch einer „Ökonomie der Schönheit“³⁰ verpflichtet, so „waren die griechischen Dichter erfolgreicher [beim Versuch³¹] (zum tragischen Inhalt vorzustossen). [...] [Sie] hatten sich unmittelbar mit dem Gegenstand zu befassen. Deshalb können wir als Künstler paradoxerweise die griechische Form ablehnen – wir glauben nicht mehr an ihre Schönheit – akzeptieren aber die griechische Literatur, die durch ihre unmissverständliche Vorliebe für das Tragische noch immer Urquell der Kunst ist.“³²

II.

Blickt man vor dem Hintergrund des Kunstkonzepts Barnett Newmans auf die Gemälde *Achilles* und *Ulysses* als Evokationen eines emotionalen Erfahrungsinhaltes und zugleich neue,

29 O’Neill 1996, 173.

30 O’Neill 1996, 162.

31 Anmerkung des Autors.

32 O’Neill 1996, 163.

der Tragik menschlicher Existenz entsprechende Bildform, so stellt sich zunächst die eingangs angesprochene Frage nach der Bedeutung der Werktitel. Wie sehr ist ihnen zu trauen? Thomas B. Hess überliefert folgende Aussage Newmans zu den beiden hier betrachteten Gemälden: „[I]ch gab ihnen den Titel *Achilles* und *Ulysses* [...] – dennoch würde ich sie nicht als Illustrationen bezeichnen. Jedenfalls nicht in dem Sinne, wie man allenfalls Gedichte illustriert.“³³ Der Werktitel, so Newman im schon erwähnten Interview mit Emile de Antonio, sei nicht wörtlich zu verstehen, sondern als Metapher seiner eigenen Empfindungen beim Malen: „Die Titelgebung ist ein kompliziertes und persönliches Problem. [...] Für mich waren sie [die Titel³⁴] schließlich wichtig [...], weil der Titel als Metapher wirken konnte, um den emotionalen Inhalt oder die emotionale Komplexität zu identifizieren, die mich beim Malen beschäftigt hatten, da ich ja nicht etwas abbildete [...]. Aber das Gemälde selbst hat ja einen Gegenstand, einen Inhalt, der auf mich einwirkt [...] – also hoffe ich, dass das Gemälde doch irgendwie den emotionalen Inhalt charakterisiert, der mich bei der Arbeit bewegt hat.“³⁵

Da das sublimale Kunstwerk nach Newman eine Erfahrung vermittelt, die der Künstler im Bildwerdungsprozess selbst durchlebt hat, ist seine Sprache universell. Als „Auslöser einer sublimen Erfahrung“³⁶ kann es von jedem Menschen verstanden werden,³⁷ denn es existiert unabhängig von Formen und Ideen. Seine Werke sind, wie Newman im Kommentar zu seiner ersten Einzelausstellung in der New Yorker Betty Parsons Gallery im Januar 1950 schreibt, „spezifische und einzelne Verkörperungen von Stimmungen, die zu erfahren sind, jedes auf seine Weise.“³⁸

Doch welchen „emotionalen Inhalt“, welche „Stimmungen“ beschwört Newman in seinen beiden homerischen Werken herauf? Wie lässt sich die „emotionale Komplexität“ identifizieren,³⁹ die Newman beim Malen beschäftigt haben mag, eingedenk der Tatsache, dass seine nichtmimetischen Gemälde, wie eben zitiert, dennoch „einen Gegenstand, einen Inhalt“ besitzen? Lässt sich damit mit Sicherheit ausschließen, dass Newman eine der tradierten Episoden der beiden Epen thematisiert? Zwei weitere Äußerungen Thomas B. Hess gegenüber gestalten den Sachverhalt noch komplexer: Nach *Achilles* gefragt

33 O'Neill 1996, 307 (1. Mai 1966).

34 Anmerkung des Autors.

35 O'Neill 1996, 372.

36 Boehm 1999, 32.

37 O'Neill 1996, 179.

38 O'Neill 1996, 193.

39 Vgl. zu Newmans Begriff der ‚Emotion‘ Imdahl 1996, 248.

spricht Newman von einer „shield form, red and fiery“⁴⁰. Zu *Ulysses* nennt er „the sea and the ‚endless search‘“⁴¹. Damit wären durchaus konkrete Darstellungsmomente benannt: der im achtzehnten Gesang der *Ilias* in 131 Hexametern beschriebene ‚Schild des Achill‘ (Il. 18.478–608) und die in den Gesängen neun bis zwölf der *Odyssee* dem Phaiakenkönig Alkinoos von Odysseus selbst geschilderten Irrfahrten auf dem Meer oder – wie bereits erwähnt – Odysseus, der sich am Strand von Ogygia nach seiner Heimkehr verzehrt. Ein einzelner Vers aus der homerischen Schildbeschreibung träfe gut das visuelle Potential von Newmans *Achilles*, die Rede ist von Ker, einer Todesdämonin, die „ein Gewand um ihre Schultern trug, tiefrot vom Blut der Männer.“⁴²

Gegenüber anderen Gemälden Barnett Newmans fällt auf, dass sowohl *Achilles* wie *Ulysses* auf ungewohnte Weise das Leitmotiv des in *Moment* von 1946 in seiner Vorform erscheinenden und im Archetypus seines Œuvres, dem 1948 entstandenen *Onement I* (Abb. 10), endgültig eingeführten *Zip* abwandeln. Diese Vertikale (zumeist ein pastos übermaltes Klebeband), deren Ränder mit der Zeit immer präziser gezogen werden, teilt üblicherweise zwei gleichfarbige und gleich strukturierte Farbflächen. Beim steil hochformatigen, doppelte Betrachtergröße aufweisenden *Ulysses*-Gemälde hingegen ist diese vertikale Linie ein silbrigweiß aufscheinender Streifen unbemalter Leinwand, an dessen Rändern links eine breitere mitteltonige und rechts eine schmalere Farbfläche in dunklerem Blau unregelmäßig so eng aneinanderstoßen, dass sich zwischen den beiden bildkonstituierenden Farbfeldern kein *Zip* ausbildet. *Zip*-lose Aneinanderstellungen zweier Farbfelder finden sich vor *Ulysses* nur in den 1950 entstandenen Gemälden *Eve*, *Untitled 2* (auch bekannt unter den Titeln *Eve #2* oder *Young Eve*)⁴³ und *Untitled 3* (das die Nebentitel *The Embrace* und *Wiggly* trägt)⁴⁴, die beide ein extrem schmales Hochformat aufweisen, wobei der Randstreifen in *Eve* eher einen aktivierenden, vertikalen *Zip* als ein eigenes Farbfeld ausbildet.⁴⁵

In geradezu singulärer Weise weicht *Achilles* vom Grundschema der vom oberen bis zum unteren Bildrand durchgehenden Farbflächen ab. Es bildet zwar eine von zwei

40 Hess 1969, 55.

41 Hess 1969, 55.

42 Il. 18.538 (wohl eine Interpolation; Übers. Joachim Latacz [Bierl/Latacz 2016, 233]; im Kommentar präzisiert Latacz die Farbbezeichnung *daphoineós* mit „rot, braunrot“, ebd., 233).

43 Newman 2004, Nr. 40.

44 Newman 2004, Nr. 41.

45 Nach 1952 findet sich diese Sonderform in *Right Here* (1954; Newman 2004, Nr. 65), *Not There – Here* (1962; Nr. 81) sowie *Yellow Edge* (1968; Nr. 110).



Abb. 10 Barnett Newman: *Onement I*, 1948. Öl auf Leinwand, 69,2 × 41,3 cm. New York, Museum of Modern Art.

dunkelbraunen⁴⁶ Seitenzonen flankierte, rote Mittelfläche aus, führt deren Rot jedoch nicht bis zum unteren Bildrand durch, sondern lässt sie nach unten zu in ungewohnt gestischer Weise gleichsam ausfransen. Eine technische Bildbeschreibung hält fest: „As he worked downward, however, Newman abandoned tape and painted with a freehand flamboyance unusual for him.“⁴⁷ Der Vergleich mit *The Way I* von 1951⁴⁸, das ein rotes Mittelfeld mit zwei schwarzen seitlichen Vertikalen kombiniert, verdeutlicht die Einmaligkeit der Bildlösung eines unregelmäßigen Flächenabschlusses (Abb. 11). In *Achilles* lässt sich die rote Mittelfläche kaum als extrem verbreiterter Mittel-*Zip* lesen. Sieht man von einer 1949 entstandenen Tuschezeichnung⁴⁹ ab (Abb. 12), so gibt es in Newmans Werk keine Parallele zu einer von einem dreiseitigen ‚Umrand‘ eingeschlossenen Mittelfläche. Damit sprechen die Gemälde, wengleich *Ulysses* in schwächerem Maße, die Problematik des Figur-Grund-Verhältnisses an. Lässt sich in *Ulysses* aufgrund des fehlenden *Zips* der dunklere rechte Farbstreifen auch als Hintergrundfragment lesen, so changiert in *Achilles* die rote Figuration optisch mit dem sie

46 In einer Besprechung von Gemälden Rufino Tamayos und Adolph Gottliebs führt Newman aus, die Farbe ‚Braun‘ stehe für „die elementaren Gefühle des Menschen, die majestätische Kraft unserer Erdverbundenheit und unserer Natur“, vgl. O’Neill 1996, 111.

47 Temkin 2002, 204.

48 Newman 2004, Nr. 49; vgl. auch *The Way II* von 1969, Newman 2004, Nr. 114.

49 Newman 2004, Nr. 174 (*Untitled*).



Abb. 11 Barnett Newman:
The Way I, 1951. Öl auf
Leinwand, 101,6 × 76,2 cm.
Ottawa, National Gallery
of Canada.

umgebenden Raum. Von ihrem Farbwert her wird sie als nach vorne drängende Farbfläche vor dunklem Grund wahrgenommen. Tatsächlich aber überlappt die erst später gemalte ‚Fond‘-Fläche das Rot. Ein Katalogeintrag spricht treffend von einer „spatial ambiguity“⁵⁰. Zudem steht in *Achilles* das durch den roten Farbschwall suggerierte Prozessuale des Malprozesses in deutlichem Widerspruch zu den sonst glatten und meist opaken Farbfeldern der Gemälde Newmans.

III.

Aus diesen ungewöhnlichen formalen Gegebenheiten resultieren inhaltliche Folgen. Es besteht die Möglichkeit, dass Newman in *Achilles* und *Ulysses*, entgegen der *Maxime*, seine Gemälde seien „frei von darstellenden Anspielungen“⁵¹, jedoch aufgrund seines Beharrens auf einem „Inhalt“ (Mark Rothko und Adolph Gottlieb formulierten 1943 mit Newmans tatkräftiger Unterstützung: „the subject is crucial“⁵²) Restelemente von Narration einsickern lässt. Die Unvereinbarkeit des von antiken Vasenbildern Newman sicherlich bekannten Rundschildes auf einer berühmten Kylix (Abb. 13) mit der roten Figuration macht allerdings klar, dass dies nicht auf der mimetischen Ebene geschieht. Die von Newman enthüllte Assoziation mit einem roten, feurigen Schild (*Achilles*) respektive dem Meer (*Ulysses*) dient vielmehr der

50 Temkin 2002, 204.

51 O’Neill 1996, 193.

52 Schneemann 1998, 67.



Abb. 12 Barnett Newman:
Untitled, 1949. Pinsel und
Tusche auf Papier, 43,2
× 54 cm. Atherton, CA,
Privatsammlung

Vermittlung der mit diesen Vorstellungen verbundenen affektiven Zustände und „emotionalen Inhalte“. Homers Epen, bemerkt Newman 1945 in *Painting and Prose*, behandeln große moralische Themen, um in ihrer Übertragung des Numinosen auf die menschliche Ebene einen Bruchteil des Absoluten einzufangen.⁵³ Entsprechend fordert er eine Gegenwartskunst ein, die der moralischen Aussagekraft der klassischen griechischen Tragödie nicht nachsteht.⁵⁴ Nach Newman hat das „Tragische der Griechen“, das sich „stets um den Zustand der Hoffnungslosigkeit (dreht)“⁵⁵, mit Hiroshima den modernen Menschen eingeholt. „[G]leich wie heroisch oder unschuldig oder moralisch unser individuelles Leben auch sein mag, dieses neue Schicksal überschattet uns. Wir erleben nun ein griechisches Drama; und jeder einzelne steht wie Ödipus da und kann durch sein Tun oder Lassen nichtsahnend den Vater töten oder die Mutter schänden.“⁵⁶

Susan Sontag liest Homers *Ilias* 1963 als „ein [...] Beispiel für die tragische Sicht, wie es sich reiner nicht finden lässt“⁵⁷, sie handelt von der „Leere und Willkür der Welt, [...] d[em] erschreckende[n] Regiment des Todes und der Macht des Unmenschlichen“⁵⁸. Die Tragik Achills kulminiert in seiner Entscheidung, um den Preis des eigenen Lebens an Hektor für den erschlagenen Freund Patroklos Rache zu nehmen.⁵⁹

Die Figur des Odysseus wiederum wird *sub specie temporis nostri* zum Prototyp des modernen, zum Verlassen der Heimat gezwungenen *homo viator*, dessen Tragik in einer von

53 Vgl. Schneemann 1998, 137.

54 Temkin 2002, 31 f.

55 O'Neill 1996, 164.

56 O'Neill 1996, 165.

57 Sontag 1995, 196.

58 Sontag 1995, 196.

59 Zur Tragik von Achill und Odysseus vgl. Hölscher 1994.

Verzweiflung und Sehnsucht nach seiner Familie geprägten jahrelangen Irrfahrt liegt.⁶⁰ Er muss den Tod der Freunde und Kampfgefährten miterleben und kehrt, nachdem er „viel Schmerzen auf der See erlitt [...] auch in seinem Innern“⁶¹, als unerkannter Bettler nach Hause zurück. Zwar unterbindet Newman die mimetische Lesart der beiden unterschiedlich blau getönten Flächen als Meer und Himmel, da der Vertikalaufbau keine Assoziation mit der Horizontlinie zulässt (vgl. Abb. 7). Dennoch eröffnen der Bildtitel und der Hinweis auf „the sea“ den allgemeinen Assoziationsraum des Blau als Synonym für das homerische Meer. Insofern suggeriert die linke, fleckig-verwaschene Farbfläche eine bewegte Wasseroberfläche, an deren rechtem Rand das aufflackernde Weiß als Schaumkronen oder Wellenspitzen aufgleißt.⁶²



Abb. 13 Kylix des Erzgießerei-Malers, Hephaistos übergibt Thetis die Waffen für Achilleus, Innenbild, um 490/480 v. Chr. Ton, gebrannt, rotfigurig. Berlin, Altes Museum.

In einer ersten Rezeptionsebene assoziiert der Betrachter von *Achilles* im Sinne des „red and fiery“ emotionale Inhalte wie Groll, Hass, rohe Gewalt, schieren Schrecken, Zerrissenheit, Verzweiflung und Selbstzerstörung – Werte, die der Figur des Achill in Homers *Ilias* sowohl während seiner Kampfverweigerung (Gesang 1–19) als auch in der Schlacht zu eigen

⁶⁰ Vgl. Greub 2008, 273 f.; vgl. dazu mit Beispielen aus dem Film Greub 2011.

⁶¹ Latacz 1989, 170 (*Od.* 1.4; Übers. Joachim Latacz).

⁶² Vgl. Temkin 2002, 198.

sind. Im *Ulysses*-Gemälde nimmt er das Blau als Instrument göttlicher Rache Poseidons an Odysseus wahr und empfindet im Wissen um dessen „endless search“ Gefühle wie Rastlosigkeit, Einsamkeit, Verloren- und Ausgeliefertsein. Er steht der in seiner Erhabenheit endlosen Erstreckung des Blau als eines übermächtigen und feindseligen Numinosen gegenüber, aus dessen unendlicher Weite es kein Entrinnen zu geben scheint.

Doch Newmans Gemälde zeigen Achilles und Odysseus nicht nur als tragische Archetypen des modernen Menschen. Der erwähnte Schild, dessen Verfertigung durch Hephaistos Homer im achtzehnten Gesang der *Ilias* schildert, markiert einen entscheidenden Wendepunkt im Verhalten Achills: er greift aktiv in das Kriegsgeschehen um Troja ein.⁶³ Diesen Moment aggressiver Angriffswut verbildlicht 1962 Cy Twombly in *Vengeance of Achilles* mittels der als bluttriefende Speerspitze ausgearbeiteten Initiale ‚A‘, die zur emblematischen Chiffre des homerischen Helden wird (Abb. 14).⁶⁴ Und auch Odysseus gibt, trotz ständiger Rückschläge, die Hoffnung auf ein Ende der Irrfahrt nicht auf, er reagiert nicht mit Verzweiflung und Selbstaufgabe, sondern mit Klugheit, Kreativität und List auf die Unbill des Schicksals, als dessen Spielball er erscheint. Die auf der Irrfahrt zu bestehenden Abenteuer werden so zu Stationen seiner inneren Selbstfindung.

In einem zweiten, gegenläufigen Rezeptionsschritt künden Newmans Gemälde damit von der Bedeutung der Selbsterkenntnis und der Kraft aktiven Heldentums. Das Schicksal des modernen Individuums ist, ähnlich jenem der homerischen Helden, tragischer Natur und unausweichlich. Doch vermag der Einzelne seinem Fatum gegenüber eine heroische Haltung einzunehmen, sich ihm zu widersetzen, sogar, wie Achill, um den Preis des eigenen Lebens. Trotz der, so Newman, „unentrinnbare[n] Dichotomie unserer Natur, die [...] unser Streben nach Vollkommenheit (prägt) und unser unausweichliches Verhängnis (besiegelt)“⁶⁵, wohnt jedem Menschen eine „heroische Natur inne [...], denn jeder Mensch ist [...] sein eigener Held.“⁶⁶

Was Barnett Newmans Homer-Gemälde aus anderen Thematisierungen der beiden altgriechischen Epen im 20. Jahrhundert heraushebt, ist, dass sie mit unterschiedlichen Gewichtungen sowohl in Restbeständen „spezifische und einzelne Verkörperungen von Stimmungen“ mehrerer Episoden mit der „emotionalen Komplexität“ der beiden homerischen Protagonisten verbinden, deren innere Werte sie zugleich thematisieren: ruhmreiches

63 Vgl. Simon 1995.

64 Vgl. Greub 2008, 273.

65 O’Neill 1996, 110.

66 O’Neill 1996, 172.



Abb. 14 Cy Twombly:
Vengeance of Achilles, Rom,
1962. Ölfarbe, Bleistift auf
Leinwand, 300 × 175 cm.
Kunsthaus Zürich.

Heldentum und unstillbare Sehnsucht, beides Grundthemen der homerischen Epen. Nach Gottfried Boehm handeln Newmans Gemälde allgemein „vom Hang zur Erhöhung, vom Bedürfnis nach Höhe.“⁶⁷ Indem sie nichts darstellen und nichts zeigen, gleichen sie anikonisch-asemantischen Gesetzestafeln, die in ihrem imperativen Gestus der Titel (*The Command, Be I* oder *Not There – Here*⁶⁸) den Betrachter in der jeweiligen Bildbetrachtung im Hier und Jetzt zum selbstbestimmten Subjekt befreien. Das Durchleben des Tragischen angesichts von *Achilles* und *Ulysses* erhebt den Betrachter, gleich dem homerischen Helden, zum *vir heroicus*. Das Streben nach Selbstbestimmung und Freiheit erhöht ihn zum *vir heroicus sublimis*.

Bibliographie

Basualdo, Carlos (Hrsg.) (2018): *Cy Twombly. Fifty Days at Iliam*. Ausst. Kat. Philadelphia. New Haven, CT/London: Yale University Press.

Bierl, Anton / Latacz, Joachim (Hrsg.) (2016): *Homers Ilias. Gesamtkommentar* (Basler Kommentar/BK). Bd. 11, Faszikel 1 (Text und Übersetzung) und Faszikel 2 (Kommentar). Berlin/Boston, MA: De Gruyter.

⁶⁷ Boehm 1999, 34 f.

⁶⁸ Newman 2004, Nrn. 8, 34 und 81.

- Boehm, Gottfried (1999): „Die Epiphanie der Leere. Barnett Newmans ‚Vir heroicus sublimis‘“, in: Manger, Klaus (Hrsg.): *Die Wirklichkeit der Kunst und das Abenteuer der Interpretation: Festschrift für Horst-Jürgen Gerigk*. Heidelberg: C. Winter, 23–36.
- Burke, Edmund (1998): *A Philosophical Enquiry into the Origins of the Sublime and Beautiful: And Other Pre-Revolutionary Writings*. New York, NY: Penguin Classics.
- Cernuschi, Claude (2012): *Barnett Newman and Heideggerian Philosophy*. Lanham, MD/Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press.
- Conte, Pietro (2015): „The Panofsky-Newman Controversy. Iconography and Iconology Put to the Test of ‚Abstract‘ Art“, in: <https://air.unimi.it/retrieve/handle/2434/354170/520427/The%20Panofsky-Newman%20Controversy.pdf> (Zugriff: 24.09.2019).
- Egenhofer, Sebastian (1996): *The Sublime Is Now. Zu den Schriften und Gesprächen Barnett Newmans*. Koblenz: Fölbach.
- Egenhofer, Sebastian (2007): „Zur Produktionslogik der Farbfeldmalerei“, in: *inaesthetik.net* 2007, https://www.academia.edu/26945611/Zur_Produktionslogik_der_Farbfeldmalerei (Zugriff: 25.09.2019).
- Greub, Thierry (2008): „Nähe und Ferne zu Homer: Die künstlerische Rezeption Homers in der Neuzeit“, in: Latacz/Greub u. a. 2008, 265–275.
- Greub, Thierry (2011): „‚O Odyssee, Where Art Thou?‘ Homers Odyssee und ihre morphomatischen Transformationen am Beispiel dreier zeitgenössischer Filme“, in: Boschung, Dietrich / Blamberger, Günter (Hrsg.): *Morphomata. Kulturelle Figurationen: Genese, Dynamik und Medialität*. München: Wilhelm Fink (= Morphomata, 1), 307–342; <http://kups.ub.uni-koeln.de/7602/> (Zugriff: 12.02.2020).
- Greub, Thierry (Hrsg.) (2014): *Cy Twombly. Bild, Text, Paratext*. Paderborn: Wilhelm Fink (= Morphomata, 13).
- Greub, Thierry (2017): *Das ungezähmte Bild. Texte zu Cy Twombly*. Paderborn/Leiden: Wilhelm Fink.
- Hess, Thomas B. (1969): *Barnett Newman*. New York, NY: Walker and Company.
- Hölscher, Uvo (1994): *Das nächste Fremde. Von Texten der griechischen Frühzeit und ihrem Reflex in der Moderne*. Hrsg. von Joachim Latacz und Manfred Kraus. München: C. H. Beck.
- Hoormann, Anne (2004): „Die Entfernung der Inhalte aus dem Bild. Zur Konstruktion des ‚unschuldigen‘ Sehens im Abstrakten Expressionismus“, in: dies.: *Lichtspiele. Zur Medienreflexion der Avantgarde in der Weimarer Republik*. München: Wilhelm Fink, 50–65.
- Imdahl, Max (1996): „Barnett Newman, ‚Who’s Afraid of Red, Yellow and Blue III‘“, in: ders.: *Zur Kunst der Moderne*. Hrsg. von Angeli Janhsen-Vukićević. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (= Gesammelte Schriften, 1), 244–273.
- Latacz, Joachim (²1989): *Homer. Der erste Dichter des Abendlands*. München/Zürich: Artemis.

- Latacz, Joachim / Greub, Thierry u. a. (Hrsg.) (2008): *Homer: Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Ausst. Kat. Basel/Mannheim. München: Hirmer.
- Latacz, Joachim (2014a): „Cy Twombly mit Achill vor Troia“, in: Greub 2014, 116–166.
- Latacz, Joachim (2014b): *Homers „Ilias“*. Studien zu Dichter, Dichtung und Werk (Joachim Latacz: Kleine Schriften II). Hrsg. von Thierry Greub, Krystyna Greub-Frącz und Arbogast Schmitt. Berlin/Boston MA: De Gruyter.
- Newman, Barnett (2004): *Barnett Newman: A Catalogue Raisonné*. Hrsg. von der Barnett Newman Foundation und Heidi Colman-Freyberger. New York, NY/New Haven, CT: The Barnett Newman Foundation/Yale University Press.
- O'Neill, John P. (Hrsg.) (1992): *Barnett Newman. Selected Writings and Interviews*. Berkley, CA/Los Angeles, CA: University of California Press.
- O'Neill, John P. (Hrsg.) (1996): *Barnett Newman. Schriften und Interviews 1925–1970*. Aus dem Amerikanischen von Tarcisius Schelbert. Bern/Berlin: Gachnang & Springer.
- Prange, Regine (2015): „Mondrians künstlerischer Ikonoklasmus: ‚Tableau I, mit Schwarz, Rot, Gelb, Blau und Hellblau‘“, in: Marek, Kristin / Schulz, Martin (Hrsg.): *Kanon Kunstgeschichte. Einführung in Werke, Methoden und Epochen*. Bd. 3: Moderne. Paderborn: Wilhelm Fink, 214–239.
- Schneemann, Peter J. (1998): *Who's Afraid of the Word. Die Strategie der Texte bei Barnett Newman und seinen Zeitgenossen*. Freiburg i. Br.: Rombach Verlag (= Rombach Wissenschaft: Reihe Quellen zur Kunst, 6).
- Schneemann, Peter J. (2003): *Von der Apologie zur Theoriebildung. Die Geschichtsschreibung des Abstrakten Expressionismus*. Berlin: Akademie Verlag (= Acta humaniora).
- Shiff, Richard (2004): „To Create Oneself“, in: Newman 2004, 3–115.
- Simon, Erika (1995): „Der Schild des Achilleus“, in: Boehm, Gottfried / Pfotenhauer, Helmut (Hrsg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung*. München: Wilhelm Fink, 123–141.
- Sontag, Susan (1995): „Von der Tragödie zum Metatheater“, in: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a. M.: Fischer, 192–200.
- Temkin, Ann (Hrsg.) (2002): *Barnett Newman*. Ausst. Kat. Philadelphia. Philadelphia, PA: Philadelphia Museum of Art.
- Vogt, Tobias (2006): *Untitled. Zur Karriere unbetitelter Kunst in der jüngsten Moderne*. München: Wilhelm Fink.
- Wyss, Beat (1993): *Ein Druckfehler. Panofsky versus Newman – Verpasste Chancen eines Dialogs*. Köln: König.
- Zweite, Armin (Hrsg.) (1997): *Barnett Newman. Bilder, Skulpturen, Grafik*. Ausst. Kat. Düsseldorf. Ostfildern-Ruit: Gerd Hatje.

Abbildungsnachweise

Abb. 1, 2, 10–12: Newman 2004, Nrn. 57, 55, 14, 49, 174.

Abb. 3–4, 9, 13: Wikimedia Commons [open source].

Abb. 5, 6, 14: © Cy Twombly Foundation. Courtesy Archives Nicola Del Roscio.

Abb. 7–8: Latacz/Greub u. a. 2008, Kat.-Nrn. 157, 90.

Ungeheuer oder Mobbing-Opfer? Die ambivalente Charakterisierung des antiken Kyklopen in modernen Bildmedien*

ARNOLD BÄRTSCHI

1. Der Kyklop bei Homer: ein ambivalenter Charakter

Die Begegnung zwischen Odysseus und dem Kyklopen Polyphem gehört zu den bekanntesten Abenteuern in Homers *Odyssee* und der Kyklop zu den ikonischsten Wesen der griechischen Mythologie. Dies zeigt sich in einer seit der Antike ununterbrochen andauernden Rezeption, die eine Vielzahl von Deutungen anbietet und sich dabei eine bereits in der *Odyssee* angelegte ambivalente Charakterisierung beider Kontrahenten zunutze macht. So wird der Mythos auch im 21. Jahrhundert in moderne Kontexte eingefügt und damit in seiner Bedeutung jeweils als Medium zur Reflexion moderner gesellschaftlicher Diskurse transformiert. Bei den drei im Folgenden betrachteten Rezeptionszeugnissen handelt es sich um ein kurzes Werbevideo zum *Yahoo! Messenger*,¹ die Romanverfilmung *Percy Jackson: Sea of Monsters*² sowie die ersten beiden Bände der Comicreihe *Ulysses 1781*.³ Als grundlegende Analyseinstrumente werden das Konzept der ‚Allelopoiese‘ des SFB 644 *Transformationen der Antike* zur wechselseitigen Transformation von Referenz- und Aufnahmebereich,⁴ das Modell direkter und indirekter Charakterisierung von Koen de Temmerman⁵ sowie Überlegungen zur

* Ich danke der Herausgeberin/dem Herausgeber für die Organisation dieser anregenden Tagung, allen Teilnehmer_innen für überaus konstruktive und produktive Diskussionen sowie Alexandra Scharfenberger und Philipp Karkutt für ihre wertvolle Unterstützung bei der Drucklegung.

1 YouTube-Video 2008; im Folgenden zit. als ‚Yahoo! 00:00‘ mit Angabe des Time Codes.

2 Freudenthal 2013; im Folgenden zit. als ‚Percy Jackson 00:00:00‘ mit Angabe des Time Codes.

3 Dorison/Héreguel 2016–2017; im Folgenden zit. als ‚Ulysses Bandnummer.Seitenzahl.Panelnummer‘.

4 Vgl. Bergemann/Dönike u. a. 2011, 39–56. Zu bisherigen Anwendungen in den Altertumswissenschaften vgl. Böhme 2018; Wendt 2018.

5 Vgl. de Temmerman 2014, 26–45; de Temmerman/van Emde Boas 2018, 1–23. Durch den Einbezug indirekter Charakterisierungsmerkmale wie Gruppenzugehörigkeit (*membership of a macro-social group*) oder Setting lassen sich umfassendere Charakterprofile literarischer Figuren erstellen.

‚kulturellen Differenz‘ von Homi K. Bhabha herangezogen.⁶ Ergänzend kommen bei der Analyse der Bildmedien intertextuelle, narratologische und semiotische Ansätze zum Einsatz.⁷

Eine indirekte Charakterisierung der Kyklopen und Polyphems⁸ auf der Basis von de Temmerman schließt deren enge Verbundenheit mit ihrem natürlichen Lebensraum (Hom. *Od.* 9.108–111),⁹ eine Organisation in Familiengemeinschaften (112–115) und ihre Solidarität untereinander ein (399–406), sodass in Ansätzen eine Kyklopenkultur festgestellt werden kann.¹⁰ Polyphem seinerseits sondert sich als Einzelgänger von dieser Gemeinschaft ab (187–192), weswegen er von seinen Nachbarn nach der Blendung durch Odysseus im Stich gelassen wird, da sie ihn für verrückt halten (407–413a). Seiner Naivität, wenn er von Odysseus‘ Decknamen getäuscht wird (413 f.),¹¹ steht sein intelligentes Vorgehen beim Ausfragen externer Eindringlinge und beim Aushandeln von Gastgeschenken gegenüber (251–370).¹² Seine Hybris gegenüber dem olympischen Pantheon (107b; 273–278) und seine Ablehnung des hellenischen Gastrechts (266–271) lassen sich zwar als negative Charakterzüge interpretieren, bezeugen zugleich aber auch eine abweichende kyklopische Handhabung dieser hellenischen Werte.

Das ungebetene Eindringen des Odysseus in die Kyklophenhöhle und deren Plünderung (Hom. *Od.* 9.231–233a; 252–255; 464–470) sowie die Erwartung, Gastgeschenke zu erhalten (229b; 367b–268), lassen sich deswegen als misslungener Aushandlungsprozess mit dem ‚Anderen‘ im Sinne von Bhabhas kultureller Differenz deuten, da Odysseus als Auswärtiger dem einheimischen Polyphem seine eigenen gesellschaftlichen Werte

6 Vgl. Bhabha 2011, 47–58, der einer kolonialistisch geprägten Lesart von Kultur, die als feststehendes Untersuchungsobjekt diversifiziert wird, den Aushandlungsprozess der kulturellen Differenz entgegenstellt.

7 Vgl. Broich 1985; Helbig 1996 über Konzepte zur Markierung von Intertextualität; Genette 1998 zur Narratologie. Sowohl Filme als auch Comics nutzen Zeichenstrukturen zur Erzeugung einer Narration, sodass der Bildanalyse neben der Audio- bzw. Textanalyse eine eminente Bedeutung zukommt. Vgl. zur semiotischen Filmanalyse Gräf/Großmann u. a. 2011. Vgl. zur semiotischen Comicanalyse Packard/Rauscher u. a. 2019, 13–48.

8 Vgl. den Überblick von Calame 1977; Nieto Hernández 2011.

9 Vgl. de Farcy 1934; Dion 1969, 36–50; Davidson 2002; Williams 2018; Bärtschi 2019, 124–127.

10 Zur Kyklopengemeinschaft vgl. O’Sullivan 1990; Wohl 1993; Nieto Hernández 2000; Peigney 2003; Prauscello 2017.

11 Zur Täuschungsszene vgl. Glenn 1971; Basset 1980; Leshner 1981; Newton 1983; Zoidis 2004; Perotti 2006.

12 Vgl. Meurer 2009; Banaszkiwicz 2016, 309–315.

aufzuzwingen versucht.¹³ Diese postkoloniale Lesart lässt sich auch auf Odysseus' kolonialistische Wahrnehmung der dem Kyklopenland benachbarten naturbelassenen Ziegeninsel anwenden, die er in Gedanken sogleich mit einer hellenischen Polis überbaut (116–141).¹⁴ Infolge der internen Fokalisation durch Odysseus, der als homodiegetisch-intradiegetischer Erzähler die alleinige Kontrolle über die Erzählung innehat, erscheint die ganze Kyklopenepisode tendenziös eingefärbt.¹⁵ Dies wird auch anhand von Polyphems ambivalenter Verhaltensweise deutlich, denn auf der einen Seite steht seine menschenfressende Beseitigung der Eindringlinge (287–295; 311; 344) – es handelt sich nicht um Kannibalismus, da er keine anderen Kyklopen verspeist¹⁶ – sowie seine Boshaftigkeit (369 f.), die eine Interpretation als Ungeheuer besonders befördern. In deutlichem Kontrast dazu stehen auf der anderen Seite die sorgfältige und liebevolle Pflege seines Kleinviehs als Ausdruck einer friedlichen Lebensweise (237–245; 336–342) und seine mitleiderregende Rede an den Lieblingswidder (447–460),¹⁷ der anschließend von Odysseus geraubt und als Opfer dargebracht wird (550–553a).

Gerade diese friedliebende und gefühlvolle Seite Polyphems wird in der nachfolgenden literarischen Tradition in Theokrits *Idyllen* 6 und 11, Ovids *Metamorphosen* 13.74–897 und Lukians *Meergöttergesprächen* 1 in den Vordergrund gerückt,¹⁸ während in Euripides' Satyrspiel *Kyklops* generell das komische Potenzial¹⁹ und in Vergils *Aeneis* 3.655–683 dagegen die mitleiderregende Seite Polyphems betont wird, wobei auch dort seine brutale Seite nicht ausgeblendet wird.²⁰ Ganz im Sinne eines wechselseitigen Transformationsprozesses der Allelopoiese lassen sich diese ambivalenten Deutungsmöglichkeiten des homerischen

13 Zu den verschiedentlichen zivilisatorischen Aspekten in der Auseinandersetzung zwischen Odysseus und Polyphem vgl. Keith 1925; Schein 1970; Mills 1981; Friedrich 1987; Casevitz 1989; Segal 1992; Alden 1993; Pucci 1993; Brown 1996; Clare 1998; Riemer 1998; d'Onofrio 2000; Bremmer 2002; Mínguez Álvaro 2002; Scodel 2005; Kremer 2006/2007; Rinon 2007; Llinares 2010; Rodríguez López 2010; Brelinski 2015. Die abgelegene Lage des Kyklopenlandes weist es indirekt als Lebensraum aus, der Hellenen nicht gastlich aufnimmt; vgl. Fagan 2013; Bärtschi 2019, 119–143.

14 Vgl. Dion 1969, 61 f.; Calame 1976; Calame 1985, 157–160; Heubeck/Hoekstra 1990, 21 f. bzw. 192; de Jong 2001, 231–234; Xian 2017; Bärtschi 2019, 122–134.

15 Vgl. Segal 1983; de Jong 2001, 221–227; Hopman 2012; Bärtschi 2019, 120 f.

16 Vgl. dagegen Longo 1983; Davies 1997; Nieto Hernández 2000.

17 Vgl. Papamichael 1981; Hutchinson 2007.

18 Vgl. Vaccaro 1974; Posch 1979; Aurenty 2004; Perotti 2005; Billault 2006; Gallego Real 2006; Hutchinson 2007; Labate 2012; Janka 2013; Celentano 2017; Floridi 2017; Mori 2018.

19 Vgl. Brenner 1947; Chalkia 1979; Katsouris 1997; Mastromarco 1998; Lange 2002; Worman 2002; Napolitano 2005; Perotti 2005.

20 Vgl. Glenn 1972; Jolivet 2006; Janka 2013.

Kyklopen in der Interpretation moderner Transformationen des Mythos aktivieren, umgekehrt wirken aber auch diese modernen Lesarten auf den antiken Mythos in der *Odyssee* ein, indem sie den interpretatorischen Blick etwa für eine postkoloniale Deutung schärfen.

2. Der Kyklop im Film: Zielscheibe von Ausgrenzung und Rassismus

Sowohl das als „indisch“ bezeichnete Werbevideo für den *Yahoo! Messenger*, der von 1998 bis 2018 in Betrieb war, als auch die Buchverfilmung *Percy Jackson: Sea of Monsters* aus dem Jahr 2013 bedienen sich des Kyklopen als Figur zur Darstellung und Reflexion sozialer Prozesse des *Otherring* mittels Ausgrenzung, Isolation und Mobbing. Das Werbevideo weist die schwächste intertextuelle Verbindung zur *Odyssee* auf und bedient sich der Figur des Kyklopen als eines freien mythischen Motivs. Sein einziges distinktives Merkmal bildet sein einzelnes Auge, ansonsten ist er vollständig in ein modernes Setting integriert, indem er in typischer Businessbekleidung als Büroangestellter einer großen Firma arbeitet, ein eigenes Auto und eine Wohnung besitzt und damit ein ‚gutbürgerliches Leben‘ führt. Bereits an diesem Punkt wird jedoch deutlich, dass seine erfolgreiche Integration von der vollständigen Einordnung in eine heteronormative Gesellschaftsordnung abhängt, die alle anderen Elemente seiner Kykloppennatur wie etwa riesenhafte Größe unterdrückt. Trotz dieser Integration und obwohl der Kyklop namens Sid gleich bei seinem ersten Auftritt in die Kamera lächelt (*Yahoo!* 00:05 – 07), wird er allein wegen seiner Einäugigkeit von seinem Bürokollegen Nik ausgegrenzt,²¹ indem dieser sogleich den Blick abwendet und ihn verstoßen von der Seite her mustert (00:07 – 12).

Im Folgenden bemüht sich der Werbespot, Niks Misstrauen auf die Zuschauer_innen zu übertragen, indem er mit typischen Elementen des Horrorfilmgenres die Erwartungshaltung eines schrecklichen Ausgangs befördert.²² Es ist deutlich zu erkennen, wie Nik, der von Sid in seinem Auto mitgenommen wird und durch den der Werbefilm fokalisiert ist, zunehmend panischer wird. Die Einladung in die vermeintliche Kykloppenhöhle (*Yahoo!* 00:37 – 42) scheint

21 Zur bildlichen Darstellung der Einäugigkeit des Kyklopen vgl. Schulze 2000.

22 Dazu gehören die verwaiste Eingangshalle, durch die Nik mit nervösem Umblicken hindurchgeht (*Yahoo!* 00:12 f.), der schwach beleuchtete, menschenleere Vorplatz (00:14 – 16), das zufällig vorbeiziehende Zeitungsblatt, das von mysteriösen Toden berichtet (00:23 – 25), ein silberner Totenschädel am Rückspiegel als mögliche Anspielung auf einen Menschenfresser (00:26 – 29), ein heulender Hund (00:31 f.), ein Schild, das keine Wendemöglichkeit und eine isolierte Lage anzeigt (00:32 f.), unheimliche Musik (00:26 – 38), Sids ominöses Pfeifen (00:34 – 36) sowie sein alleinstehendes, in nächtliche Schatten gehülltes Wohnhaus (00:37 – 39).

sein nahes Ende zu bedeuten, wie die in Horrormanier ansteigende Lautstärke der Musik andeutet (00:42 – 44). In diesem Moment löst der Werbespot die aufgebaute Spannung mit einem Einblick in die warm beleuchtete Wohnung (00:44 – 50), durch entspannte Musik (00:44 – 01:00) und den Auftritt von Sids wunderschöner Gattin Tina auf (00:44 – 48) und zerstreut die Vorurteile durch die Bestätigung von Sids vollständiger Integration.

Wie sehr diese Entkräftung von Vorurteilen jedoch von einer heteronormativen Perspektive abhängt, zeigt nicht nur eine kritische Hinterfragung dieses als ‚normal‘ inszenierten gutbürgerlichen Lebens, sondern auch die überaus sexistische Suggestion einer ‚Belohnung‘ von Niks Sinneswandel mit einer Beziehung zu Tinas ebenfalls bildhübscher Schwester Tanya (*Yahoo!* 00:48 – 51), obwohl Nik eine eindeutig negative Identifikationsfigur für Zuschauer_innen darstellt. Vor diesem Hintergrund erhält der Werbeslogan „It pays to know people better“ (00:53) eine zynische Nuance und unterminiert die Wirkungsabsicht einer Aufforderung zu mehr Toleranz. Denn eine Akzeptanz des Anderen in Gestalt des Kyklopen kann, so erscheint es in dieser Art der Inszenierung, nur gelingen, wenn sich dieser den gesellschaftlichen Werten einer Mehrheit unterordnet und *Mimikry* nutzt, um sich vor Ausgrenzung zu schützen. Ein Aushandlungsprozess mit dem Anderen wird somit gar nicht erst angestoßen, stattdessen wird es durch Subsumierung unter das Eigene neutralisiert. Gerade die Verbindung dieses Werbespots mit breitenwirksamen *Social Media* unterstreicht die Problematik solcher Slogans gegen Ausgrenzung, sofern sie sich derselben Grundlagen kultureller Diversifizierung bedienen, die *Otherring* überhaupt erst ermöglichen.²³

Eine ähnlich zwiespältige Charakterisierung erfährt die Kyklopenfigur auch in der Buchverfilmung *Percy Jackson: Sea of Monsters*, die auf dem zweiten Band der Jugendbuchserie *Percy Jackson and the Olympians: The Sea of Monsters* von Rick Riordan basiert.²⁴ Die Romane sind allesamt im postmodernen Amerika angesiedelt²⁵ und folgen dem eponymen Protagonisten Percy, der im zweiten Teil auf der Suche nach dem goldenen Vlies seinen Freund Grover vor dem Kyklopen Polyphem retten muss. Während die Buchvorlage wesentlich stärkere intertextuelle Bezüge auf Homers *Odysee* aufweist,²⁶ markiert

23 Da das Video seit 2008 lediglich 4335-mal aufgerufen wurde (Stand: 30.08.2021) und nur eine kurze Beschreibung („Fun new yahoo ad“) sowie zwei Kommentare („Funny ;-“) und „I expected a better advt. from Yahoo. It’s soooo frightening that I will never use Yahoo at all.“) aufweist, lassen sich zur Breitenwirkung und weiteren Rezeption des Werbespots keine Aussagen treffen, zumal es nur auf YouTube.com auffindbar ist.

24 Vgl. Riordan 2006.

25 Vgl. zum modernen Setting und den daraus entstehenden Wirkungsabsichten Paul 2017.

26 Vgl. zur komplexen Intertextualität und Intermedialität der Buchreihe Paul 2017, 238–240.

die Verfilmung diese Verbindung dennoch durch einen expliziten Hinweis auf Odysseus' Begegnung mit dem Kyklopen vor dessen Höhle (*Percy Jackson* 01:12:00 – 04).

Von Beginn an wird die Auseinandersetzung mit Polyphem im letzten Filmdrittel vorbereitet und zu einer zentralen Nebenhandlung gemacht, indem mit dem Halbkyklopen Tyson, der sich als Percys Halbbruder entpuppt, eine Kontrastfigur zu Polyphem eingeführt wird. Wie Sid in dem *Yahoo!*-Werbespot unterscheidet er sich lediglich durch sein einzelnes Auge von den anderen Gleichaltrigen, dennoch wird er sogleich zum Ziel von Mobbing und sozialer Ausgrenzung unter Teenagern in einem für Hollywood typischen Middle School Setting.²⁷ Gerade in dieser Charakterisierung Tysons weicht die Verfilmung stark von der Buchvorlage ab,²⁸ denn während Tyson im Film stereotyp als weltfremdes Landei und schusseliger Tollpatsch charakterisiert wird, der für *comic relief* sorgt,²⁹ erscheint er im Roman als ängstlicher und feinfühligler Jugendlicher mit einer kindlichen Psyche, der zeit seines Lebens als Obdachloser leben musste, wodurch er vielmehr Mitleid als Spott hervorruft.

Während auch der Protagonist Percy anfangs nicht über alle Vorurteile erhaben ist,³⁰ versucht er dennoch konstant, seinen Halbbruder in die Gruppe zu integrieren. Im Gegensatz dazu bedenken die anderen Camp-Angehörigen Tyson offen mit angeekelten Blicken (*Percy Jackson* 00:12:30 – 35) und Clarisse, die die Rolle einer typischen Middle School Mobberin übernimmt, verspottet ihn explizit vor aller Augen (00:12:34 – 47). Im Film reagiert der verletzte Tyson, indem er sein Kyklopenauge immer wieder hinter einer Sonnenbrille zu verbergen versucht (00:12:47 – 52; 00:30:27 – 30; 01:29:29 – 31:17). Diese Ausgrenzung des Anderen wird sogar so weit getrieben, dass Percys Gefährtin Annabeth, die eigentlich als Identifikationsfigur der Zuschauer_innen fungiert und eine zunächst unbegründete Abneigung gegenüber Kyklopen verspürt,³¹

27 Zu Mobbing in der Buchreihe vgl. Zinn 2017, 104 f.

28 Aus Platzgründen muss ein eingehender Vergleich zwischen Buch und Film unterbleiben; vgl. Stierstorfer 2016, der ausführlich auf die Buchreihe eingeht; Schilcher/Stierstorfer 2017; Zinn 2017.

29 Dies äußert sich etwa darin, dass er mit bloßen Händen isst, laut schmatzt und schlürft (*Percy Jackson* 00:12:30 – 13:34), geräuschvoll auf eine Undercover-Mission geht (00:29:35 – 30:52) und versehentlich einen Außenbordmotor (00:55:43 – 50) und eine Sprühdose mit der Kraft der Winde im Meer versenkt (01:01:03 – 22).

30 Vgl. seine Sprachlosigkeit bei der ersten Begegnung (*Percy Jackson* 00:11:24 – 30), die im Kontrast zu Tysons freundlichem Lächeln steht, oder der Ausdruck seiner Ungläubigkeit gegenüber seinem Freund Grover (00:11:59 – 12:13).

31 Vgl. *Percy Jackson* 00:29:53 – 30:58; 00:57:55 – 01:00:44.

Tyson dazu nötigt, mittels eines magischen Sprays die Illusion zweier Augen zu erzeugen (00:30:58 – 31:52).³²

Wie sehr dieser normative Zwang zur sozialen Anpassung Tyson verunsichert, wird deutlich, wenn der Effekt des Sprays nachlässt und er verzweifelt von sich aus versucht, mittels *Mimikry* die scheinbare Illusion von Normalität und damit auch seine fragile Gruppenzugehörigkeit aufrechtzuerhalten (*Percy Jackson* 00:57:55 – 58:37). Zwar erwirbt sich Tyson am Ende des Films die Wertschätzung der anderen Mitglieder der Rettungstruppe (01:28:35 – 29:00), einschließlich der Mobberin Clarisse (01:29:05 – 11), und wird von Percy, der ihn vollständig als Bruder anerkennt (01:18:26 – 36; 01:21:40 – 22:16), dazu ermuntert, seine Sonnenbrille abzunehmen (01:31:11 – 35). Diese Bestätigung der Gruppenzugehörigkeit hängt jedoch vollständig von der Bereitschaft der Gruppenangehörigen ab, über seine äußerliche Andersartigkeit hinwegzusehen, sowie seinen außergewöhnlichen Heldentaten, die ihn als ‚untypischen‘ und ‚guten‘ Kyklopen ausweisen.

Genau dadurch bildet der Film jedoch neben Mobbing und Ausgrenzung aus einer vordefinierten Gruppe eine weitere Form von *Otherring* ab, denn durch die normative Anerkennung Tysons wird zugleich der Rest der Kyklopen rassistisch ausgegrenzt, indem die Kyklopengemeinschaft diversifiziert wird. Diese Form der Kulturdiversifizierung wird insbesondere an der Charakterisierung Polyphems und eines weiteren Kyklopen erkennbar, der in einer Analepse als Verantwortlicher für den Tod einer anderen Heldin dargestellt wird und eine Erklärung für den tiefsitzenden Rassismus gegenüber den Kyklopen liefert (*Percy Jackson* 01:00:15 – 44). Diese Szene wird zwar zu Beginn des Films gezeigt, doch wird die Identität des angreifenden Ungeheuers für den späteren *plot twist* bewusst unterdrückt (00:00:22 – 00:03:51). Tyson wird somit zum Opfer dieser rassistischen Vorurteile, da er trotz seiner Abstammung von Poseidon wie die übrigen Kyklopen als Monster wahrgenommen wird (00:58:46 – 59:30),³³ was auch Annabeth bestätigt, indem sie sich mit den Verallgemeinerungen „them“ und „his kind“ auf Tyson bezieht.³⁴

32 Die Verfilmung weist darin ähnliche Handlungselemente auf wie die Folge 41 *The Cyber House Rules* der Serie *Futurama* (Staffel 3, Episode 9; Schöpfer: Matt Groening, USA 1999–2013: The Curiosity Company/20th Century Fox Television), in der sich die Kyklopin Leela durch *Mimikry* vor Ausgrenzung zu schützen versucht.

33 Vgl. *Percy Jackson* 00:59:24 – 29: „People look at me, and they see a monster. Sometimes, I think maybe they’re right.“ Einen weiteren impliziten Hinweis auf die Ausgrenzung der Kyklopen gibt Polyphems abgelegene Insel, die mit einem heruntergekommenen Vergnügungspark zugebaut ist und wie ein Slum wirkt (01:09:38 – 1 1:30).

34 Vgl. *Percy Jackson* 01:00:17 f.: „Because you don’t know what I know about them.“ Vgl. 01:00:29 – 34: „A Cyclops killed her. His kind killed Thalia.“

Diese rassistische Charakterisierung der Kyklopen aus der Sicht der intradiegetischen Figuren erhält jedoch durch die explizite Darstellung ihrer distinktiven Charakteristika eine weitere Bedeutungsebene, die die offensichtliche Antirassismus-Wirkungsabsicht des Films unterminiert. Sowohl der Kyklop in der Analepse (*Percy Jackson* 01:00:22 – 26) als auch Polyphem (01:12:25 – 16:29) zeichnen sich durch Riesengröße und eine wilde Erscheinung aus, da sie eine martialische Lederrüstung beziehungsweise Kleidung aus Fellen und Stricken tragen. An Polyphems Gürtel sind zudem Schädel als Schmuck angebracht, die ihn indirekt als Menschen- und Satyrfresser charakterisieren, worauf auch seine Raubtierzähne hindeuten. Ihr auffälligstes Merkmal ist jedoch ihre dunkle Hautfarbe, die in Polyphems Fall mit zahlreichen *tribal tattoos* und Dreadlocks kombiniert wird, zudem spricht er in einem Streetslang-Soziolekt.³⁵ Auch wenn mit diesen charakterisierenden Elementen eine Art Kyklophenkultur suggeriert werden soll, so ist darin zugleich eine stereotype Charakterisierung als Afroamerikaner erkennbar, die somit nicht nur auf der intradiegetischen, sondern auch auf der extradiegetischen Ebene des Films eine rassistische Einfärbung erhält. Dies wird durch den Kontrast mit dem normativ integrierten Kyklophen Tyson noch verstärkt, der sich über seine menschliche Körpergröße, Gestalt und weiße Hautfarbe von den anderen Kyklophen absetzt. Vor diesem Hintergrund muss auch Tysons bereits zu Beginn des Films angedachter Versuch scheitern (00:30:05 – 25), sich mit Polyphem von Kyklop zu Kyklop zu verständigen (01:14:41 – 15:12), da dieser in ihm „a traitor to your kind“ sieht (01:14:59 f.).

Ebenso wie der *Yahoo!*-Werbespot reflektiert auch die Buchverfilmung Prozesse von *Othring* und Rassismus unter gleichzeitiger selbstverständlicher Voraussetzung heteronormativer gesellschaftlicher Vorstellungen, die diese Prozesse überhaupt erst ermöglichen, sodass ihre gegen Rassismus und Ausgrenzung gerichtete Wirkungsabsicht unterminiert wird.³⁶ Diese Wertepremisse lässt sich abschließend anhand einer Szene nachvollziehen, in der der Satyr Grover sich als Kyklopin verkleidet, um nicht von Polyphem gefressen zu werden (01:12:40 – 13:56; 01:15:44 – 54). Zum einen wird das Kyklophenauge als wichtigstes Ausgrenzungsmerkmal plump auf ein gigantisches Wackelaugen aus Plastik reduziert und die damit verbundene Ausgrenzung der Kyklophen parodiert. Zum anderen wird die Verkleidung mit einem Kleid und die Verstellung durch eine hohe Stimme als für Hollywood-Komödien typisches *Cross-Dressing* mit der bloßen Wirkungsabsicht von *comic relief*

35 Vgl. „you pissant“ (*Percy Jackson* 01:14:54 f.); „you punk“ (01:15:43 f.); „brats“ (01:15:57 f.); „You’re a dude?“ (01:15:44–54); „You’re dead!“ (01:16:13f.; 01:16:24 f.).

36 Zur politischen Idee des Erhalts der ‚westlichen Gesellschaft‘ in der Buchreihe vgl. Paul 2017, 236–238.

erkennbar, sodass auch durch diese unreflektierte Verwendung von Transgenderelementen das Plädoyer des Films für Toleranz untergraben wird.

3. Der Kyklop im Comic: ein postkolonialer Charakter

In den ersten beiden Bänden der Comicreihe *Ulysses 1781* des Autors Xavier Dorison und des Zeichners Éric Héreguel wird die homerische Polyphem-Episode in die weitestgehend unberührte Natur Virginias am Ende des Unabhängigkeitskriegs im Jahr 1781 übertragen, der als Aktualisierung des Trojanischen Kriegs fungiert. Eine enge intertextuelle Verbindung der Comicreihe mit Homers *Odyssee* wird nicht nur implizit durch zahlreiche wörtliche Anspielungen, etwa in den Namen der Protagonisten und ihres Heimatorts nahegelegt,³⁷ sondern auch durch implizite Anspielungen auf den trojanischen Sagenkreis.³⁸ Die deutlichste Markierung von Intertextualität stellen jedoch explizite Zitate in Form von Mottos dar,³⁹ die, auch wenn sie nicht in die Handlung integriert sind, an Schlüsselstellen der Handlung eingeschoben werden und Leser_innen zu einem aufmerksamen Vergleich mit dem homerischen Referenztext auffordern.⁴⁰

Die Irrfahrt in Richtung von Ulysses' Heimat, dem von englischen Soldaten besetzten Ort New Itakee,⁴¹ führt durch eine ähnlich unberührte, üppige Natur, wie sie in der homerischen Kyklopen-Episode dem Kyklopenland und der benachbarten Ziegeninsel attestiert wird (Hom. *Od.* 9.108–112; 9.116–141). Die üppigen Urwälder Nordamerikas sind durchgängig in satten Grün-, Blau- und Ockertönen gezeichnet, wirken aber aufgrund der ominösen

37 Vgl. die Entsprechungen „Ulysses“ = Odysseus; „Mack“ = Telemachos; „Penn“ = Penelope; „New Itakee“ = Ithaka.

38 Vgl. den Schiffsnamen „Acheron“ (*Ulysses* 1.15.3 u. ö.), den Namen des Boxers „Achilles Jones“ (1.7.2), der durch einen Biss in seine Ferse zur Strecke gebracht wird (1.9.8–1.10.1), oder die Verdächtigung eines mysteriösen „Niemand“ (1.54.3).

39 Dass sie der Erzählung selbst enthoben sind, wird einerseits durch einen Bilderrahmen um das Textfeld, andererseits durch die Positionierung außerhalb der eigentlichen Panels suggeriert.

40 Vgl. *Ulysses* 1.5.1 vor der Einführung des Protagonisten Ulysses (Hom. *Od.* 19.203); *Ulysses* 1.24.6 zu Beginn der Irrfahrt (Adaption von Hom. *Od.* 9.62–66); *Ulysses* 1.62.5 im ersten Kampf von Ulysses mit dem Kyklopen (Hom. *Od.* 9.288–290a); *Ulysses* 2.3.1 zu Beginn des zweiten Bandes (Hom. *Od.* 9.275–278); *Ulysses* 2.12.6 bei der kannibalistischen Opferung eines Crewmitglieds durch den Kyklopen (Hom. *Od.* 9.288–293).

41 Deren Identifikation mit den homerischen Freiern wird spätestens durch die erzwungene Verlobung von Ulysses' Gattin Penn mit dem englischen Befehlshaber Colonel Montrose deutlich (*Ulysses* 2.6.4–6).

Inszenierung durch harte Schattenwürfe und hohe Schwarzanteile von Anfang an bedrohlich und werden als Lebensraum dargestellt, der Auswärtige nicht gastlich empfängt.

Dies gilt in besonderem Maße für das Wishita-Tal, der Domäne des im Untertitel der Bände angekündigten Kyklopen namens „One-Eye“, in das sich die Besatzung der Acheron nach einem Überfall durch eine Gruppe von Irokesen begibt. In vergleichbarer Weise, so wie sich Kyklopen und ihr Lebensraum bei Homer wechselseitig charakterisieren, wird auch im Fall des Tals und seines Beschützers One-Eye eine enge Symbiose konstruiert. Dessen Transformation zu einem Rachegeist der *Native Americans* wird im Rahmen eines schamanistischen Rituals gleich zu Beginn des ersten Bandes in Bildern ohne Worte angedeutet (*Ulysses* 1.1–3). Die interne Fokalisierung durch One-Eyes Mutter, die ihren eigenen Sohn zum Wohl der übrigen Irokesen den einheimischen Göttern als Opfer darbringt, erzeugt eine starke emotionale Wirkung und betont die menschliche Seite des Wesens, das im Folgenden als ungeheuerlicher Kyklop betrachtet wird.⁴² Diese anfängliche Charakterisierung wird am Ende dieses Story Arc erneut aktiviert und bestätigt, wenn der Blick der Leser_innen in vier Panels auf den getöteten und friedlich im Sonnenschein liegenden One-Eye heranzoomt (*Ulysses* 2.54), wodurch eine Ringkomposition entsteht. Das auf seiner Brust aufgemalte schamanistische Augensymbol ist dabei durchgängig sein Erkennungszeichen als Kyklop der Geschichte.

Dieser ihn als sehr menschlich charakterisierenden Einführung One-Eyes als Angehöriger der *Native Americans* wird von Beginn an die dämonisierende Perspektive der amerikanischen Soldaten und Siedler gegenübergestellt, deren Sicht auf die unberührte Natur und ihre Einwohner_innen durchgängig von kolonialistischen⁴³ und rassistischen⁴⁴ Motiven und Verhaltensweisen geprägt ist. Da die Geschichte überwiegend in der internen Fokalisierung des Ulysses und seiner Crew geschildert wird und ein extradiegetischer Erzähler, abgesehen von den sporadisch eingefügten *Odyssee*-Zitaten, praktisch nicht in Erscheinung tritt – eine vergleichbare Situation zu den Apologen der *Odyssee*, in denen Odysseus als homodiegetisch-intradiegetischer Erzähler die alleinige Erzählautorität besitzt –, werden

42 Vgl. insbesondere die Nahaufnahmen ihres leiderfüllten Gesichtsausdrucks in *Ulysses* 1.1.5; 1.2.2; 1.2.8. In 2.25.1–5 wird diese menschliche Eingangsszene in einer metadiegetischen Erzählung des Irokesenhäuptlings Yuma bestätigt.

43 Vgl. unrechtmäßige Landnahme (*Ulysses* 1.20.4 f.); Wilderei (1.38 f.; 1.46.1–47.1); Unterwerfung der Natur (1.38.6); Sklaverei (1.42.6 f.).

44 Vgl. die Jagd auf den Skalp bzw. die Haut der *Native Americans* (*Ulysses* 1.3.5; 1.15.6; 1.31.5; 1.42.2; 2.24.6); die Abwertung als „Wilde“ (1.20.5 f.; 1.31.1; 1.42.4; 2.35.4), „Rothaut“ (1.43.4; 2.28.7) oder „Tiere“ (2.24.5); die herablassende Behandlung als weniger intelligente Menschen (2.27.3 f.; 2.34.3).

Leser_innen von Beginn an in die Lage versetzt, sich mit diesem vorurteilsbehafteten Verhalten der eigentlichen Identifikationsfiguren der Handlung auseinandersetzen zu müssen.

Davon ausgenommen ist auch nicht der Protagonist Ulysses, der als raufender (*Ulysses* 1.7–10) und trinkender Frauen- (1.11; 1.21) beziehungsweise traumatisierter Kriegsheld (1.16.4) eingeführt und dadurch als moderner Antiheld aufgebaut wird. Wenn er die unrechtmäßige Aneignung von Land in den Jagdgründen der *Native Americans* verurteilt (1.20.4) und mit den angreifenden Irokesen diplomatisch verhandeln möchte (1.31.1), stellt er jedoch eine etwas differenziertere Sicht auf das Andere unter Beweis als seine Begleiter. Ulysses und sein Sohn Mack, der den Irokesenhäuptling Yuma vor einem Lynchmord bewahrt (1.42 f.), sind als einzige Figuren bereit, sich wenigstens im Ansatz auf die *Native Americans* einzulassen. Diese indirekte Charakterisierung ermöglicht es den Leser_innen, im Kontrast zur vorherrschenden kolonialistischen internen Fokalisierung eine kritische Lesart aus postkolonialer Perspektive zu aktivieren. Aus dieser divergierenden Perspektive wird das explizit dargestellte *Othring* vonseiten der kolonialistischen Amerikaner mit einer schrittweisen Annäherung an die *Native Americans* durch Ulysses und Mack kontrastiert und als Aushandlungsprozess der anderen Kultur im Sinne von Bhabhas ‚kultureller Differenz‘ lesbar. Dieser Prozess wird wesentlich durch die Irokesenfigur Yuma befördert, der Ulysses bei der Rettung seines Sohnes Mack unterstützt und diesen Annäherungsprozess wiederholt kritisch reflektiert.⁴⁵ Aus der Sicht der Leser_innen lässt sich Yuma jedoch als Personifizierung eines misslungenen Aushandlungsprozesses deuten. Dadurch nämlich, dass er als einziger Irokese in gebrochenem Englisch kommuniziert und somit eine stereotype Charakterisierung des Anderen erhält,⁴⁶ verfällt die indirekte Charakterisierung in die typische Falle einer kolonialistischen Deutung des Anderen, die auf Diversifizierung der anderen Kultur in unnahbare und normierte Fremde basiert.⁴⁷

Von der Figur Yumas abgesehen lässt sich der letztlich erfolglose Versuch kultureller Differenzierung insbesondere an drei zentralen Elementen der Geschichte festmachen, erstens an der Trapper-Kolonie im Wishita-Tal, zweitens an der Figur des One-Eye und drittens an

45 Vgl. *Ulysses* 2.22.6: „Der Zorn ... Selbst verzweifelt du nur im Zorn reden, weisser Mann ... Du nicht begabt, um zu lernen.“ Vgl. auch 2.26.7: „Weisser Mann glaubt niemals Indianer, weil er denkt, Indianer ist wie er.“

46 Vgl. etwa einen kurzen Wortwechsel zwischen Yuma und Ulysses, der auf die stereotype Wirkung von *comic relief* abzielt (*Ulysses* 1.27.4): „Warum? Ich gut sprechen Englisch!!“, „Wenn du’s sagst ...“ Die einzige Wiedergabe irokesischer Sprache dagegen erfolgt beim Angriff der Irokesen auf die Acheron (1.32.8).

47 Vgl. Bhabha 2011, 47–58, zu diesem Grundproblem kolonialistischer Lesart.

der Verwendung christlicher Symbolik. Die Siedlung unter der Leitung eines fanatischen Missionars wird zwar bereits in der metadiegetischen Erzählung eines Mitglieds von Ulysses' Crew als Ort maßloser Wilderei und Sammelpunkt zwielichtiger Siedler charakterisiert (*Ulysses* 1.38). In der metadiegetischen Schilderung des gefangenen Irokesenhäuptlings Yuma jedoch, die als Korrektiv der ersten Binnenerzählung fungiert, wird die Grausamkeit der Kolonisten in ihrem ganzen Ausmaß ausgeführt, die Sklaverei (2.24.4; 2.30.1), Zwangskonversion zum christlichen Glauben (2.23.7) und sogar Genozid (2.24.6–25.1) miteinschließt. Aus der alternativen irokesischen Perspektive auf dieselben Ereignisse werden die *Native Americans* somit noch wesentlich stärker in ihrer Opferrolle bestätigt, während die Schuldfrage untrennbar mit den Kolonisten verbunden wird und die darauf reagierenden blutigen Umtriebe One-Eyes als extremes Mittel zur Selbstverteidigung erscheinen lässt. Diese Enthüllung wird insbesondere durch das erste Vordringen der Crew unter Ulysses in die verlassene und überwucherte Kolonie (1.57) proleptisch vorbereitet. Insbesondere der Eintritt in die Kirche, die mit zahllosen Tierskeletten und -fellen ausgeschmückt ist (1.58), ist dabei als regelrechte Katabasis inszeniert.⁴⁸ Auf die Kirche wird wiederholt als „Höhle“ des Kyklopen Bezug genommen,⁴⁹ wodurch ihre intertextuelle Verbindung zur homerischen Kyklophöhle gestärkt, zugleich aber ihre Pervertierung durch die Kolonisten betont wird.

In der Inszenierung One-Eyes wiederum wird zunächst jede eindeutige Charakterisierung vermieden. Im ersten metadiegetischen Bericht aus der Perspektive der kolonialistischen Amerikaner wird er noch als ‚Manitu‘, als Schutzgeist, bezeichnet (*Ulysses* 1.39.6), bereits kurz darauf (1.45.7) und ausführlich im zweiten Bericht aus irokesischer Sicht dagegen als ‚Wendigo‘ (2.22.9), als kannibalistischer Rachegeist, den die *Native Americans* ihrerseits fürchten, da er für seine Existenz ein tägliches Menschenopfer benötigt.⁵⁰ Zunächst wird One-Eye im Stil eines Stalkers aus dem Horrorgenre immer nur in kurzen Momentaufnahmen von Weitem (1.44.7; 1.49.7),⁵¹ in denen er wie ein gewöhnlicher Mensch erscheint, oder außerhalb der Panelgrenzen gezeigt, die somit nur die Ergebnisse seines Handelns abbilden

48 Dieser Eindruck wird noch durch die Farblosigkeit der Panels und harte Schattenwürfe unterstrichen. Nicht nur verweisen der Schiffsname „Acheron“ und die Warnungen eines Crewmitglieds (*Ulysses* 1.39.8: „Wenn du die Wahl hast zwischen der Hölle und Wishita, dann lebe in der Hölle...“) implizit auf diese Katabasis, sondern die Geisterstimme des von One-Eye getöteten niederländischen Missionars benennt diese Analogie explizit mit dem Ausruf „Het is de poort van de hell!“ (1.58.5).

49 Vgl. *Ulysses* 2.18.1; 2.23.6; 2.26.8; 2.27.2; 2.28.1.

50 Vgl. *Ulysses* 2.19.1–3; 2.27.2 f.; 2.29.7–30.1.

51 In *Ulysses* 1.49.7 wirft One-Eye einen großen Felsbrocken und spielt dadurch auf Polyphems Felswürfe in Hom. *Od.* 9.481–483; 9.537 f. an.

(1.47; 1.50.1–7) und für eine indirekte Charakterisierung sorgen.⁵² Erst ab dem ersten Aufeinandertreffen zwischen One-Eye und Ulysses wird ersterer in seiner Riesengröße und entmenschlichten Erscheinung gezeigt, die sich in grellen roten Augen und einem Raubtiergebiss manifestiert (1.60 f.). Doch stellt sich auch hier die Frage, ob die interne Fokalisierung durch Ulysses nicht wiederum eine verzerrte Wahrnehmung One-Eyes wiedergibt, da auch am Ende des ersten und durchgängig im zweiten Band dieselbe kolonialistische Fokalisierung dominiert. In einer überaus blutigen Szene jedoch, in der One-Eyes kannibalistische Zeremonie in ihrer ganzen Brutalität inszeniert wird (*Ulysses* 2.11 f.), tritt sein entmenschlichtes Wesen explizit zutage und bestätigt somit die irokesische Charakterisierung als Wendigo



Abb. 1 *Ulysses* 2.12.6-8.

(Abb. 1), zumal ein eingeschobenes *Odyssee*-Zitat (Hom. Od. 9.288–293) von den Leser_innen explizit eine Gleichsetzung mit dem menschenfressenden Verhalten des homerischen Kyklopen evoziert (*Ulysses* 2.12.6).⁵³ Zugleich setzt mit Beginn des zweiten Bandes aber auch eine schrittweise vonstattengehende Transformation des Protagonisten Ulysses mithilfe christlicher Symbolik ein, der am Ende des ersten Bandes nach seinem ersten Kampf gegen One-Eye als Gekreuzigter – durch seine Handgelenke bohren sich

52 Ein weiteres Panel suggeriert durch die grelle rot-gelbe Farbgebung eine Art von übernatürlicher Sicht, die auf Metall reagiert (*Ulysses* 1.45.1).

53 Auch in *Ulysses* 2.25.7 wird die kannibalistische Natur One-Eyes aus der Sicht des Irokesen Yuma bestätigt.

zwei spitze Äste – an einem Baum hängt (1.62.7; 1.63.6; 1.63.8). Mittels dieser religiösen Symbolik, die in modernen Bildmedien sehr häufig Verwendung findet, erhält er eine indirekte Charakterisierung als Heilsgestalt und weckt bei den Leser_innen entsprechende Erwartungen, zumal die davor in die Geschichte eingeflochtenen Kreuzsymbole eines bedrohlichen, mit Totenschädeln behängten Mahnmals am Eingang des Wishita-Tals⁵⁴ und der Trapper-Siedlung⁵⁵ deutliche Spuren religiöser Pervertierung aufweisen. In Band zwei wird diese christliche Aufladung zunächst fortgeführt (2.3.2 f.; 2.6.7–2.7.1–9), zumal Ulysses nach seiner Befreiung eine Astgabel in Form eines christlichen Kreuzes als Krücke verwendet (2.14.5–9; 2.15.3; 2.17.7 f.). Seine Flucht von der Opferungsstätte lässt sich somit als hinsichtlich der Ereignischronologie umgekehrte Kreuzigung lesen, die jedoch abrupt damit endet, dass Ulysses, von Rachegedanken zerfressen, in 2.20 f. seine Krücke in Kreuzform gegen ein Gewehr eintauscht, um den Kampf gegen One-Eye bis auf den Tod fortzuführen. Die Bedeutung dieser Abwendung von der zugeordneten symbolischen Rolle eines Heilsbringers, die er in dem Aushandlungsprozess mit der anderen Kultur einnehmen könnte, wird noch dadurch unterstrichen, dass dieser Austausch der Hilfsmittel auf einer ganzen Doppelseite praktisch nur in Bildern erzählt wird, die dadurch eine umso größere Wirkung entfalten und nahelegen, dass der anschließende intensive Austausch mit Yuma keine erfolgreiche Differenzierung der irokesischen Kultur nach sich ziehen kann.

Im Folgenden übernimmt Ulysses denn auch zunehmend die Züge des homerischen Kyklopen, was sich insbesondere in einer verachtenden Haltung gegenüber den einheimischen Gottheiten äußert, die Ulysses gegenüber Yuma wiederholt verbalisiert (*Ulysses* 2.29.4 f.; 2.30.4 f.; 2.46.4–8), und in der Entweihung eines Friedhofs der *Native Americans* gipfelt (2.29 f.). Bereits an diesem Punkt der Handlung wird das unabwendbare Scheitern des angestoßenen Aushandlungsprozesses der anderen Kultur evident. In der finalen Konfrontation mit One-Eye schließlich gibt sich Ulysses trotz der erfolgreichen Rettung seines Sohns und entgegen Yumas Warnungen nicht mit der Verwundung One-Eyes zufrieden, sondern tötet ihn kaltblütig, indem er sich voll und ganz seinen Rachegeleüsten hingibt und dadurch endgültig den Zorn der einheimischen Gottheiten auf sich zieht wie sein intertextuelles Vorbild Odysseus. In der spannungsvollen Klimax des Story Arc kommen sowohl der misslungene Versuch einer kulturellen Differenzierung als auch parallel dazu aufgebaute christliche Symbolik an ihr Ende: Ein letztes Mal wird Ulysses indirekt als

54 Vgl. *Ulysses* 1.36.3 f.; 1.37.1; 1.43.7; 1.44.1; 1.49.1.

55 Vgl. *Ulysses* 1.38.1–6; 1.57.3–6; 2.24 f.; 1.34.7; 2.44.1.

christlicher Heiliger lesbar, indem er in einer überlegenen Siegerpose mit einem Speer von hoch oben auf den am Boden liegenden One-Eye zielt, auf den er triumphierend ein Bein aufstützt (2.47.3), worin möglicherweise die Ikonographie von Drachentötern, vor allem des Erzengels Michael oder des heiligen Georg, erkennbar wird, die einen Drachen als Personifikation des Bösen besiegen. Nach einer letzten Warnung vonseiten Yumas (2.47.4 f.) versetzt er One-Eye den Todesstoß, indem er dessen Augensymbol durchstößt und dadurch die für den Kyklopenmythos zentrale Blendung vollzieht (Hom. *Od.* 9.375–398).

Im unmittelbaren Anschluss daran wird diese Tat jedoch nicht als Sieg über ein Ungeheuer inszeniert, sondern als komplette Umkehrung der Rollen, die Ulysses und sein Kontrahent gegenüber dem Mythos einnehmen. In drei Panels wird eine stückweise Rückverwandlung des zuvor dämonisierten One-Eye in einen Menschen angedeutet (*Ulysses* 2.49.1–3), indem der Bildausschnitt einer Nahaufnahme seiner klauenhaften Hand Stück für Stück herausgezoozt wird, sodass seine Riesengröße zu schrumpfen scheint, obwohl er sich körperlich nicht verändert. Ulysses dagegen wird regelrecht entmenschlicht in Szene gesetzt, wie er genussvoll seinen Sieg auskostet und seinen Kopf versonnen einem niedergehenden Blutregen



Abb. 2 *Ulysses* 2.49.6.

entgegenstreckt (2.49.4–6). Dass Ulysses damit endgültig sein schrittweise widerrufenes Potenzial eines Heilsbringers verspielt hat, deutet unmissverständlich die Pose des toten und am Boden liegenden One-Eye an, die nun eindeutig an die Haltung des verstorbenen

Christus am Kreuz erinnert, die durch die ausgebreiteten Arme, den auf die Brust gesunkenen Kopf, das angewinkelte rechte Bein und die in seiner Brust steckende Lanze explizit markiert wird (Abb. 2). Während Ulysses seine Menschlichkeit der Rache geopfert hat, wird One-Eye im Tod zum Heiland und Märtyrer transformiert und behält diese Funktion auch bei seinem letzten Auftritt bei, wenn er komplett menschlich von der Sonne beschienen wird (2.54), sodass ein letztes Mal der Eindruck entsteht, dass seine entmenslichte Charakterisierung vor allem das Produkt eines kolonialistisch und rassistisch motivierten Prozesses von *Othering* war.

Somit sind am Ende dieses *Story Arc* die Erwartungshaltungen an die beiden Kontrahenten, die bereits auf den Titelbildern der beiden Bände wie in einem Diptychon einander gegenübergestellt werden, komplett ins Gegenteil verkehrt, sodass am Schluss die eigentliche Identifikationsfigur Ulysses als entmenslichtes Ungeheuer und der dämonisierte Kyklop One-Eye als Heilsbringer der unterdrückten Irokesen charakterisiert werden. Dadurch, dass letzterer als Vertreter des Anderen dabei sogar eine religiöse Charakterisierung erhält, die der anderen Kultur üblicherweise von kolonialistischer Seite aufgezungen wird, endet dieser Teil der Geschichte mit einer ambivalenten Deutbarkeit: Entweder lässt sich die Christianisierung des Anderen exemplarisch als Bestätigung der unvermeidbaren Praxis kolonialistischer Diskurse lesen, das Andere durch eigene Denkmuster zu vereinnahmen, oder als postkoloniale Kritik an dieser diskursiven Herangehensweise, die statt kultureller Differenzierung eine Diversifizierung des Anderen vornimmt und dabei einem heuristischen blinden Fleck anheimfällt. Auf jeden Fall aber beweisen solche postkolonialen Aktualisierungen des homerischen Kyklopenmythos, dass dessen ambivalente Figurenkonstellation im Spannungsfeld kultureller Differenzierung sich einerseits auch nach 2.500 Jahren noch als Reflexionsmodell für moderne Diskurse eignet und andererseits selbst neue Lesarten ermöglicht.

Bibliographie

Quellen

YouTube-Video (2008): adfreakgonemad. *Yahoo! Messenger India Cyclops ad*. YouTube.com 13.10.2008, https://www.youtube.com/watch?v=udsd14_QaGc [letzter Zugriff: 30.08.2021].

Dorison, Xavier / Hérenguel, Éric (2016–2017): *Ulysses 1781. Der Zyklus*. 2 Bde. Aus dem Franz. von Tanja Krämling. Bielefeld: Splitter [Original: *Ulysse 1781: Le cyclope*. Paris: Éditions Delcourt, 2015–2016].

Freudenthal, Thor (Regisseur) (2013): *Percy Jackson: Sea of Monsters*. USA: 20th Century Fox.

- Groening, Matt (Schöpfer) (1999–2013): *Futurama*. USA: The Curiosity Company / 20th Century Fox Television.
- Riordan, Rick (2006): *Percy Jackson and the Olympians: The Sea of Monsters*. Los Angeles, CA/New York, NY: Disney Hyperion.
- van Thiel, Helmut (Hrsg.) (1991): *Homeri Odyssea*. Hildesheim/Zürich u. a.: Georg Olms (= Bibliotheca Weidmanniana, 1).

Forschungsliteratur

- Alden, Maureen J. (1993): „An intelligent Cyclops?“, in: Païzi-Apostolopoulou, Machi (Hrsg.): *Spondeston Omero. Apo ta praktika tou z Sunedriou gia tin Odusseia (1–5 Septemvriou 1990)*. Mnimi I. Th. Kakridi. Ithaque: Kentro Odysiakon spoudon, 75–95.
- Aurenty, Ivan (2004): „Des Cyclopes à Rome“, in: Bianchi, Olivier / Thévenaz, Olivier u. a. (Hrsg.): *Conceptions et représentations de l'extraordinaire dans le monde antique. Actes du colloque international*, Lausanne, 20–22 mars 2003. Bern/Frankfurt a. M.: Peter Lang, 35–52.
- Banaszkiewicz, Bernadette Agnes (2016): *ψεῦδος, Gewißheit und Zweifel. Untersuchungen zur epischen Fiktionalität am Beispiel der Odyssee*. Marburg, Philipps-Universität, Diss., <https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2016/0123> (letzter Zugriff: 30.08.2021).
- Bärtschi, Arnold (2019): *Titanen, Giganten und Riesen im antiken Epos. Eine literaturtheoretische Neuinterpretation*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter (Kalliope – Studien zur griechischen und lateinischen Poesie, 17).
- Basset, Louis (1980): „L'emploi des négations dans l'épisode homérique des Cyclopes, ou Les non-noms d'Ulysse“, in: *Lalies* 1, 59–61.
- Bergemann, Lutz / Dönike, Martin / Schirrmeister u. a. (2011): „Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels“, in: Böhme, Hartmut / Bergemann, Lutz u. a. (Hrsg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*. München: Wilhelm Fink, 39–56.
- Bhabha, Homi K. (2011): *Die Verortung der Kultur*. Mit einem Vorwort von Elisabeth Bronfen. Deutsche Übers. von Michael Schiffmann und Jürgen Freudl. Tübingen: Stauffenburg Verlag (Stauffenburg Discussion. Studien zur Inter- und Multikultur, 5) [Unveränderter Nachdruck; Original: *The Location of Culture*. London/New York, NY: Routledge, 1994].
- Billault, Alain (2006): „Théocrite et Polyphème. Remarques sur les Idylles XI et VI“, in: Boutet, Dominique / Esmein-Sarrazin, Camille (Hrsg.): *Palimpsestes épiques. Réécritures et interférences génériques*. Paris: Presse de l'Université de Paris-Sorbonne, 13–23.

- Böhme, Hartmut (2018): „Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte, oder wünschte; vorzüglich sich selbst.“ – Transformation antiker Ozean-Bilder am Beispiel von Kolumbus und Alexander von Humboldt“, in: Kopp, Hans / Wendt, Christian (Hrsg.): *Thalassokratographie. Rezeption und Transformation antiker Seeherrschaft*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter, 33–59.
- Brelinski, Tim (2015): „Medon meets a Cyclops? Odyssey 22.310-80“, in: *Classical Quarterly* 65:1, 1–13.
- Bremmer, Jan Nicolaas (2002): „Odysseus versus the Cyclops“, in: Des Bouvrie, Synnøve (Hrsg.): *Myth and symbol. 1. Symbolic phenomena in ancient Greek culture. Papers from the first international symposium on symbolism at the University of Tromsø, June 4–7, 1998*. Sävedalen: Åströms Förl., 135–152.
- Brenner, G. (1947): *Die Polyphemdichtungen des Euripides, Kratinos und Philoxenos und ihr Verhältnis zur Odyssee*. Wien, Universität, Diss.
- Broich, Ulrich (1985): „Formen der Markierung von Intertextualität“, in: Broich, Ulrich / Pfister, Manfred (Hrsg.): *Intertextualität. Formen, Funktionen, anglistische Fallstudien*. Tübingen: Max Niemeyer.
- Brown, Christopher G. (1996): „In the Cyclops' cave. Revenge and justice in Odyssey 9“, in: *Mnemosyne*, Ser. 4, 49:1, 1–29.
- Calame, Claude (1976): „Mythe grec et structures narratives. Le mythe des cyclopes dans l'Odyssee“, in: *Ziva Antika* 26, 311–328.
- Calame, Claude (1977): „L'univers cyclopéen de l'Odyssee entre le carré et l'hexagone logiques“, in: *Ziva Antika* 27, 315–322.
- Calame, Claude (1985): „Les figures grecques du gigantesque“, in: *Communications* 42, 147–172.
- Casevitz, Michel (1989): „L'humour d'Homère. Ulysse et Polyphème au chant 9 de l'Odyssee“, in: ders. (Hrsg.): *Études homériques*. Lyon: Maison de l'Orient méditerranéen [Paris: de Boccard], 55–58.
- Celentano, Maria Silvana (2017): „Il ‚Ciclope innamorato‘. Da Teocrito a Ovidio“, in: *Res Publica Litterarum* N. S. 20, 139–157.
- Chalkia, Irène (1979): „Fonctions narratives et substitutions dans le Cyclope d'Euripide“, in: *Hellenica* 31, 293–315.
- Clare, Ray J. (1998): „Representing monstrosity. Polyphemus in the ‚Odyssey‘“, in: Atherton, Catherine (Hrsg.): *Monsters and monstrosity in Greek and Roman culture*. Bari: Levante, 1–17.
- Davidson, John (2002): „Arrival at the cave. The ‚Odyssey‘ and Greek drama“, in: *Wiener Studien* 115, 45–57.
- Davies, Malcolm (1997): „Feasting and food in Homer. Realism and stylisation“, in: *Prometheus* 23:2, 97–107.
- de Farcy, H. (1934): „Homère et la campagne. À propos du chant IX de l'Odyssee“, in: *Les Études Classiques* 4, 626–635.

- de Jong, Irene J. F. (2001): *A Narratological Commentary on the Odyssey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- de Temmerman, Koen (2014): *Crafting Characters. Heroes and Heroines in the Ancient Greek Novel*. Oxford: Oxford University Press.
- de Temmerman, Koen / van Emde Boas, Evert (2018): „Characterization in Ancient Greek Literature: An Introduction“, in: dies. / van Emde Boas, Evert (Hrsg.): *Characterization in Ancient Greek Literature*. Leiden/Boston, MA: Brill (= *Studies in Ancient Greek Narrative*, 4).
- Dion, Roger (1969): *Les anthropophages de l'Odyssee. Cyclopes et Lestrygons*. Paris: VRIN.
- d'Onofrio, Salvatore (2003): „Ulisse e l'uomo selvaggio“, in: Nicosia, Salvatore (Hrsg.): *Ulisse nel tempo. La metafora infinita*. Venezia: Marsilio, 127–150.
- Fagan, Patricia (2013): „He saw the cities and he knew the minds of many men: landscape and character in the Odyssey and Laws“, in: Recco, Gregory W. / Sanday, Eric (Hrsg.): *Plato's Laws. Force and Truth in Politics*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 105–117.
- Floridi, Lucia (2017): „Polifemo tra letteratura e iconografia: Luc. DMar. 1 e 2“, in: *Aevum Antiquum* N. S. 17, 245–274.
- Friedrich, Rainer (1987): „Odysseus in the Cyclopeia“, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 28, 121–133.
- Gallego Real, Ángel Luis (2006): „El Idilio XI de Teócrito y Odisea IX. Efectos intertextuales“, in: *Estudios clásicos* 48:130, 29–46.
- Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung. Aus dem Franz. von Andreas Knop*. Mit einem Nachw. hrsg. von Jochen Vogt. München: Wilhelm Fink.
- Glenn, Justin (1971): „The Polyphemus folktale and Homer's Kyklôpeia“, in: *Transactions of the American Philological Association* 102, 133–181.
- Glenn, Justin (1972): „Virgil's Polyphemus“, in: *Greece and Rome* 19, 47–59.
- Gräf, Dennis / Großmann, Stephanie u. a. (2011): *Filmsemiotik: Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate*. Marburg: Schüren Verlag (Schriften zur Kultur- und Mediensemiotik, 3).
- Helbig, Jörg (1996): *Intertextualität und Markierung. Untersuchungen zur Systematik und Funktion der Signalisierung von Intertextualität*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Heubeck, Alfred / Hoekstra, Arie (1990): *A Commentary on Homer's Odyssey*. Vol. II. Books IX–XVI. Oxford: Clarendon Press.
- Hopman, Marianne Govers (2012): „Narrative and rhetoric in Odysseus' tales to the Phaeacians“, in: *American Journal of Philology* 133:1, 1–30.
- Hutchinson, Gregory O. (2007): „The Monster and the Monologue. Polyphemus from Homer to Ovid“, in: Finglass, Patrick J. / Collard, Christopher u. a. (Hrsg.): *Hesperos. Studies in Ancient Greek Poetry*

- Presented to M. L. West on his Seventieth Birthday. Oxford/New York, NY: Oxford University Press, 22–39.
- Janka, Markus (2013): „Dreiecksbeziehungen zwischen Texten. Vergils komplexe Odysseerezeption als Scharnier zwischen Homer und Ovid“, in: Baumbach, Manuel / Polleichtner, Wolfgang (Hrsg.): *Innovation aus Tradition. Literaturwissenschaftliche Perspektiven der Vergilforschung*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 59–95.
- Janka, Markus / Stierstorfer, Michael (Hrsg.) (2017): *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Jolivet, Jean-Christophe (2006): „Le monde des cyclopes, figure d'un monde archaïque. Exégèse homérique et retractatio de la Cyclopie dans l'Énéide“, in: Schwindt, Jürgen Paul (Hrsg.): *La représentation du temps dans la poésie augustéenne / Zur Poetik der Zeit in augusteischer Dichtung*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 43–70.
- Katsouris, Andreas G. (1997): „Euripides' Cyclops and Homer's Odyssey. An interpretative comparison“, in: *Prometheus* 23:1, 1–24.
- Keith, A. L. (1925): „Homers Consciousness of Civilization“, in: *The Classical World* 19, 221–223.
- Kremer, Mark (2006/2007): „Two Tales of Tyranny. Images of Despotism in the ‚Odyssey‘“, in: *Interpretation* 34:2, 103–107.
- Lange, Klaus (2002): *Euripides und Homer. Untersuchungen zur Homernachwirkung in Elektra, Iphigenie im Taurerland, Helena, Orestes und Kyklops*. Stuttgart: Steiner.
- Labate, Mario (2012): „Polifemo in Ovidio. Il difficile cammino della civiltà“, in: Álvarez, María Consuelo / Iglesias, Rosa María (Hrsg.): *Y el mito se hizo poesía*. Madrid: Centro de Lingüística Aplicada Atenea, 229–245.
- Leshner, James H. (1981): „Perceiving and Knowing in the Iliad and Odyssey“, in: *Phronesis* 26, 2–24.
- Llinares, Joan B. (2010): „La gestación del mito del hombre salvaje en los orígenes de la racionalidad occidental. El cíclope Polifemo en Homero y Eurípides“, in: *Kleos* 20, 81–130.
- Longo, Oddone (1983): „Fra Ciclopi e leoni“, in: *Belfagor* 38, 212–222.
- Mastromarco, Giuseppe (1998): „La degradazione del mostro. La maschera del Ciclope nella commedia e nel dramma satiresco del quinto secolo a.C.“, in: Belardinelli, Anna Maria u.a. (Hrsg.): *Tessere. Frammenti della commedia greca. studi e commenti*. Bari: Adriatica Editore, 9–42.
- Meurer, Ulrich (2009): „‚Niemand will ich als letzten verspeisen...‘ Zur Politik der Gastfreundschaft in der ‚Odyssee‘“, in: Grünbart, Michael (Hrsg.): *Geschenke erhalten die Freundschaft. Gabentausch und Netzwerkpflege im europäischen Mittelalter. Akten des internationalen Kolloquiums Münster, 19.–20. November 2009*. Münster: LIT, 117–127.

- Mills, D. H. (1981): „Odysseus and Polyphemus. Two Homeric Similes Reconsidered“, in: *The Classical Outlook* 59, 97–99.
- Mínguez Álvaro, María Teresa (2002): „El episodio de Polifemo en ‚La Odisea‘ de Homero. Un intento de interpretación“, in: *Estudio clásico* 44:122, 17–26.
- Mori, Anatole (2018): „What the Cyclops Saw. Self-knowledge in Theocritus’ Idylls 6 and 11“, in: Athanassaki, Lucia / Nappa, Christopher u. a. (Hrsg.): *Gods and Mortals in Greek and Latin poetry. Studies in Honor of Jenny Strauss Clay*. Rethymno: University of Crete, 205–228.
- Napolitano, Francesco (2005): „... ‚e li educò alla greca e all’etrusca...‘. Un aspetto della paideia di un giovane principe etrusco tra VII e VI secolo a.C.“, in: Arcangeli, Massimo / Marcato, Carla (Hrsg.): *Lingue e culture fra identità e potere*. Rom: Bonacci, 403–417.
- Newton, Rick M. (1983): „Poor Polyphemus. Emotional Ambivalence in Odyssey 9 and 17“, in: *The Classical World* 76, 137–142.
- Nieto Hernández, Pura (2000): „Back in the Cave of the Cyclops“, in: *American Journal of Philology* 121:3, 345–366.
- Nieto Hernández, Pura (2011): Art. „Cyclopes“, in: Finkelberg, Margalit (Hrsg.): *The Homer Encyclopedia*. Chichester: Wiley-Blackwell, 186–187.
- O’Sullivan, James N. (1987): „Observations on the Kyklopeia“, in: *Symbolae Osloenses* 62, 5–24.
- Packard, Stephan / Rauscher, Andreas u. a. (2019): *Comicanalyse. Eine Einführung*. Berlin: Metzler.
- Papamichael, Emmanuel M. (1981): „The Cyclops and his Dear Ram“, in: *Dodone* 10, 101–108.
- Paul, Joanna (2017): „The Half-Blood Hero. Percy Jackson and Mythmaking in the Twenty-First Century“, in: Zajko, Vanda / Hoyle, Helena (Hrsg.): *A Handbook to the Reception of Classical Mythology*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 231–242.
- Peigney, Jocelyne (2003): „L’imaginaire du corps dans la représentation des peuples des confins. Homère, Hérodote“, in: *Kentron* 19:1–2, 31–50.
- Perotti, Pier Angelo (2005): „Polifemo in Omero, Euripide, Luciano“, in: *Minerva* 18, 39–70.
- Perotti, Pier Angelo (2006): „Il mio nome è Nessuno“, in: *Orpheus N. S.* 27:1–2, 101–118.
- Posch, Sebastian (1979): „Der wegweisende Polyphem, III“, in: Muth, Robert / Pfohl, Gerhard (Hrsg.): *Serta Philologica Aenipontana. Bd. 3*. Innsbruck: Verlag des Instituts für vergleichende Sprachwissenschaft (Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, 20), 279–305.
- Prauscello, Lucia (2017): „Plato Laws 3.680 B-C. Antisthenes, the Cyclopes and Homeric Exegesis“, in: *The Journal of Hellenic Studies* 137, 8–23.
- Pucci, Pietro (1993): „L’io e l’altro nel racconto di Odisseo sui Ciclopi“, in: *Studi italiani di filologia classica* 1, 26–46.

- Riener, Peter (1998): „Namhaftigkeit und Pseudonymie. Grenzen homerischer Gastfreundschaft“, in: *Prometheus* 24:1, 1–18.
- Rinon, Yoav (2007): „The Pivotal Scene. Narration, Colonial Focalization, and Transition in *Odyssey* 9“, in: *American Journal of Philology* 128:3, 302–334.
- Rodríguez López, María Isabel (2010): „Iconografía de Polifemo: la tradición homérica y sus pervivencias“, in: *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Griegos e Indoeuropeos* 20, 179–200.
- Schein, Seth L. (1970): „Odysseus and Polyphemus in the *Odyssey*“, in: *Greek, Roman and Byzantine Studies* 11, 73–83.
- Schilcher, Anita / Stierstorfer, Michael: „Soll man ‚Percy Jackson‘ im Deutschunterricht lesen?“, in: Janka / Stierstorfer 2017, 85–98.
- Scodel, Ruth (2005): „Odysseus‘ Ethnographic Digressions“, in: Rabel, Robert J. (Hrsg.): *Approaches to Homer, Ancient & Modern*. Swansea: Classical Press of Wales, 147–165.
- Schulze, Harald (2000): „Das planetarische Auge des Kyklopen. Zum Problem der Wiedergabe des Zentralauges des Polyphem in antiker und moderner Plastik“, https://www.academia.edu/38535502/Harald_Schulze_Das_planetarische_Auge_des_Kyklopen (letzter Zugriff: 30.08.2021) [ursprünglich veröffentlicht unter: www.mangin.de].
- Segal, Charles (1983): „Kleos and its Ironies in the *Odyssey*“, in: *L'Antiquité classique* 52, 22–47.
- Segal, Charles (1992): „Divine Justice in the *Odyssey*: Poseidon, Cyclops, and Helios“, in: *American Journal of Philology* 113:4, 489–518.
- Stierstorfer, Michael (2016): *Antike Mythologie in der Kinder- und Jugendliteratur der Gegenwart. Unsterbliche Götter- und Heldengeschichten?* Bern: Peter Lang.
- Vaccaro, Alberto J. (1974): „Metamorfosis XIII, 750-897. La pasión de Polifemo“, in: ders. (Hrsg.): *Canto y contrapunto pastoril. De Virgilio a Nemesiano*. Buenos Aires: Ed. Columbia, 81–87.
- Wendt, Christian (2018): „Xerxes am Tay, oder: ‚Bedenke, Du bist nur ein Mensch!‘“, in: Kopp, Hans / Wendt, Christian (Hrsg.): *Thalassokratographie. Rezeption und Transformation antiker Seeherrschaft*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter, 61–90.
- Williams, Hamish (2018). „Mountains in the ‚Apologue‘. Figures of Isolation in Society, Space, and Time“, in: *Scripta Classica Israelica* 37, 69–91.
- Wohl, Victoria Josselyn (1993): „Standing by the Stathmos. The Creation of Sexual Ideology in the *Odyssey*“, in: *Arethusa* 26, 19–50.
- Worman, Nancy (2005): „Odysseus, ingestive rhetoric, and Euripides‘ ‚Cyclops‘“, in: *Helios* 29:2, 101–125.
- Xian, Ruobing (2017): „Der ‚Chronotopos‘ der Ziegeninsel (Hom. Od. 9.116-141)“, in: *Mnemosyne* Ser. 4, 70:6, 899–919.

Zinn, Laura (2017): „Camp Half Blood, Mount Olympus Academy & Co. – Die Inszenierung der Schule in Mythenadaptionen des 21. Jahrhunderts“, in: Janka, Markus / Stierstorfer, Michael (Hrsg.): *Verjüngte Antike. Griechisch-römische Mythologie und Historie in zeitgenössischen Kinder- und Jugendmedien*, 99–115.

Zoidis, Evangelos (2004): „ΟΔΥΣΣΕΥΣ ΟΥΤΙΣ. Odysseus Nobody“, in: *Arcadia* 39:2, 382–389.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: *Ulysse 1781*, volume 1, de X. Dorison et E. Hérenguel.

© Editions Delcourt 2015 | Splitter Verlag 2016.

Abb. 2: *Ulysse 1781*, volume 2, de X. Dorison et E. Hérenguel.

© Editions Delcourt 2016 | Splitter Verlag 2017.

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

OLIVER MOISICH

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

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

David Bowie, *Space Oddity* (1972)

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

1 Od. 1.358 f.

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

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

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

Homers *Odyssee* im Comic

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

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

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

2 Gabilliet 2010, 86.

3 Sawyer 1987, 2.

Marvel⁴ tut es seinen Vorgängern gleich, was den Textanteil betrifft, verfährt aber im visuellen Modus in einem Farbenreichtum und einer physiognomischen Überladung seiner Figuren, wie es für traditionelle Superheldencomics von Marvel oder auch DC Comics typisch ist. Ihnen allen gemein ist der Umstand, dass sie den homerischen Stoff weniger adaptieren, sondern vielmehr übertragen; ein Gewinn für das Comic-Medium ist hierbei nicht gegeben, denn allein die Rezeptionsgeschichte und der kulturelle Impetus, den die *Odyssee* in ihrem jahrtausendelangen Bestehen entwickelt hat, stehen als monumentales Gegengewicht zu den visuellen Mitteln, derer sich alle drei Comics bedienen. Auch der Legitimationszwang, das Medium an Weltliteratur anzunähern, indem es Klassiker der Weltliteratur zu emulieren versucht und dabei Comics quasi per Proxy in den Stand der Kunst erhebt, scheint in diesen drei Beispielen, spätestens in der heutigen Zeit des Comics als etablierte literarische Form, fehlgeleitet, da die Comic-Kunst in der Zwischenzeit seine eigenen kanonischen Klassiker hervorgebracht hat und nicht länger als minderwertiges Kulturartefakt betrachtet wird.

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

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

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

4 Thomas/Tocchini 2009.

5 Platthaus 2013.

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

ODY-C und Tank Girl: The Odyssey

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

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

⁶ Johnson 2016.



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

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

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

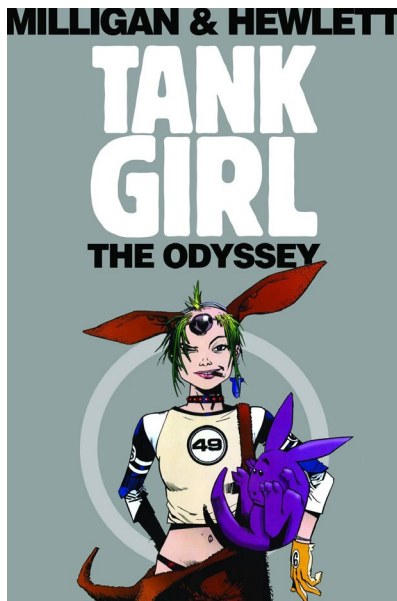


Abb. 2 Cover der gesammelten Ausgabe (2009) von *Tank Girl: The Odyssey*.

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

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

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

⁷ Wiedemann 2018, 30.

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

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

8 Hewlett/Milligan 2009, o. S.

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

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

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

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

Genre-Topoi in beiden Comics verwandeln das bekannte Epos in eine Science-Fiction-Weltraumoper beziehungsweise eine von Punk versetzte Parodie des Originals. Mit dieser Technik des Einkleidens einer bekannten Mythologie in ein neues Genre-Gewand bedienen sich *ODY-C* und *Tank Girl* der durch Viktor Šklovskij bekannt gewordenen Technik der Verfremdung¹⁰ mit dem Unterschied, dass die Werke nicht etwa (so bei Šklovskij) das Bekannte, Alltägliche verfremden, sondern diese Technik an etwas bereits Verfremdetem – an einem Epos mit Jahrtausenden an Rezeptionsgeschichte – anwenden. Zur weiteren Annäherung, inwiefern die zwei Werke Genre-Topoi zur Adaption im wortwörtlichen

¹⁰ Šklovskij 1994.

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

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

11 Fisher 2016, 10.



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

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

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

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

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

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

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

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

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

Gender

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

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

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

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

14 Butler 1990, 12 f.

15 Butler 1990, 13.

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

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

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

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



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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

18 Butler 1990, 30.



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

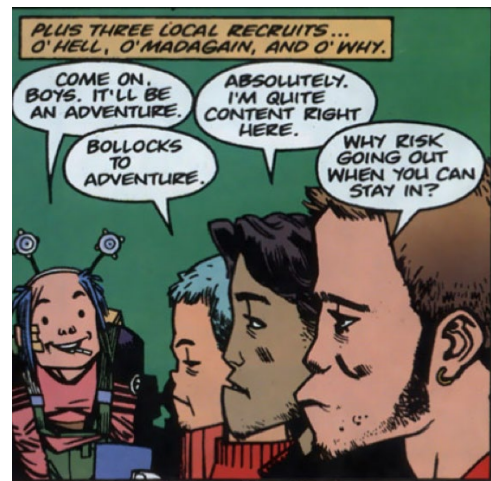


Abb. 8 Die Figuren O'Madagain, O'Hell und O'Why als Alter Egos der Autoren (o. S.).

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

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

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

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

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

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

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

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

Bibliographie

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

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

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

Abbildungsnachweise

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

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

Innovative Bildpoesien?

Vorbilder, Zerrbilder und künstlerische Anverwandlungen

Tischbein, Homer und eine unverhoffte Karikatur

HERMANN MILDENBERGER

Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins (1751–1829) wechselhafter – häufig von nicht vorhersehbaren politischen Umstürzen und Eingriffen geprägter – Lebenslauf ließen ihn autobiographische Parallelen zur *Odyssee* ziehen; kaum ein kanonisierter Dichter übte auf ihn einen Einfluss aus wie Homer – den er als fest umrissene, klar zu definierende historische Persönlichkeit empfand. Tischbeins Verhältnis zu Goethe war viel zu sehr durch die gemeinsam verbrachte Zeit in Italien mit ihren Sequenzen von Enthusiasmus und Entfremdung geprägt, als dass der Dichter Goethe ihm eine vergleichbare Kontinuität an ununterbrochener Inspiration ausgestrahlt hätte. Dies änderte in Tischbeins Augen wohlgemerkt nicht die eminente Autorität Goethes als Richtmaß für eigene künstlerische Leistungen, doch führten die Wechselfälle der Freundschaft nicht zu dem verlässlichen *cantus firmus*, der von Homer ausging.

Tischbeins schulische Ausbildung als Handwerkersohn im entlegenen säkularisierten Klosterspital Haina war dürftig; die Übernahme des Vierzehnjährigen als Lehrling durch den Onkel und Kasseler Hofmaler Johann Heinrich Tischbein des Älteren (1765) legte hingegen früh den Grundstein für eine hervorragende bildkünstlerische Karriere. Mit autodidaktischem Impetus und damit verbundener leidenschaftlicher Subjektivität eignete sich der Maler literarische und historische Kenntnisse an – im Austausch mit Koryphäen der Epoche. Kursorisch eroberte er sich Wissensgebiete mit dem Drang zu ausgebreiteten Detailkenntnissen. Den Homer, damals Allgemeingut in gebildeten Kreisen, entdeckte er sich früh. Nicht nur seine bildkünstlerische Produktion, auch autobiographische Zeugnisse belegen dies. In Tischbeins Memoirenwerk *Aus meinem Leben* findet man aufschlussreiche Textpassagen. Einschränkend ist anzumerken, dass die 1861 erstmals posthum in Braunschweig veröffentlichten, von Carl G. W. Schiller in zwei Bänden edierten Lebenserinnerungen apokryphen Charakter tragen¹. Zahlreiche Bearbeiter hatten das Werk auch nach Tischbeins Tod (1829) fortgeführt.

¹ Tischbein 1861. – Hier wird (Bd. 1, XXX–XL) über die komplexe Genese der Tischbein'schen Lebenserinnerungen bereits ausführlich berichtet, die zahlreichen am Gesamttext beteiligten Personen mehr als angedeutet. Bereits anlässlich der Erstpublikation 1861 wird von eingreifenden Überarbeitungen und damit auch von selbständigen Formulierungen des Umkreises des Künstlers gesprochen, Bearbeiter die mit der Zeit zahlreicher wurden. Endredakteur Schiller begründet diesen Umstand pragmatisch: „[...] die Bearbeitung eines Tischbein'schen Manuscriptes von so großem Umfange eine eben so unerquickliche, wie mühselige Arbeit ist. Denn bei aller Anmuth und Plastik der Darstellung war Tischbein doch ein sehr ungeschulter Schriftsteller, der es, bei einer äußerst unleserlichen

In Tischbeins persönlichem Nachlass findet man diverse Schreiberhandschriften, doch unverhältnismäßig rar eigenhändige, im Vergleich zur späteren Publikation ungeschliffene Textpassagen und persönliche Notate². Es drängt sich auf, dass parallel zu Tischbeins Roman *Eselsgeschichte* und seinem Epos *Gänsegeschichte* verfahren worden sein könnte. In den beiden genannten Fällen war eine unbekannte Schriftstellerin, Henriette Hermes, für die Ausformulierung der Texte verantwortlich: ihr lagen Bildmaterial, Notate und Tischbeins Inspiration vor, häufig gegeben in langen Spaziergängen, wie sie schreibt.³ Ähnlich dürften auch die Lebenserinnerungen des Malers einzuordnen sein, bei den Textpassagen erkennt man kaum den stilistischen Duktus, der beispielsweise Tischbeins Briefe charakterisiert, geschweige denn seine selbst für die Zeit außergewöhnliche Orthographie. Aus Gesprächen und dem Gerüst von Notaten sowie im Umfang begrenzten eigenhändigen Texten heraus dürfte sich der Fluss der Autobiographie ergeben haben. Heute würde man das Wort vom „Ghostwriter“ bemühen. Wohlgermerkt wurde die *Eselsgeschichte* mit ihren zahlreichen autobiographischen Elementen 1812 abgeschlossen, gewissermaßen von Tischbein autorisiert. Bei den 1861 edierten, ständig auch posthum fortredigierten Lebenserinnerungen ist dies nicht der Fall. Doch gehen die Mitteilungen sicherlich im Kern auf die dokumentarisch gemeinten Stationen der *navigatio vitae* des Bildkünstlers zurück, den eine unstillbare

Handschrift, mit Orthographie und Grammatik entsetzlich leicht nahm, [...] in unsystematischer Weise seine Gedanken durch einander warf, jedes Papier, jedes lose Schnitzelschen und Couvert, welches ihm unter die Hände kam, zu beschreiben und zu bemalen pflegte.“ (XXXIII). Dieser Gesamteindruck des Bearbeiters lässt sich auch noch heute bei Durchsicht des Tischbein-Nachlasses bestätigen (vgl. hierzu die Ausführungen in Anm. 2).

- 2 Die Texte waren Teil des Nachlasses im Besitz von Tischbeins Sohn Peter Tischbein, schließlich Oberförster in großherzoglich oldenburgischen Diensten. Der Sohn überarbeitete gleichfalls die Texte. Der umfangreiche schriftliche Nachlass befand sich zuletzt im Besitz der direkten Nachfahrin Eva Pape-Tischbein, geb. Tischbein. Das Konvolut wurde immer wieder von der Tischbein-Forschung genutzt, besonders extensiv publizistisch von Friedrich von Alten. Vgl. von Alten 1872. Hier liegt jedoch der eindeutige Schwerpunkt auf dem authentischen Briefwechsel-Bestand. Wichtige Quelleninformationen vermittelt durch von Alten verwendete Andreas Andresen in seinem Beitrag zu Tischbein im *Peintre-Graveur* bereits 1867 (Andresen 1867). In neuerer Zeit arbeitete auch Herbert Wolfgang Keiser, 1952–1978 Direktor des Landesmuseums Oldenburg mit diesem privaten Quellenmaterial. Der Nachlass gelangte 1983/84 ins Landesmuseum Oldenburg und wurde vom Verfasser dieses Beitrages im Rahmen des Ankaufs in seinen präzisen Einzelpositionen aufgelistet. Weitere Texte von Bearbeitern der Lebenserinnerungen wurden in neuerer Zeit im Stadtarchiv Braunschweig wiederentdeckt – Braunschweig war der Wirkungsort des Editors Schiller und Sitz des Verlages. Vgl. Rehm 2016. Hier eine systematische Einordnung der verschiedenen Handschriften der Bearbeiter der Lebenserinnerungen.
- 3 Mildenerberger 1987.

Sehnsucht zur Verschwisterung von Wort und Bild antrieb. Die Episoden greifen vermutlich nach bestem Wissen auf Tischbeins Erinnerungsschatz zurück, wobei sich gelegentlich Fehler im Zeitablauf eingeschlichen haben – doch könnten diese auch auf Erinnerungslücken des Malers verweisen, nicht nur auf Eingriffe der Bearbeiter.

1774 war Tischbein bei dem Kaufmann (nicht dem Altertumsgelehrten!) Winkelmann zu Gast, einem Sammler von Antikenreproduktionen, wo auch bekannte Literaten wie Johann Wilhelm Ludwig Gleim und Friedrich Heinrich Jacobi verkehrten. In Tischbeins Lebensbeschreibung findet man präzise Angaben:

Ich reiste auch hin, das war den 23. October 1774; wurde von Herrn Winkelmann mit der innigsten Freundschaft empfangen und mußte in seinem Hause logieren. Er war [...] ein großer Freund von Musik und hatte schöne Abgüsse von antiken Statuen; in der ganzen Familie war Geschmack und Liebe für Literatur. Der Dichter Jacobi, Bruder der sehr gebildeten Frau des Herrn Winkelmann, kam auch hin, so oft er seinen Freund Gleim in Halberstadt besuchte. Abwechselnd in ihren Häusern versammelten sich viele Menschen von Geschmack und Kenntniß, alles Neue und Schöne wurde gelesen, besonders aber auch die alten Dichter. Hier kam mir der Homer (von Damm) zum ersten Male in die Hände. Als ich diese göttlichen Gesänge vernahm, wurde ich wie bezaubert, ich hörte eine Geschichte von einem Dichter gesungen. Die Personen in der Ilias und Odyssee und die olympischen Götter und Göttinnen schwebten lebendig vor meinen Augen, ich fing noch den nämlichen Tag an, einige Begebenheiten nach dem Homer zu zeichnen, seitdem las Ich ihn täglich und er ist mir nicht wieder aus den Händen gekommen; in kurzer Zeit wusste ich ihn auswendig.⁴

Die Schilderung dieses *coup de foudre* mit dem Werk Homers wie auch die ganze Diktion sind nicht mit dem Stil Tischbeins selbst seiner literarisch gestimmten Briefe zu vergleichen. Auch ist stilistisch der Text eher hin zur Mitte des 19. Jahrhunderts zu verorten. Die Topoi lassen zumindest auf ein platonisches literarisches Urbild Tischbeins schließen.

Der Austausch um den Homer wird im gesellschaftlichen Rahmen geboren. Gerade Tischbein liebte in der Kunst der Konversation im 18. Jahrhundert den schöngestigen vielstimmigen Diskurs um Wort und Bild, der eine Fülle von Meinungen und Einsichten nebeneinander bestehen und kultiviert realisieren ließ. Die Gesänge sind „göttlich“, die antike „Geschichte“ wird von einem Dichter gesungen: Sie „schwebten lebendig vor meinen Augen“ – die Literatur, nicht die Anschauung inspirierte ihn angeblich dann zu unmittelbar einsetzender bildnerische Produktion. Ähnliches hatte er bereits von den Anfängen seines Wirkens in Kloster Haina berichtet, wie in den Lebenserinnerungen gleichfalls steht: „auch beim Lesen stelle ich mir nicht die Bilder vor, die beschrieben sind, sondern diese wecken

4 Tischbein 1861, Bd. 1, 130.

andere Bilder auf, die in mir liegen.“⁵ Die im Hause Winkelmann befindlichen Antikenkopien finden in diesem Sinnzusammenhang keine Erwähnung. Natürlich waren Tischbein Antikenkopien auch spätestens seit seiner Ausbildung in Kassel ein Begriff – interessant daher seine Herausstellung der Inspiration durch die Dichtung.

Den „Homer“, den er nach der damals gängigen Ausgabe von Christian Tobias Damm, 1769–1770 ediert, kennengelernt hatte,⁶ inspirierte ihn als Lehrbuch der Lebensweisheit sein ganzes Leben lang. Hier sah er in antiken Erzählungen die Chiffren der Weltweisheit, Leitfaden zu einer klugen Lebensführung in der Gegenwart. Tischbein, der sich beispielsweise intensiv mit der Kunst der Niederländer und dann insbesondere in der Schweiz – aber auch schon zuvor in Kassel – mit der deutschen Vor- und Frühgeschichte sowie dem Mittelalter beschäftigt hatte, spielte die einzelnen Epochen und Stile nicht gegeneinander aus. Sie hatten das Recht, nebeneinander wahrgenommen und geschätzt zu werden. Bekanntlich hat nicht nur Johann Jakob Winckelmann den „Homer“ als Fürstenspiegel, als Mittel der Fürstenerziehung gesehen. Für Tischbein wurde der „Homer“ Mittel zur Prinzenerziehung⁷ wie auch ganz selbstverständlich Ratgeber in seinen ganz eigenen Lebenssituationen. So stellte er denn auch bei der Ankündigung zur Publikation seines Werks *Homer, nach Antiken gezeichnet* apodiktisch fest: „[...] kein anderer Dichter hat so viel für die Ausbildung der Menschheit geleistet, und wird fortdauernd so viel dafür leisten, als Homer“.⁸

Noch 1823 schrieb Tischbein an den befreundeten Oldenburger Kammerherrn Freiherr von Rennenkampff: „[...] aber alles Feuer in der Welt brennt des Homers Gesänge nicht auf, die werden ewig bleiben“.⁹ 1819 hatte er ihm bereits resümiert: „Homer hat mich die Menschen kennen gelehrt.“¹⁰ Trotzdem sah er Homer-Darstellungen offenbar nicht isoliert, sondern als Teil seiner künstlerischen Intentionen, wie er bereits 1795 gegenüber Karl Friedrich von Ramdohr artikuliert hatte: „Denn die Kunst hat großen Einfluß auf alles. Wer sie nur als ein Zierrath betrachtet, hat sich geirrt“.¹¹

War der Homer auch lebenslänglicher geistiger Partner des Künstlers Tischbein, so erscheinen doch die haptischen Emanationen als fließend. Stilistisch aufschlussreich für die frühe klassizistische Phase des Künstlers ist eine einwandfrei datierte Studie zur Bildwelt der

5 Tischbein 1861, Bd. 1, 130.

6 Grubert 1975, 7.

7 Vgl. Tischbein 1861, Bd. 1, XIV, XV. – Mildenerberger 1989.

8 *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* 5:1 (Dezember 1800), Nr. 189, Sp. 1857 f.

9 Brief vom 14.06.1823, zit. nach Grubert 1975, 49.

10 Brief Tischbeins an Alexander von Rennenkampff, 06.12.1819, zit. nach Grubert 1975, 49.

11 von Alten 1872, 71.

Ilias. Ein in den Weimarer Graphischen Sammlungen bewahrter 1775 datierter und signierter Kopf des Achilles in schwarzer und weißer Kreide auf graugelbem Tonpapier ausgeführt, zeigt einen antikisch kostümierten, noch spätbarock – fast in der Art von Figuren Guido Renis –



Abb. 1 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: Achilles, 1775. Schwarze und weiße Kreide auf graugelbem Tonpapier, 32 × 20,6 cm. Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen.

emphatisch gen Himmel blickenden empfindsamen Heroen: die Schulung von Johann Heinrich Tischbein dem Älteren und dessen Lehrer Carle Vanloo sind unverkennbares Vorbild (Abb. 1).¹²

Die Hinwendung zu einer rigider klassizistisch geprägten Ausführung antiker, insbesondere homerischer Themen bereitete sich während des ersten römischen Aufenthalts 1779 bis 1781 vor und fand seine Entfaltung mit Beginn des zweiten römischen Aufenthalts, 1783. Gerade auch in der Auseinandersetzung mit den Künstlern der Académie de France in Rom, in erster Linie Joseph-Marie Vien, Jacques-Louis David, jedoch auch Jean-Germain Drouais, gewannen die visuellen Horizonte der homerischen Welt an Weite. Als zentrales Werk entstand aus einer Fülle von anfänglich suchenden Entwürfen und Projekten das

¹² Müller-Wulckow 1930, 12, Nr. 21.

großformatige homerische Historienbild *Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor und mahnt ihn, in den Kampf zu ziehen*, an dem er 1785 begonnen hatte zu arbeiten¹³: Als freundschaftlich-rivalisierende Antwort auf Jacques-Louis Davids fulminanten *Schwur der Horatier* (1784/85).

1787 reiste Tischbein mit Goethe nach Neapel, um noch im selben Jahr den britischen bevollmächtigten Minister Sir William Hamilton in dem süditalienischen Königreich kennenzulernen. Tischbeins umsichtige Bemühungen, in Neapel dauerhaft Fuß zu fassen, wurden 1789 mit Erfolg gekrönt, der Deutsche zum Direktor der königlichen Kunstakademie zu Neapel berufen. Nun war er in einem zentralen mediterranen Hafen der Homer-Begeisterung und -Forschung gelandet.

Die Antiken von Pompeji und Herculaneum waren ihm durch die offiziös privilegierten Nachstiche, die Edition *Le Antichità di Ercolano [...]*, in Neapel ab 1757 herausgegeben, ein Begriff, die Sammlung griechischer Vasen des Sir William Hamilton durch *Antiquités étrusques, grecques et romains [...]* publiziert von Pierre-François Hugues d'Hancarville im Zeitraum 1766–1776. Nun, als Direktor der königlichen Akademie zu Neapel und Freund im Hause von Sir William Hamilton, befand sich Tischbein im Zentrum all dieser Schätze mit ihren zahlreichen homerischen Konnotationen. Er konnte das Werk von d'Hancarville als nächster in der Stafette weiterführen.

Tischbein gewann seine internationale Bedeutung in besonderem Maße durch die antiquarische Publikation der eminenten Sammlung des Briten. Durch die vielfältigen Netzwerke zwischen Süditalien und den britischen Inseln verbreitete sich auch die Kenntnis von Tischbeins Werk rasch, und er wurde zu einem prägenden Vorbild des „outline style“. Tischbein wählte bei diesem Auftragswerk zur Wiedergabe der Vasensammlung des Diplomaten „reine“ Umrisse, die Maßstäbe setzten für den Umrissstil des Klassizismus nach 1790.

Tischbein, ab 1789 Direktor, war nicht der erste von Hamilton ausgewählte Künstler. Seit mehr als 30 Jahren in Neapel ansässig, hatte dieser bereits 1772 seine erste Sammlung von in Süditalien gefundenen griechischen Vasen an das British Museum in London verkauft und war damit zentraler Auslöser der damals hochmodischen Vasenmanie. Seine frühen Sammlungen wurden von 1766 bis 1776 prachtvoll illustriert eben von d'Hancarville in Neapel herausgegeben; die von Hamilton bestrittenen Publikationskosten des Werkes, zu dem Winckelmann einige Texte beisteuern sollte, waren enorm.

13 Mildenerberger 2003. – Hier ein Nachweis zu sachlichen Unstimmigkeiten in Tischbeins *Aus meinem Leben*, 20–24, 32.

1789, im Jahr von Tischbeins Etablierung in Neapel, begann Hamilton erneut Vasen zu sammeln. Tischbeins Publikationsfolge erschien laut Impressum 1791 bis 1795, doch realiter wohl eher zwischen 1794 und 1803. Beendet wurde die Folge von einem äußerst seltenen, nur in wenigen Exemplaren gedruckten fünften Band. Die Stiche entstanden unter Tischbeins Anleitung; Hamilton schrieb Einführungen zu den ersten beiden Bänden. Erläuterungen zu den Tafeln der ersten drei Bände verfasste der im russischen diplomatischen Dienst in Neapel tätige Andrej Italinsky (1743–1827). Rasch erschienen italienische, französische und deutsche Nach- und Raubdrucke, die gleichfalls der großen Verbreitung des von Tischbein konzipierten Umrissstils dienten.

Es war Hamiltons eigener Wunsch, in Abgrenzung zu der frühen Publikation d'Hancarvilles, einen „einfachen“ Umriss zu geben, ohne überflüssige Ornamente oder gar Kolorierung der Blätter. Einer gewissen wissenschaftlichen Systematik dienten Tafeln, die vergleichend unterschiedliche Vasenformen wiedergaben, wie auch Abbildungen der gängigsten Ornamenttypen. Insofern konnte man sich bei den ‚eigentlichen‘ Tafeln dann weitgehend auf die Wiedergabe der figürlichen Szenen begrenzen.

Die Umrisse der Figuren und -gruppen wurden, wie folgt, erzielt: durch Einölen machte man Papier – häufig Büttchen – durchsichtig. Man legte es auf die Vase und pauste die Umriss der Figuren durch. Diese am rundplastischen Objekt gewonnenen Konturen wurden anschließend nochmals auf Papier durchgepaust und sodann mit Bleistift kopiert. Fand diese Bleistiftkopie die Zustimmung Tischbeins wie auch die der Kenner Hamilton und Italinski, wurde sie an den Druckgraphiker weitergegeben. Die Übertragung von der Bleistiftkopie auf die Platte fand ebenfalls mit der Originalvase vor Augen statt, um Abweichungen möglichst gering zu halten. Die gestochene Platte musste abschließend nochmals von Tischbein gebilligt werden.

Auch wenn dieser mehrphasige Kopiervorgang natürlich Veränderungen von Details fast zwingend zur Folge hatte, so stimmten doch die Maße von Original und Kopie stupend überein. Ein Teil der Vasensammlung von Sir William, die 1798 auf dem Seeweg von Neapel nach England vor den Scilly-Inseln gesunken war, konnte in den 1970er-Jahren weitgehend geborgen werden. Bei der Restaurierung erwies sich nicht nur die exakte Maßensprechung 1:1 als gegeben; auch Fragmente konnten mit Hilfe von Tischbeins Drucken wieder zusammengefügt werden.

Neben der wissenschaftlichen Bedeutung der Umrisse war insbesondere deren ästhetische Wirkung enorm. Der melodisch gesetzte Umriss – verdickte Linien deuten Schatten, dünne Linien beleuchtete Partien – an, hatte bei aller Abstraktion haptische und sensuelle Qualitäten. Der Vorbildcharakter für Kunst und Gewerbe strahlte bis in die Kunst der Romantik aus.

Wie feine verästelte Adern Marmorblöcke durchziehen, so traten ihm bei der Betrachtung der enormen archäologischen Überlieferungen und Funde in Süditalien immer wieder die Erzählstränge von *Ilias* und *Odyssee* vor Augen. Seine autodidaktischen Kenntnisse setzte er mit Verve ein, um aus archäologisch bestimmten Figurenkonstellationen homerische Szenen und Episoden zu deuten, gefördert von Mentoren wie Sir William Hamilton, Italsky und ihren Zirkeln. Nicht nur die Vasen, sondern auch geschnittene Steine, Statuen, Büsten, Basreliefs, pompejanische Wandmalereien, Bruchstücke von Öllampen und was es sonst zu finden gab, wurden auf die Zugehörigkeit zu den homerischen Epen befragt. Hatte Tischbein im Umkreis der Académie de France in Rom die französische Historienmalerei, die ihn beeinflusste, auch wie selbstverständlich auf archäologische oder archäologisch gemeinte Zitate rekurrieren sehen, so wollte er nun in seiner Logik neue Wege beschreiten. An sein Homer-Projekt dachte er offenbar schon in der Zeit seines zweiten römischen Aufenthaltes. Der große antike Fundus in Italien von kunstgewerblichen Stücken bis hin zu Spitzenerzeugnissen der Bildhauerkunst sollte das Bildrepertoire liefern, die homerischen Epen in ihrer tradierten literarischen Form zu illustrieren. Tischbein wollte somit nicht nur eine Bildenzyklopädie zu antiken überlieferten Darstellungen geben, vielmehr sollte der Betrachter in den Fluss der Erzählungen eintauchen, von der Strömung fortgetragen werden zu den authentischen Ufern von Hellas. Streng archäologisch ausgerichtete Gedanken, wie dass die homerischen Darstellungen aus Kunstwerken unterschiedlicher Gattungen herausgefiltert wurden und dass auch das antike Griechenland eine zeitlich weitgespannte Epoche mit unterschiedlichen Stilformen war, traten in den Hintergrund bei diesem Unternehmen, das Land der Griechen mit der Seele suchend.

Tischbeins Flucht vor der französischen Okkupation Neapels schnitt ihn von der Fülle des archäologischen Materials ab. Auch er selbst hatte eine eigene – überschaubare – Vasensammlung zusammengetragen, die nicht zu dem Kunstgut zählte, das er aus Italien als Schiffsfracht retten konnte. Zum „Homer“ lagen bereits einzelne Kupferplatten für den Druck vor, Probedrucke und unzählige Zeichnungen nach Antiken. Die verstärkten Bemühungen in Deutschland den *Homer, nach Antiken gezeichnet* herauszugeben, war nicht nur Impetus, die verlorenen mediterranen Horizonte im Reich der Fantasie anzusteuern. Mit seinem Fundus verfügte er auch über ein gewisses Bildmonopol, das ihm helfen konnte, in Deutschland beruflich für eine breitere Öffentlichkeit zu wirken, erneut Fuß zu fassen.

Schon 1797, noch von Neapel aus, hatte er versucht, sein „Homer“-Werk in Weimar verlegerisch zu platzieren. Mit dem berühmten Göttinger Altertumsgelehrten Professor Christian Gottlob Heyne (1729–1812) fand er eine namhafte Autorität für den erläuternden Text. Die ersten sechs Hefte erschienen bei dem Verleger Dieterich in Göttingen. Mit Hilfe

eines französischen Emigranten, Charles de Villers (1765–1815,) der zum Schülerumkreis von Heyne zählte, erschien im selben Zeitraum in Metz eine französische Ausgabe, (*Figures d'Homère dessinées d'après l'antique*) womit Tischbein in seine gewohnte Internationalität zurückfinden mochte.

Die Göttinger Edition in anspruchsvollem Groß-Folio folgte den literarischen Vorgaben von *Ilias* und *Odyssee*, wenn auch in individuell modifizierter Weise ab 1801 und dauerte bis 1805. Nicht nur eigenhändige Druckgraphiken und die seiner Werkstatt nach Zeichnungen wurden beigegeben, sondern auch von Raphael Morghen (1758–1833) und des verwandten Waldeck'schen Malers C. W. J. Unger (1775–1858). Später, 1819, erwarb der Verleger Johann Friedrich Cotta das umfangreiche Material zum „Homer“ aber auch zum „Vasen“-Werk. Cottas Edition folgte 1821–1823, wurde aber wieder eingestellt, da das Interesse des Marktes zusehends schwand.

Die Edition in Göttingen wie auch deren publizistische Bewerbung war episodisch mit einer Weimarer Vorgeschichte verschränkt. Auf dem Werk zu Hamiltons „Vasen“ fußt eine kleinere Edition von C. A. Böttigers *Griechische Vasengemälde. Mit archäologischen und artistischen Erläuterungen der Originalkupfer*, Weimar 1796–1800. Durch besagten Böttiger erfolgte eine Ankündigung des *Homer, nach Antiken gezeichnet* im *Neuen Teutschen Merkur* sowie von F. C. J. Schütz im *Intelligenzblatt des Allgemeinen Litterarischen Anzeigers*, beide 1800. Am 1. Dezember und am 2. Dezember 1800, also noch vor der Edition des *Homer, nach Antiken gezeichnet*, 1801, erschien ein heftiger Verriss des in Erscheinung begriffenen Tischbein'schen Werkes nebst einer Ironisierung der aktuellen, positiv gestimmten Ankündigungen von Böttiger und Schütz. Der Rezensent schrieb, er habe „das Werk gleich nach seiner Erscheinung [...] erhalten“.¹⁴ Vielleicht hatte er zum Jahresende 1800 Probeabzüge oder Druckfahnen im Verlag sehen können? Mit dem Erscheinen des prachtvollen „Homer“ in Groß-Folio lag gleichzeitig eine vernichtende Rezension vor, die Tischbeins Kunststil, archäologische Akkuratess und gelehrte Kommentare, selbst Tischbeins weitbekannte, schon vor dem „Homer“ veröffentlichte physiognomische Arbeiten als durchweg ungenügend und veraltet abtat. Für Tischbein, der in Deutschland versuchte, sich nach seiner Flucht eine neue Existenz aufzubauen, war dies ein herber Schlag. Seine Karikatur (Abb. 2) „Den Kritikern im Litterarischen Anzeiger gewidmet“ bringt seine Verbitterung zum Ausdruck. Auf dem Boden liegen ein Dreschflegel und ein Kornsieb (?), offensichtlich in Anspielung auf

14 Anonymus 1800 [Montag, am 1. December 1800], Sp. 1857. Die Rezension wurde fortgesetzt in der folgenden Ausgabe des *Allgemeinen Litterarischen Anzeigers* [Dienstag, am 2. December 1800]. Ebd.

die Redewendung, dass hier taubes beziehungsweise leeres Stroh gedroschen werde. Links frisst ein Schwein (in Tischbeins physiognomischer Hierarchie, die die Kritiker ja gleichfalls angriffen, das niederste, völlig ungeistige, krude materiell geprägte Tier) Abfälle, rechts wenden sich vier Esel einer Ananas zu, offenbar um diese zu verzehren. Diese Frucht dient hier wohl dem Hinweis, dass die Rezensenten die exquisite Köstlichkeit seines Homer nicht erkennen können und sie – ähnlich dem Schwein – wahllos wie Abfall goutieren. (Der Geschmack der damals seltenen, kostbaren, in Gewächshäusern und Botanischen Gärten kultivierten



Abb. 2 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Karikatur. Den Kritikern im Litterarischen Anzeiger gewidmet*, Ende 1800. Feder und Pinsel in Braun über schwarzer Kreide auf Papier, 18 × 20,8 cm. Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen.

Ananas versetzte Tischbein in ein geradezu schon überirdisches Entzücken. Seinen gemalten und gezeichneten „Idyllen“-Bildern schrieb Tischbein selbst einen Geschmack vergleichbar dem der Ananas zu). Auch die Esel, die duldsamen Geschöpfe, deren Partei Tischbein so oft herzlich ergriff, stehen nun für den künstlerischen und intellektuellen Unverstand der Rezensenten. Tischbein hat die anonym veröffentlichte Rezension offenbar als Werk von mehreren Gegnern gesehen, widmete er seine doch „Den Kritikern ...“. Interessant ist, dass gleich vier Esel abgebildet sind. Dies könnte sich auf vier Personen beziehen, jedoch aber auch im Sinne der physiognomischen Grundstruktur seines Romans *Die Eselsgeschichte* auf die vier Temperamente verweisen. Eigentümlich ist Tischbeins Signatur der Karikatur „von

Wilhelm Tischbein in Neapel“. Abgesehen davon, dass er von Zeitgenossen häufig als der neapolitanische Tischbein von der Vielzahl seiner malenden Verwandten zu unterscheiden war, sah sich Tischbein – der nicht entlassen, sondern nur im Kriegsverlauf geflohen war – weiterhin als Direktor der königlichen Akademie in Neapel an. Diesen Titel „Direktor“ führte er bis zu seinem Tode, selbst als er ab 1808 „Inspektor“ der Gemäldegalerie des Herzogs Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg geworden war. Die Rezensenten, deren Namen Tischbein verborgen geblieben seien, lokalisierte jedoch Böttiger direkt im Göttinger Umkreis, also dort, wo der *Homer, nach Antiken gezeichnet* wissenschaftlich kommentiert und gedruckt wurde. Tischbein und Böttiger korrespondierten über die publizistische Attacke – Letzterer veranlasste dann eine Replik im *Neuen Teutschen Merkur*, März 1801. Auch Tischbeins enger Mitarbeiter und Adoptivsohn Luigi Hummel, nach der Flucht aus Neapel mittlerweile beruflich in Kassel tätig, schloss sich der Verteidigung des „Homer“-Werkes an. In einem Brief an Böttiger, datiert Hannover 16. März 1801, übersandte Tischbein die Karikatur und vermerkte dazu:

Ich hätte fast Lust, an den Herausgeber des Anzeigers, welcher alles ohne Unterschied drucken läßt, ein Denkmal zu machen, der sich nährt von allerhand, wo andere Menschen sich schaudern. Hier ist eine kleine Skizze; ich wollte es in das Grosse nach der Natur ausführen, und durch Herrn Huck in Schwarzekunst machen lassen, und es den Kunstrichtern dieser Art widmen. Aber es wird doch klüger sein, diese Insecten gehen zu lassen und keine Zeit darüber zu verlieren [...].¹⁵

Die Kritik war umfassend, fast ausufernd. Tischbeins Ankündigung, dass der „Homer“ zur „Veredlung des Herzens und der Sitten beitragen möchte [...]“ wurde durch den Kakao gezogen als Versuch, eine moderne „Biblia pauperum“ zu liefern. Die sittliche Wirkung des „ionischen Sängers“ werde heillos überschätzt. Die Treue der Wiedergabe, die Tischbein verkünde, werde nicht eingelöst:

[...] Allen zu diesen Werken gehörenden Kupfern hat Tischbein einen ganz eigenen Charakter eingeprägt, und wenn sie auch im Ganzen genommen richtig gezeichnet sind, so vermißt man doch das Charakteristische der verschiedenen Style, worin die Vasen gemahlt waren, indem sie sich alle als Werke einer einzigen Fabrik ähnlich sehen. Und daß sie doch aus ganz verschiedenen ZeitAltern sind, habe ich Ihnen nicht nötig zu schreiben.¹⁶

¹⁵ von Alten 1872, 84 f., vgl. auch 76–82.

¹⁶ Anonymus 1800, Sp. 1858 f.

Auch stellte der Rezensent in Frage, ob all die Deutungen vorgefundener Antiken als homerische Sujets immer zutreffend seien bei oft nur oberflächlichen Indizien, die man den Bildern entnehmen möchte. Auch die Kenntnis von Homer in Süditalien, in Magna Graecia, sei wohl ein fließender Prozess von Rezeption und Adaption gewesen – man könne nicht die heute als gültig edierten Texte zum „Homer“ als Schlüssel für die Bestimmung all dieser Funde verwenden. Im Übrigen war nach Meinung des Rezensenten der alte Streit, ob die gefundenen Vasen nun griechische oder etruskische Artefakte seien, nicht entschieden. Viele weitere Argumente und Beobachtungen hatten das Ziel, die historische Authentizität der Antikenreproduktionen zu hinterfragen oder zumindest einzuschränken. Der eigentliche tragende Impuls des Werks sei Tischbeins überbordende Subjektivität, ein letztlich naiver Enthusiasmus. Diese sich als objektiv beobachtend ausweisende Kritik demaskierte sich jedoch schnell auch als parteiisch: „[...] Tischbein und Hackert [...]“ werden als „pensionierte HofMahler“ bezeichnet, die nur deswegen als die „[...] ersten unter den Deutschen Künstlern in Italien [...]“ angesehen würden. In diesem Kontext wird nun klar geurteilt: „[...] Tischbein mit Karstens in Vergleich zu stellen, wahrscheinlich dem ersten Genie für Zeichnung und Komposition in Europa, verräth den größten Mangel an KunstSinn [...]“¹⁷

Im Übrigen vermenge Tischbein seine ausgeprägte Subjektivität mit dem Prozess des Kopierens nach Antiken, die literarische Empfänglichkeit würde ihm den Blick trüben: „Tischbein gehört, wie ich ihn kenne, unter diejenigen Leute, die mit einer sehr lebhaften Einbildungskraft begabt, gewisse Dichtungen so innig empfangen, daß sie ihnen zuletzt objektiv Realität zugestehen.“¹⁸

Als Grundtenor der Kritik am „Homer“-Werk ist der Wille zur unbeirrbar rationalen Hinterfragung herauszulesen, eine Haltung die den damals modernen, aktuellen Maximen im Sinne der Wissenschaftsauffassung der französischen Revolution entspricht. Auch dass der als notorisch revoltierender Künstler bekannte Asmus Jakob Carstens zur Lichtgestalt gegen Tischbein in die Arena gerufen wird, ist Teil der Tendenz. Tischbeins Auffassung des „Homer“ als eines Lehrbuches zur sittlichen Bildung des Menschengeschlechts, mit hochgesinnten Vorstellungen, die dem überlieferten christlichen Glauben in den Grundzügen nicht zuwiderlaufen, ist die des traditionsorientierten Hofkünstlers. Tatsächlich hat Tischbein homerisches Gedankengut auch später zur Legitimation restaurativer Gedanken herangezogen.¹⁹

17 Anonymus 1800, Sp. 1860.

18 Anonymus 1800, Sp. 1860.

19 Mildenerberger 1989.

Tischbeins vergleichende physiognomische Studien zwischen Tier und Mensch, die er als begeisterter Schüler von Johann Caspar Lavater eifrig sein Leben lang betrieb, werden gleichfalls ridiculisiert, damit implizit wiederum Tischbeins Beobachtungsgabe geradezu schon generell in Frage gestellt.

Die Göttinger Kritik ist in ihrer dekonstruktiven Stoßrichtung zukunftsweisend. Auf Dilettantismus im besten Sinne, idealistisch motivierte autodidaktischen Bestrebungen mit ihren oft stupenden Leistungen, emphatische Begeisterung beim Studium der Antike, wurde im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend mit der kalten Dusche von insistierenden, prinzipiell eher skeptisch artikulierten wissenschaftlichen Detailfragen reagiert. Auch der edle Horizont der Heroen verblasste zusehends, mit genialem Gestus entzaubert beispielsweise von Honoré Daumier in seiner impertinent – parodistischen *Histoire Ancienne* (1842). Trotzdem gab es immer wieder gegenläufige Strömungen, die Homer unbeirrbar aus den Residuen von Antiquariat und Humanistischem Gymnasium befreiten.

Die Phase der Zusammenarbeit mit dem Philologen Heyne und dem Verleger Dieterich in Göttingen bedeutete für Tischbein jedoch auch janusgesichtig den unvorhergesehenen Beginn freundlicher Perspektiven: Goethe, der sich von Tischbein zum Ende seines italienischen Aufenthalts enttäuscht zurückgezogen hatte, Versuche von Kontaktaufnahmen des Malers weitgehend ignorierte, besuchte 1801 Heyne in Göttingen. In den Tag- und Jahresheften notierte er 1801:

[...] Hofrat Heyne zeigte mir Köpfe homerischer Helden von Tischbein in großem Maßstabe ausgeführt; ich kannte die Hand des alten Freundes wieder, und freute mich seiner fortgesetzten Bemühungen, durch Studium der Antike sich der Einsicht zu nähern, wie der bildende Künstler mit dem Dichter zu wetteifern habe. Wie viel weiter war man nicht schon gekommen als vor zwanzig Jahren, da der treffliche, das Echte vorausahnende Lessing vor den Irrwegen des Grafen Caylus warnen, und gegen Klotz und Riedel seine Überzeugung verteidigen mußte, daß man nämlich nicht nach dem Homer, sondern wie Homer, mythologisch – epische Gegenstände bildkünstlerisch zu behandeln habe.²⁰

Ein Klebeband in Groß-Folio, der 2003 mit Provenienz der oldenburgischen großherzoglichen Privatbibliothek, zuvor Nachlass des Künstlers, in die Weimarer Graphischen Sammlungen gelangte, ist wohl mit diesem Konvolut identisch. Anbei als Beispiel daraus ein nach der neapolitanischen Büste ausgeführtes Bildnis des Homer (Abb. 3), das ja auch nachgestochen im „Homer“-Werk zu finden ist. Goethe schätzte an Tischbeins Kunst, was den Kritikern in

²⁰ Goethe 1948–1954, Bd. 11, 682 f.

ihrer Rezension nicht gefiel: den emotionalen, nachschöpferischen Impetus des Künstlers, der eben „nicht nach dem Homer, sondern wie Homer“ sich „bildkünstlerisch“ betätigte. Für Goethe waren präzise Antikenkopien erstrebenswert, doch nicht mit dem Zweck, eine reine Ansammlung zur Dokumentation zu gewinnen. Vielmehr sollten sie schöpferische Impulse in der Gegenwartskunst inspirieren. Natürlich geht dieses Denken konform mit seinen Bestrebungen, die er mit Hilfe der „Weimarer Preisaufgaben“ umsetzen wollte, seinem Wunsch die Entwicklungsmöglichkeiten der zeitgenössischen Kunst mitzuprägen.

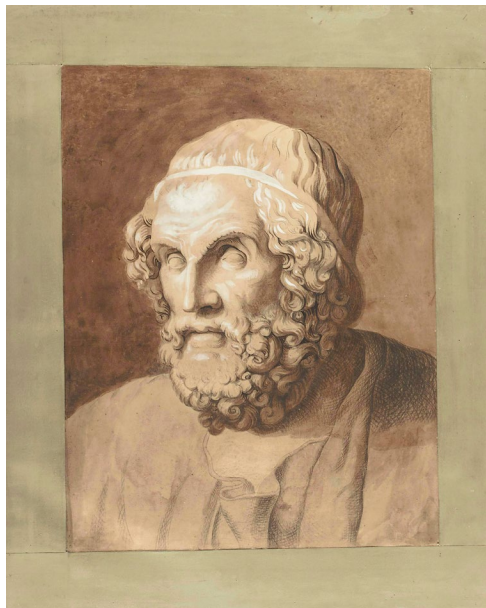


Abb. 3 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Homer*, vor/um 1800. Pinsel in Braun, Weißhöhungen über schwarzer Kreide auf Büttchen, grün aquarellierte Randstreifen aufgeklebt, aufgezogen, 62,1 × 51,4 cm. Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen.

Als sich das Verhältnis Goethe – Tischbein wieder verbesserte und gemeinsam an dem Werk *Wilhelm Tischbeins Idyllen* gearbeitet wurde, sandte Tischbein einen „Eutin d 2. Juli 1821“ datierten Brief an den Dichter, dem Beilagen angefügt waren. Abschweifend von den „Idyllen“ kam er auch auf die Antikenkopien zu sprechen. Er sandte eine Komposition zum trauernden Achill, die er in Bezug auf eine weitere ähnliche Komposition einordnete, die er als „Iphianassa und Electra“ deutete (Abb. 4). Hier war natürlich der Bezug zu Goethes Biographie noch etwas akuter als zu den Dichtungen Homers, hatte Goethe doch an seiner *Iphigenie* (= Iphianassa) in Rom in der Künstlerwohngemeinschaft am Corso gearbeitet. Auch hier lässt Tischbeins Antikenstudium diaphan biographisch-gegenwärtige Konnotationen durchscheinen:

[...] aber die Hauptsache sey die Sendung einer Zeichnung nach einem antiken Steine, die ich eben so werth schätze als die wo die Schwester des Orestes der Electra mit Händeklatschen die Nachricht bringt, der Bruder lebt! – Jedesmal fällt es mir schwer auf das Gewissen, daß ich dies noch immer nicht meinem alten Freundt geschickt habe, der doch allein ein solches Blümchen der griechischen Kunst zu schätzen und zu sehen versteht. Und darum ist es Schuldigkeit es Ihnen vorzulegen. Zeigen Sie es doch auch denen die es zu sehen verstehen, aber sagen Sie ihnen dabey, daß Sie den Umriss nicht betrachten, sondern im Geiste sich das Bild von einem der größten griechischen Maler vorstellen müsten [...].²¹



Abb. 4 Johann Heinrich Wilhelm Tischbein: *Homerische Szene (Iphanassia und Electra?)*, um 1800. Feder in Braun über Graphit, Aquarell, Weißhöhungen auf gelblichem Papier, 25,6 × 23,3 cm. Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen.

Hierverkehrt sich die Kritik der Göttinger Rezensenten eigenwillig in ein unverhofftes Gegenteil: Der reine Umriss, den Tischbein durchaus mit erwiesener archäologischer Akkuratess in seinem „Homer“-Werk der Öffentlichkeit übergab, sollte ein archäologisch verlässliches, maßstabsgetreues Instrumentarium darstellen, um sich davon ausgehend „im Geiste“ das Bild „von einem griechischen [...] Maler“ zu machen. Nachschöpferisch, mitschöpferisch,

²¹ von Oettingen 1910, 25. – Interessant zum schöpferischen Zugriff Tischbeins bei antiken Bildvorlagen ist, dass die weibliche Person, die er bei der Weimarer Zeichnung Goethe gegenüber als „Electra“ deutet, seitenverkehrt mit leichten Modifikationen als Penelope erscheint, in zwei Gemäldevarianten zu „Odysseus und Penelope“ (Landesmuseum Oldenburg und Museum für Kunst und Kulturgeschichte, Dortmund). Ferner gibt es eine, wohl noch auf die neapolitanische Zeit zurückgehende, gezeichnete Komposition zu „Odysseus und Penelope“ in der Hamburger Kunsthalle (Inv.-Nr. 1949/119). Hier ist Penelope jedoch gestisch merklich anders, nur noch oberflächlich ähnlich zu den zuvor genannten Darstellungen aufgefasst. In den letzten Jahren hat sich Lesley Fulton detailliert mit der Korrelation antiker Bildvorlagen und den Kopien und Rezeptionen von Tischbein, seinen Schülern und seinem Umkreis beschäftigt. Eine Publikation insbesondere auch zu dem zeichnerischen Fundus von Tischbein und seinem Umkreis in Hinsicht auf das Vasenwerk und den „Homer“ ist in Vorbereitung.

über Jahrtausende hin visuell, ja anekdotisch vermittelnd, so sah Tischbein seine Mission. Die Schriftsteller und Gelehrten – wie Heyne – dienten der Gewinnung von erweiterter und vertiefter Anschauung im Bündnis mit dem bildenden Künstler Tischbein. Ähnlich wie bei druckgraphischen Verfahren ergänzten sich „invenit“, „delineavit“ und „excudit“ zu einem nach Vollendung strebenden Gesamtwerk, dem auch gerne ein erhellender Text beigegeben wurde.

Bibliographie

- Andresen, Andreas (1867): „Wilhelm Tischbein“, in: ders./Wessely, Joseph E. (Bearb.): *Die deutschen Maler-Radierer (Peintres-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihren Leben und Werken*. Leipzig: Weigel, Bd. 2, 1–60.
- Anonymus (1800): „Ueber Wilhelm Tischbein's Homer nach antiken Abbildungen; nebst einigen Gedanken über die Kunstwerke der Etrusker. Fragment eines Briefes“, in: *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* 5:1, Nr. 189 (Montag, 1. Dezember 1800), Sp. 1857–1863; Nr. 190 (Dienstag, 2. Dezember 1800), Sp. 1865–1870 [Christian Gottlob Heyne vermutete in August Wilhelm Schlegel den Verfasser].
- Goethe, Johann Wolfgang (1948–1954): *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*. Hrsg. von Ernst Beutler. 23 Bde. Zürich/München: Artemis-Verlag.
- Grubert, Beate (1975): *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein „Homer nach Antiken gezeichnet“*. Bochum, Universität, Diss.
- Mildemberger, Hermann (1987): „Wilhelm Tischbein als Illustrator und Autor eines Romans“, in: ders. (Hrsg.): *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. Goethes Maler und Freund*. Ausst. Kat. Landesmuseum Oldenburg, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Kloster Cismar / Freies Deutsches Hochstift Frankfurter Goethe-Museum 1987/88. Neumünster: Wachholtz, 51–57.
- Mildemberger, Hermann (1989): „Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751–1829). Historienmalerei und niedere Bildgattungen vereint im Dienst monarchischer Restauration“, in: *Idea* 8, 75–94.
- Mildemberger, Hermann (2003): „Hektor wirft Paris seine Weichlichkeit vor. Ein Konkurrenzbild zu Jacques-Louis David von 1786 und die Folgen“, in: *Patrimonia* 253, 19–52.
- Müller-Wulckow, Walter (Bearb.) (1930): *Wilhelm Tischbein-Gedächtnis-Ausstellung* [vollständiger Titel: *Johann Heinrich Wilhelm Tischbein 1751–1829. Gedächtnis-Ausstellung von Gemälden, Zeichnungen, Stichen und Manuskripten etc. aus deutschem und ausländischem Museums- und Privatbesitz*]. Ausst. Kat. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Oldenburg: Oldenburger Landesmuseum.

Rehm, Stefanie (2016): „Die Editionsgeschichte der Lebenserinnerungen von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein“, in: *Oldenburger Jahrbuch* 116, 163–180.

Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm (1861): *Aus meinem Leben*. Hrsg. von Carl G. W. Schiller. 2 Bde. Braunschweig: Schwetschke.

von Alten, Friedrich (Hrsg.) (1872): *Aus Tischbein's Leben und Briefwechsel [...]*. Leipzig: E. A. Seemann.

von Oettingen, Wolfgang (1910): *Goethe und Tischbein*. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft (= Schriften der Goethe-Gesellschaft, 25).

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv.-Nr. KK 4138.

Abb. 2: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv.-Nr. KK 4182.

Abb. 3: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv.-Nr. KK 12318.

Abb. 4: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv.-Nr. KK 4174.

Aufbruch oder Rückkehr? – Die homerische Irrfahrt bei Giorgio de Chirico und Alberto Savinio

STEPHANIE SCHLÖRB

Odysseüs
Les contremaîtres courent aux sirènes,
Charmant Ulysse, que me veux-tu? ...
Vois ces athlètes debout dans l'arène
Qui n'ont pour cuirasse que leur vertu.¹

Giorgio de Chirico, 1929

In dem vierzeiligen Gedicht *Odysseüs*, das der Maler Giorgio de Chirico im Alter von 41 Jahren in Paris verfasste, richtet sich das erzählende Ich direkt an den homerischen Helden. Seine Wortwahl verdeutlicht, dass Odysseus – ganz der griechisch-antiken Vorstellung verpflichtet – als ein Positivum verstanden wird.² Die Frage in der zweiten Verszeile „Charmanter Odysseus, was willst du von mir? ...“ verbindet kompositorisch die beiden Gegenpole der fremdbestimmt handelnden Gefährten und der tugendhaften Athleten. In der Rolle des Ich-Erzählers nimmt de Chirico unmittelbar an dem Geschehen teil und positioniert sich zwischen willenslosen Mitläufern und entschlossenen Anführern. Gleich einem Bindeglied steht er so zwischen Fremdbestimmung und Entschlossenheit, zwischen Passivität und Aktivität. Bemerkenswerterweise schreibt er sich diese Vermittlerrolle jedoch nicht selbst zu: Stattdessen bezeugt seine Frage, dass es Odysseus war, der den Kontakt initiierte. Das *erzählende Ich* ist die Interessensfigur des antiken Helden, nicht umgekehrt. Eine Erklärung liefert das Gedicht jedoch nicht: Odysseus schweigt, und die Frage de Chiricos nach den Motiven des Helden bleibt unbeantwortet.

Mitteilsamer tritt Odysseus hingegen im literarischen Werk Alberto Savinios auf, dem jüngeren Bruder de Chiricos. In dem parodistischen Drama *Capitano Ulisse*, das 1924/25 im Umfeld von Luigi Pirandellos *Teatro d'Arte di Roma* entstand,³ tritt der Heroe wie in der *Odyssee* als Protagonist auf. Die Titeländerung folgt der inhaltlichen Schwerpunktverschiebung: Im

1 Das Gedicht wurde erstmals im Dezember 1929 in der Zeitschrift *Sélection. Chronique de la vie artistique et littéraire* veröffentlicht. Vgl. de Chirico 2008, 469.

2 Vgl. Lobsien 2008, 485–499, hier insbes. 486 f.

3 Auf die Erstveröffentlichung im Jahr 1934 folgte am 8. Januar 1938 die Uraufführung im römischen *Teatro delle Arti* von Anton Giulio Bragaglia. Vgl. Tinterri 1989, 135, 152.

Fokus stehen die innere Disposition des Helden und seine Rolle in der Moderne, nicht seine Irrfahrt. Savinio verkürzt die 24 homerischen Gesänge auf drei Episoden und rückt das Schicksal des Helden näher an den Zuschauer heran, indem er das mythische Geschehen in die Zeit um 1900 überführt.⁴ Ausgehend von der Insel der Kirke (Akt I) gelangt Ulisse nach einem Aufenthalt auf der Insel der Kalypso und einem Zwischenstopp im Palast des Alkinoos (Akt II) schließlich nach Ithaka (Akt III). Dort verweilt der Rückkehrer jedoch nur kurz und verlässt enttäuscht über seine unerfüllten Sehnsuchtsbilder seine Heimat am Ende des Stücks wieder.⁵ Das Motiv der Unzufriedenheit, die aus ihr resultierende Abenteuerlust und der Drang erneut aufzubrechen, übernimmt Savinio aus der *Divina Commedia* Dante Alighieris, in der sich der einstige Held als „Prototyp des neuzeitlichen Menschen und Chiffre menschlicher Neugier, Grenzüberschreitung, aber auch Hybris“⁶ in den achten Kreis der Hölle verbannt wiederfindet. Die Vorstellung vom ständig wandernden Odysseus, der sich ununterbrochen auf der Suche nach etwas befindet, entwickelt sich zu einem favorisierten Figurenmodell moderner Literaten.⁷ Ganz unheroisch avanciert Odysseus im 19. Jahrhundert als Sinnsuchender zu einem Archetypus des modernen Menschen.⁸ Als tragisch-komische Figur verliert der Capitano wie bei Dante sein Heldentum und somit seine Daseinsberechtigung; und gleichzeitig entpuppt er sich in seiner neuen Rolle als Sinnsuchender auf der Flucht im Stück Savinios als ‚Drückeberger‘.

Sowohl Savinio als auch de Chirico sind fest mit den literarischen und bildkünstlerischen Traditionen des 19. Jahrhunderts verbunden. Ihre gemeinsame Herkunft und Erziehung liefern eine einmalige Vergleichsgrundlage, um zwei gegensätzliche Umgangsweisen mit der antiken Vorlage aufzuzeigen.⁹ Beide Brüder widmen sich dem Thema sowohl in ihren Schriften als auch in ihren Gemälden. Die direkte Gegenüberstellung offenbart, dass die *Odyssee* Homers, das heißt der Mythos als Erzählung, für Savinio einen größeren Stellenwert einnimmt, wohingegen de Chirico die Odysseus-Figur präferiert und den antiken Helden bevorzugt aus seinem mythologischen Kontext herauslöst.

4 Vgl. Grewe 2001, 226, 230.

5 Für eine ausführliche Analyse des *Capitano Ulisse* siehe Grewe 2001, 215–325, hier insbes. 226–268. Zur Rezeptionsgeschichte der *Odyssee* in der italienischen Moderne siehe Fornaro 2011, 347–350, 354–356; und Lobsien 2008, 492–497. Sowie ferner zur Bedeutung Homers: Bagordo 2010, 323–372, insbes. 340–344.

6 Rapp 2016, 62.

7 Vgl. Rapp 2016, 63.

8 Vgl. Grewe 2001, 221.

9 Für eine Biographie der beiden Brüder siehe: Holzhey/Roos 2001, 45–79.

Zwei Porträtgemälde Savinios, die eine männliche Figur als Brustbild und eine weibliche als Schulterstück zeigen, können aufgrund einer Ausstellungsrezension von 1934 als Darstellungen des zurückkehrenden Odysseus (Abb. 1) und seiner Frau Penelope (Abb. 2) identifiziert werden.¹⁰ Die Leinwände, 1934 erstmals gemeinsam in Rom präsentiert, befinden sich heute getrennt voneinander im Besitz römischer und mailändischer Privatsammlungen.



Abb. 1 Alberto Savinio: *Die Rückkehr des Odysseus*, 1933. Tempera auf Leinwand, 69 × 60 cm. Rom, Privatbesitz.



Abb. 2 Alberto Savinio: *Penelope*, 1933. Tempera auf Leinwand, 50 × 40 cm. Mailand, Privatbesitz.

Modell für das durch die Bildtitel identifizierbare mythologische Ehepaar saßen die Eheleute Gino Galletti und Delia Morino, Schwager und Schwägerin Savinios.¹¹ Obwohl beide Bildnisse unterschiedliche Leinwandformate aufweisen und die Porträtierten sich einander

¹⁰ Vgl. Vivarelli 1996, 151 (Kat.-Nr. 1933.10 [*Penelope*] und 1933.11 [*Il ritorno di Ulisse*]). Im Zusammenhang mit beiden Gemälden ist auch das Gemälde *Mercurio* (Kat.-Nr. 1933.9) interessant, da es einen weiteren Zeitgenossen Savinios, den Arzt Ascanio Maina, als mythologische Figur darstellt. In welchem Verhältnis der Porträtierte zu Savinios Schwager und Schwägerin stand, konnte im Rahmen dieses Aufsatzes nicht geklärt werden. Ob es sich bei den drei Gemälden eventuell um ein Dreierbildnis zum *Capitano Ulisse* handelt, muss an dieser Stelle daher offenbleiben.

¹¹ Vgl. Vivarelli 1996, 151. Bei Delia Morino handelt es sich um eine der drei Schwestern der Ehefrau Savinios. Vgl. Berizzi 2014, 35.

nicht zuwenden, sind sie als Porträts *en pendant* zu verstehen.¹² Die naturalistische Darstellung der Figuren betont den Wirklichkeitscharakter der Modelle, den auch die Reduzierung der erzählerischen Mittel unterstützt: Lediglich der als antiker Reisehut zu interpretierende moderne Trilby des Odysseus und der goldene Ehering der vor die Brust gehobenen Hand Penelopes verweisen auf ihre Charakterisierung in der *Odyssee*. Im *Odysseus*-Gemälde erweckt der in fedrigem Pinselduktus ausgeführte blaugrüne Bildhintergrund derweil Assoziationen mit der offenen See, während eine Fensterbrüstung und Gardine in verkürzter Erzählung Penelope in einem Innenraum verorten.¹³ Mit der Kenntnis um die antike Charakterisierung des mythologischen Ehepaars drängt sich beim Bildbetrachter allerdings die Frage auf, wie Savinio diese darstellte: Der hagere Körperbau des wenig enthusiastisch dreinblickenden Odysseus und das biedere Erscheinungsbild einer deutlich gealterten Penelope scheinen unvereinbar mit dem von Tatendrang geprägten antiken Helden und seiner von zahlreichen Freiern umworbenen Ehefrau. Eine Erklärung liefert Savinios Theaterstück: Beide Gemälde stehen in unmittelbarer zeitlicher und inhaltlicher Nähe zum *Capitano Ulisse*, der ein Jahr nach Ausführung der Bildnisse erstmals 1934 veröffentlicht wurde. Dass es sich bei seinem Protagonisten nicht mehr um den homerischen Helden handelt, verbalisiert das Stück bereits zu Beginn des ersten Aktes explizit:¹⁴ Auf der Insel der Kirke gestrandet, hat sich der einstige Held dem unnatürlich monotonen Inselleben angepasst und zu einem sehnsüchtigen Melancholiker entwickelt. Im Verlauf seiner Reise ist sein heldenhafter Tatendrang aktionsloser Tristesse gewichen. Durch diese inhaltliche Änderung und seine Komik parodiert

12 Dafür sprechen ebenfalls die einheitliche technische Ausführung (Tempera auf Leinwand) sowie das gemeinsame Entstehungsjahr (1933).

13 Das Bildthema der am Fenster sitzenden Penelope findet sich noch mehrmals im Werk Savinios. Als Beispiele lassen sich anführen: *Die Abfahrt des Odysseus*, 1930 (vgl. Vivarelli 1996, 109, Kat.-Nr. 1930.45) und *Penelope*, 1933 (vgl. Vivarelli 1996, 148, Kat.-Nr. 1933.5). Zusammen betrachtet beinhalten beide Gemälde eine zeitliche Dimension: *Die Abfahrt des Odysseus* zeigt eine jüngere Penelope, die aufgrund ihres schlanken Körperbaus und ihres leichten Sommerkleids in heller Farbigkeit eine jugendlichere Erscheinung darstellt. Die drei Jahre später entstandene Version mit identischer Bildkomposition zeigt Penelope in fülligeren Körperformen in einem dunklen Kleid mit schwerem Manteltuch. Im Vergleich wirkt die zweite Penelope deutlich matronaler und daher älter. Auch drückt sich in der Behandlung des Hintergrundes ein deutlicher Stimmungsunterschied aus. Bei der gealterten Penelope verweist die bedeckte Wetterlage auf eine schlechte Gemütsstimmung. Savinio illustriert so zwei Zeitstufen des Epos: die jugendliche Penelope zum Zeitpunkt der Abfahrt und die gealterte, die bereits Jahre auf die Rückkehr ihres Mannes wartet. Die vor dem Fenster sitzenden Frauen zeigen in ihrer Figurenkomposition deutliche Anklänge an die antike Statue der *Trauernden Penelope* (460–450 v. Chr., Rom, Musei Vaticani, Inv.-Nr. 754).

14 Vgl. Savinio 1989, 42 f.

und degradiert Savinio im *Capitano Ulisse* den antiken Mythos und entheroisiert auf diese Weise den homerischen Helden, der im 20. Jahrhundert angekommen von seinen historisch auferlegten Rollen befreit wird.¹⁵ Die Porträts entsprechen dieser Leseart: Zum einen entschied sich Savinio gegen den Rückgriff auf etablierte Darstellungskonventionen; und zeigt mit den gealterten Eheleuten stattdessen die physischen Auswirkungen der 20-jährigen Trennung. Zum anderen verzichtet er in den Porträts auf die Illustration identitätsstiftender *Odyssee*-Episoden. Die Aufgabe dieser determinierenden äußeren Faktoren führt zum Verlust des Heroentums und damit zur Menschwerdung. Die Abbildung realer Zeitgenossen und die Abkehr von der Idealisierung verstärken diesen entheroisierenden Effekt. Hinzukommt, dass die Darstellung der Porträtierten in zeitgemäßem, alltäglichem Gewand dabei gleichzeitig den Sinn und die Funktion typisierter oder historisierter Porträts negiert. Es sind nicht Schwager und Schwägerin Savinios, die in die Rollen des antiken Mythenpaares schlüpfen und so deren heldenhafte Eigenschaften auf sich übertragen, sondern umgekehrt: Die durch ihre mythologische Herkunft und historische Signifikanz überhöhten Figuren Odysseus und Penelope erweisen sich in den veristischen Porträts Savinios und in der Moderne als gewöhnliche Sterbliche.

Bezüge aus der antiken Mythologie durchziehen zeitlebens Schriften und Malerei Savinios. Figuren und Episoden der *Odyssee* stellt er jedoch hauptsächlich in den Jahren um die Veröffentlichung des *Capitano Ulisse* in seiner Malerei dar. Dabei unterscheidet er im Wesentlichen zwischen der Darstellung von Naturwesen sowie der gemeinsamen Darstellung von Göttern und Menschen.¹⁶ Während die Naturwesen nicht im *Capitano Ulisse* auftreten und ihr Mythos somit keine Aktualisierung erfährt, verweisen die Darstellungen letzterer auf ihre Bühnenrolle.

In den Gemälden *Die Rückkehr des Odysseus* (Abb. 3) und *Odysseus und Telemachos* (Abb. 4) illustriert Savinio in den Jahren 1932–1933 jeweils zwei Szenen, die sowohl in seiner eigenen als auch in der homerischen Version sequenziell aufeinanderstoßen: Nach einem Treffen mit Athena am Strand von Ithaka gibt Odysseus sich seinem Sohn Telemachos zu erkennen. In ihrem göttlichen und heldenhaften Erscheinungsbild gibt Savinio diesmal den

15 Vgl. Grewe 2001, 229–232.

16 *Sirenen*, 1929 (vgl. Vivarelli 1996, 86, Kat.-Nr. 1929.58), *Odysseus und Polyphem*, 1929 (vgl. Vivarelli 1996, 69, Kat.-Nr. 1929.17) und *Odysseus und Polyphem*, 1932 (vgl. Vivarelli 1996, 134, Kat.-Nr. 1932.18). Die Version von 1932 findet ihre Vorlage in einem Gemälde Arnold Böcklins aus dem Jahr 1896, vgl. Falsitta 1990, 118. Das Thema der Schiffsreise findet sich ebenfalls häufig im Œuvre, jedoch ohne in nomineller Referenz zur *Odyssee* zu stehen.



Abb. 3 Alberto Savinio: *Die Rückkehr des Odysseus*, 1932–1933. Tempera auf Leinwand, 65 × 54 cm. Mailand, Privatbesitz.



Abb. 4 Alberto Savinio: *Odysseus und Telemachos*, 1932–1933. Tempera auf Leinwand, 65 × 50 cm. Privatbesitz.

Beschreibungen der homerisch-literarischen Vorlage den Vorzug: Ihre Heroisierung erzielt er unter anderem dadurch, dass er auf prominente kunsthistorische Vorbilder zurückgreift. Während die beiden Begleitfiguren Athena und Telemachos die antiken Statuen der *Athena Giustiniani* und des *Ares Ludovisi* zitieren, kombiniert Savinio in den beiden Odysseus-Figuren antike und frühneuzeitliche Standbilder miteinander: Der zurückgekehrte Odysseus entspringt in seiner Gesamtkomposition dem *Riace-Krieger A*, inkorporiert in seinem proportional vergrößerten rechten Arm und insbesondere mit der auffällig zur Bildfläche hin gedrehten Hand den *David* Michelangelos. Die gleiche Vorgehensweise zeigt das Telemachos-Gemälde, in dem die exponierte linke Hand des Odysseus die Hand- und Armhaltung des *Thermenherrschers* zitieren dürfte. Der fehlende Speer deutet jedoch die Handhaltung zum Zeigegestus um, sodass beim Bildbetrachter Assoziationen an die Figur Platons aus Raffaels *Schule von Athen* hervorgerufen werden. Durch die Vermischung der kunsthistorischen Vorlagen aus unterschiedlichen Epochen reiht Savinio seine Charaktere in eine Jahrhunderte andauernde Rezeptionsgeschichte ein und verzeitlicht auf diese Weise erneut den antiken Mythos. In beiden Gemälden betonen insbesondere die geringe Raamtiefe und die Lichtführung die theatrale Seite der dargestellten Szenen, und wie im

Capitano Ulisse demaskiert die Theatralisierung den Mythos als inszeniertes Schauspiel.¹⁷ Sinnigerweise illustriert Savinio die zusammenhängenden Episoden werkübergreifend und rückt auf diese Weise metareferenziell die Erzählstruktur der beiden literarischen Vorlagen ins Bild. Eine narrative Zusammengehörigkeit, die sich erst beim gemeinsamen Betrachten der Gemälde in den annähernd spiegelbildlichen Bildkompositionen äußert. Beide zeigen zwei Figurengruppen vor vergleichbar schematisierten Meerlandschaften, die ein Bühnenvorhang szenisch voneinander trennt. Die Szenenwahl mit dem simultanen Auftreten des Odysseus dürfte nicht zufällig getroffen sein, folgt auf das heroische Auftreten in der göttlichen Sphäre, das Zusammentreffen mit seiner Schutzgöttin, doch die Menschwerdung in der irdischen, die Wiedervereinigung mit seinem Sohn. In der wechselseitigen Betrachtung beider Gemälde kommt also erneut die menschliche, unheroische Seite des antiken Helden zum Vorschein. Das karikaturesk überzeichnete Erscheinungsbild der Figuren negiert trotz des Rückgriffs auf kunsthistorische Zitate ihre inhaltliche Heroisierung durch formale Idealisierung. Die Aufgabe des klassischen Formenrepertoires erfolgt dabei als logische Konsequenz zum Verlust des Heroentums, wie Savinio es im *Capitano Ulisse* sprachlich entwirft. Die Bearbeitung des Mythos, wie Savinio sie in Bild und Schrift vornimmt, seine Aktualisierung innerhalb des Wertesystems des frühen 20. Jahrhunderts führen zu einer Dekontextualisierung der antiken Vorlage und der Entmythologisierung ihrer Helden. Als Mythenschreiber und Mythenkommentator bringt Savinio in den vorgestellten Beispielen den Anachronismus des antiken Mythos in der Moderne und die Notwendigkeit für neue Vorbilder zum Ausdruck.¹⁸

Anders als bei Savinio spielt die *Odyssee* als Bildthema bei de Chirico keine Rolle. Dem älteren der beiden Brüder geht es nicht um die Entheroisierung der mythologischen Figuren oder die Dekonstruktion ihres Mythos, sondern er nutzt diesen, wie andere griechische Mythen auch,¹⁹ als biographische Referenzpunkte. Während ihn in seinen Gemälden die Figur des Odysseus interessiert, widmet er sich in seinen Schriften Odysseus, Homer und der *Odyssee* gleichermaßen. Als rhetorisches Mittel dienen sie ihm zur Gegenüberstellung von Antike und Moderne sowie zur Positionierung der eigenen Künstlerexistenz im kunsthistorischen Diskurs.

17 Vgl. Grewe 2001, 220.

18 In seiner parodistischen Aneignung der homerischen Vorlage und ihrer ins Komische überhöhten Protagonisten folgt Savinio dem Rezeptionsmodus der Mythentransposition, in der Figurentypen oder identitätsstiftende Episoden neu interpretiert und so aktualisiert werden. Vgl. Lobsien 2008, 495; sowie Grewe 2001, 229.

19 Vgl. Baldacci 1997, 81.

Zur verbindlichen „Privat-Mythologie“²⁰ verklärt, greift die Kunstgeschichtsschreibung diese literarischen Vergleiche auf und überträgt sie auf seine Gemälde. Die von de Chirico



Abb. 5 Giorgio de Chirico: *Odysseus*, 1922. Tempera auf Leinwand, 90 × 70 cm. Privatbesitz.

gezogenen Parallelen zur antiken Mythologie werden dabei wiederholt durch Kommentare seitens der Autoren bildhaft und einprägsam erweitert. Ein Vorgehen, das zu Beginn der 1980er-Jahre in einer Gleichsetzung von de Chirico und Odysseus und in der Vermischung von realer und fiktiver Biographie resultiert.

Im Winter 1921 – 1922 malte de Chirico das Gemälde *Odysseus* (Abb. 5), in dem der Held leinwandfüllend nackt am Strand sitzt. Sein rechter Arm weist auf das offene Meer hinaus, während er über die linke Schulter hinweg direkt den Bildbetrachter anschaut. Sitzhaltung und Kopfdrehung erinnern an die antike Bronzestatue des *Thermenboxers*, und erweitern so das kunsthistorische Zitat,²¹ dessen Ursprung in Arnold Böcklins Gemälde *Odysseus am Strande des Meeres* (1869) liegt.²² Von dieser ersten Version des Bildthemas, die sich zunächst im

20 Schmied 2001, 111.

21 Vgl. Pirani 1996, 58; sowie Greub 2008, 407.

22 Vgl. Abb. 7 zu dem Beitrag von Thierry Greub in diesem Band. Dazu Fagiolo dell'Arco 1980, 23.

Besitz Mario Broglios befand, fertigte de Chirico zwei Jahre später, 1924, eine fast identische Version für Paul Eluard an.²³ Beide Gemälde, die ursprünglich den generischen Titel *Ulisse* trugen, wurden von Maurizio Fagiolo dell'Arco 1980 aufgrund der physiognomischen Gemeinsamkeiten des Odysseus zu zeitnah entstandenen Selbstbildnissen de Chiricos in Bezug gesetzt und als verschlüsselte Porträts interpretiert.²⁴ In dem für de Chirico unüblichen Vollbart sieht der Autor einen Rückgriff auf die Ikonographie des Odysseus.²⁵ Diese bildliche „Automythografie“²⁶ begründet Fagiolo dell'Arco auch mit der vermeintlichen Identifizierung de Chiricos mit Odysseus, die der Autor wie folgt beschreibt:

Dal 1910 de Chirico si è sempre identificato con Odisseo, ha visto nel periplo di quell'eroe un traslato della sua gioventù di transfuga apolide (e anche nella pagina di Savinio, autore d'un disegno dallo stesso soggetto, torna la tematica odissiaca). Si saldano così tutti gli enigmi nella sua personalità oracolare.²⁷

Mit diesen Worten attestiert Fagiolo dell'Arco de Chirico die Selbstidentifizierung mit Odysseus und spricht einige Zeilen später explizit von einer Gleichsetzung der beiden. Sowohl das *Odysseus*-Gemälde als auch die Schriften de Chiricos würden diese Gleichsetzung demonstrieren.²⁸ Ein Jahr später, 1981, führt Fagiolo dell'Arco die Version von 1924 erstmals unter dem Bildtitel *Selbstbildnis im Gewand des Odysseus*, nimmt also posthum eine interpretative Aktualisierung des Bildtitels vor, die bis heute prägend ist.²⁹ Zwar

23 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1984, 109, Kat.-Nr. 183; 117, Kat.-Nr. 232.

24 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1980, 22.

25 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1980, 22. 1997 geht Roos noch einen Schritt weiter und erkennt in der Bärtigkeit zusätzlich einen Verweis auf Böcklin, da dieser sich ebenfalls in der Rolle eines heimatlosen Vagabunden gesehen und so ein Leitmotiv der Biographie de Chiricos vorweggenommen habe; seine Lebensreise sei gleichermaßen von einem rastlosen Umhergetriebensein geprägt gewesen. Vgl. Roos 1997, 239.

26 „questa automitografia“, Fagiolo dell'Arco 1980, 22.

27 Fagiolo dell'Arco 1980, 22: „Seit 1910 hat sich de Chirico immer mit Odysseus identifiziert, hat in der Irrfahrt dieses Helden einen bildlichen Ausdruck seiner Jugend als staatenloser Deserteur gesehen (und auch bei Savinio, Urheber einer Zeichnung mit dem gleichen Bildthema, kehrt die Odyssee-Thematik zurück). Alle Rätsel verbinden sich so in seiner orakelhaften Persönlichkeit.“ [Übers. von Stephanie Schlörb].

28 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1980, 22.

29 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1981, 35. Für eine knappe, chronologische Darstellung der Bildtitel in Ausstellungen siehe Fagiolo dell'Arco 1986, 42–45. Die Gemälde werden heute wie damals uneinheitlich benannt, bezeichnen aber immer den homerischen Helden, z. B. *Ulisse*, *Ulisse (Autoritratto)*, *Autoritratto in veste di Odisseo*.

überzeugt die Entschlüsselung der Gemälde, jedoch wirft die Aussage Fagiolo dell'Arcos nach genauer Analyse auch Fragen auf. In den Gemälden von 1922 und 1924 verkleidet sich de Chirico im mythologischen Gewand, tritt also zunächst nur *in* der Rolle des Odysseus auf. Durch die Gleichsetzung beider erhebt Fagiolo dell'Arco den Menschen de Chirico jedoch bereits *zu* Odysseus und macht aus ihm die moderne Version des antiken Helden. Offen bleibt daher die Frage, ob sich de Chirico tatsächlich *als* moderne Inkarnation des mythologischen Helden verstand, so wie es das Zitat von Fagiolo dell'Arco suggeriert, oder ob er sich nur vergleichend *in* dessen Rolle sah. Schreibt de Chirico den antiken Mythos fort oder adaptiert er diesen nur für sich?

Zur Beantwortung dieser Frage erweisen sich die Schriften de Chiricos gegenüber seinen Gemälden als aussagekräftigere Quellen. De Chiricos Umgang mit der mythologischen Vorlage äußert sich darin auf zwei Weisen: Zum einen auf nomineller Ebene, das heißt Odysseus, Homer und die *Odyssee* werden explizit genannt. Zum anderen auf referenzieller Ebene. In diesem Fall arbeitet de Chirico mit Anspielungen und erweckt im Leser lediglich Erinnerungen an die Abenteuer des Helden. Die Funktion beider Rezeptionsweisen ist dieselbe: Als Vergleiche zwischen Antike und Moderne dienen sie ihm zur Positionierung der (eigenen) Kunst in einem etablierten Referenzsystem. Im Rahmen dieser intellektuellen Untermauerung nutzt er den antiken Mythos als narrative Folie, eine Aktualisierung des Mythos findet nicht statt. Gemäß der historischen Auffassung verbleibt Homer ganz in seiner Rolle als Dichter der Vorzeit: Er ist Erschaffer mythischer Landschaften und geheimnisumwobene Persönlichkeit.³⁰ In seinen Beschreibungen schwankt de Chirico zwischen nostalgischer Wehmut und altertümlicher Bewertung,³¹ zieht Homer aber auch für den persönlichen Künstlervergleich heran.³² Seine literarischen Rekurse auf die *Odyssee* fungieren unverändert als Handlungsraum für Odysseus,³³ und das Epos als solches steht beispielhaft für eine gelungene und fesselnde Erzähltechnik.³⁴ Verweist de Chirico auf Odysseus, charakterisiert er ihn als „Odysseus errante“,³⁵ als Wandernden. In seinen rhetorischen Vergleichen löst er ihn zumeist aus dessen sozialen Strukturen heraus und macht Odysseus so zum alleinigen Handlungsträger. Diese Figurenauffassung bezeugen ebenfalls seine Gemälde, und es sind

30 Vgl. de Chirico 1919, 87; de Chirico 1920b, 138; de Chirico 1927, 275.

31 Vgl. de Chirico 1920a, 100.

32 Vgl. de Chirico 1927, 275.

33 Vgl. de Chirico 1924, 254.

34 Vgl. de Chirico 1921, 142.

35 Vgl. de Chirico 1924, 254; de Chirico 1925, 269; de Chirico 1927, 275.

diese Eigenschaften, mit denen de Chirico sich wiederholt selbst charakterisiert.³⁶ Diese Korrelation dürfte Fagiolo dell'Arco dazu bewegt haben, zu schreiben, dass de Chirico sich mit Odysseus identifiziert habe – denn explizite Äußerungen zu einem entsprechenden Selbstverständnis konnten bisher nicht nachgewiesen werden. Vergleiche mit dem Helden sind stets assoziativ und damit interpretativ. Das eingangs zitierte Gedicht weist darauf hin, dass de Chirico sich selbst nicht *als* moderne Inkarnation des antiken Odysseus verstand, da er in dem Gedicht eindeutig zwischen sich selbst in der Rolle des *erzählenden Ichs* und dem antiken Helden unterscheidet. Odysseus antwortet nicht auf die Frage des Malers, da er und sein Mythos in ihrer antiken Welt, der mythologischen Vorzeit, verbleiben und nicht von de Chirico für seine Gegenwart aktualisiert werden. Seine Biographie schreibt den antiken Mythos demnach nicht fort, sondern adaptiert diesen als Narrativ.

Fagiolo dell'Arcos Zeitangabe, de Chirico habe sich ab „1910“ mit Odysseus identifiziert, dürfte sich von dem Gemälde *Das Geheimnis des Orakels* (Abb. 6) herleiten: Das Werk, das bereits 1909 in Mailand entstand und sich dort heute in Privatbesitz befindet,³⁷ datierte der Autor noch auf 1910.³⁸ Über ein Jahrzehnt vor den Selbstbildnissen als Odysseus entstanden beinhaltet es bereits die wirkungsreichste *Odysseus*-Referenz des Œuvres. In der am Rand der Fensteröffnung stehenden männlichen Figur zitiert de Chirico den in sich versunkenen, eng in ein Himation eingehüllten Odysseus, wie Arnold Böcklin ihn in seinem 27 Jahre zuvor entstandenen Gemälde *Odysseus und Kalypso* darstellte (Abb. 7).³⁹ Der Schweizer Maler thematisiert darin zwar eine Episode des Epos,⁴⁰ verzichtet jedoch auf die Darstellung narrativer Einzelheiten.⁴¹ Durch diesen Verzicht und die antithetische Gegenüberstellung beider Geschlechter stellt er symbolische Bildbezüge her und ermöglicht so eine allgemeingültige Bildaussage unabhängig von dem ursprünglichen Bildthema.⁴² Durch die Abkehr von einer primär illustrativen Darstellung und dem subjektiven Umgang

36 Wenn de Chirico Odysseus nicht isoliert, lässt er ihn zumindest als Protagonisten auftreten; z.B. in seinem autobiographischen Roman *Hebdomeros* (1929). Hier befindet sich der gleichnamige Held, das Künstler-Alter Ego de Chiricos, mit Gefährten auf einer Reise, bevor er am Ende von der personifizierten Unsterblichkeit getröstet wird. Der Roman beinhaltet deutliche Anspielungen auf Motive der *Odyssee*, ohne diese jedoch explizit zu thematisieren. Vgl. de Chirico 1969.

37 Vgl. Baldacci 1997, 78.

38 Vgl. Fagiolo dell'Arco 1981, 122.

39 Für ausführlichere Informationen siehe Baldacci 1997, 77–83.

40 Vgl. Holenweg 2001, 278.

41 Vgl. Schmidt 2001, 17.

42 Vgl. Holenweg 2001, 278.



Abb. 6 Giorgio de Chirico: *Das Rätsel des Orakels*, 1909. Öl auf Leinwand, 42 × 61 cm. Turin, Privatbesitz.



Abb. 7 Arnold Böcklin: *Odysseus und Kalypso*, 1882. Öl auf Mahagoniholz, 103,5 × 149,8 cm. Kunstmuseum Basel.

mit der Textvorlage entstehen im 19. Jahrhundert neue Bildentwürfe mit suggestiven Bildwirkungen.⁴³ Grundlegende Gestaltungsprinzipien, derer sich de Chirico bedient und die er aller Wahrscheinlichkeit nach gemeinsam mit Savinio um 1909 für sich entdeckte.⁴⁴

43 Vgl. Lobsien 2008, 497 f.

44 Vgl. Baldacci 1997, 60. Der Autor bezieht sich hier auf eine heute verschollene Zeichnung Savinios von 1909–1910, die die gleiche Repoussoirfigur wie im Gemälde de Chiricos zeigt und aufgrund

De Chirico verstärkt diese zusätzlich durch den enigmatischen Bildtitel, aufgrund dessen das Gemälde allgemein als Moment des Orakelspruchs an Odysseus interpretiert wird, der ihm seine Irrfahrt vorhersagt.⁴⁵ Eine Deutung, die Gerd Roos noch präzisiert, indem er genau den Moment dargestellt sieht, in dem Odysseus sich seines schweren Schicksals bewusst wird und in Melancholie versinkt.⁴⁶ Mit dieser Interpretation entspricht der Entwurf de Chiricos den Bildkonventionen des 19. Jahrhunderts, indem in der Figur des Odysseus die Stimmung der gesamten Bildszene kulminiert.⁴⁷ Komplett verhüllt – quasi entmaterialisiert – verkörpert Odysseus als „präsenze Absenz“ den Melancholiker und entspricht damit dem bevorzugten Figurenmodell.⁴⁸

Es ist diese suggestive Qualität, die de Chirico an der Odysseus-Figur von Böcklin interessiert, nicht seine mythologische. Zeitlebens zitiert de Chirico seine Adaption entweder als lebendigen Himationsträger oder zur Statue versteinert auf einem Sockel und macht den einstigen Odysseus so zu einem seiner einflussreichsten Bildmotive.⁴⁹ Im formalen Transformationsprozess verliert die androgyne Figur jedoch ihren literarischen Bezug, wodurch sie zum universellen Träger neuer Bildinhalte und Bildinterpretationen wird. Diese Offenheit des Bildmotivs dürfte Fagiolo dell'Arco 1984 dazu verleitet haben, seine Beobachtungen zu den Odysseus-Selbstbildnissen von 1980 wortwörtlich auf *Das Rätsel des Orakels* zu übertragen und sein Selbstzitat um die Behauptung „l'enigma dell'oracolo è l'enigma di Odisseo, e Odisseo è de Chirico“⁵⁰ zu erweitern. Der Autor überträgt in diesem Fall seine Aussagen zu den Gemälden von 1922/24 rückwirkend auf eines der bedeutendsten Gemälde de Chiricos und verleiht seinen ersten Beobachtungen durch die prägnante Aussage zusätzlichen Nachdruck. Die Prominenz des Motivs, seine wiederholte Darstellung im Œuvre und die repetitive Übernahme der aussagekräftigen Worte Fagiolo dell'Arcos führen in der Folgezeit dazu, dass die Gleichsetzung de Chirico/Odysseus sich als Topos und Narrativ etabliert und insbesondere posthum in der ersten Hälfte der 1980er-Jahre

deren Existenz nicht mehr rekonstruierbar ist, welcher der Brüder das Bildzitat erstmals von Böcklin übernahm. Die Zuschreibung an Savinio mit der Zeitangabe „1909“ findet sich bereits bei Fagiolo dell'Arco 1981, 55.

45 Fagiolo dell'Arco 1984, 81, Kat.-Nr. 15.

46 Vgl. Roos 1997, 228.

47 Vgl. Lobsien 2008, 497.

48 Vgl. Lobsien 2008, 497.

49 Vgl. Noel-Johnson 2019, 16.

50 Fagiolo dell'Arco 1984, 109 f., Kat.-Nr. 183.

in der Forschungsliteratur manifestiert.⁵¹ Es ist die Vorstellung vom Künstler als Suchenden, auf den sich sowohl de Chirico als auch die Forschung beziehen.

Die Publikationen Fagiolo dell'Arcos, die in diesen Jahren entstehen, gelten noch heute als Grundlagenforschung, und seine Forschungsergebnisse leisteten einen wesentlichen Beitrag für den Untersuchungsgegenstand. Bei der Durchsicht der einschlägigen Forschungsliteratur dieser Zeit ist zu beobachten, wie der Mythologisierungsaspekt zunehmend – auch international – ab den frühen 1980er-Jahren Verbreitung findet. Für den deutschsprachigen Raum ist hier insbesondere der Aufsatz *Die sieben Städte Giorgio de Chiricos* von Wieland Schmied zu nennen, den der Autor anlässlich der internationalen Wanderausstellung *De Chirico* (New York, München, Paris, London) publizierte.⁵² Die deutsche Ausgabe des Katalogs (unter anderem mit einem Beitrag von Fagiolo dell'Arco) wird eröffnet mit dem Aufsatz Schmieds und den Worten:

Sieben Städte wetteiferten um die Geburt Homers. Sieben Städte sind es auch, die in der Biographie des Malers de Chirico eine besondere Rolle spielen und denen er sich in geheimnisvoller Weise verbunden fühlte – so sehr verbunden, daß sie zu Fixpunkten seiner privaten Mythologie wurden und ihm in wechselnden Phasen seines Lebens der Reihe nach als Plätze der Geburt oder Wiedergeburt erschienen.⁵³

Rom werde de Chirico dabei zur „Stätte der Heimkehr, in die er – gleich Odysseus zu Penelope [...] – zurückfindet“⁵⁴. Wie bereits Fagiolo dell'Arco übernimmt Schmied den literarischen Verweis auf Homer den essayistischen Schriften de Chiricos, ergänzt diesen bildhaft um eine biographische Analogie zu Odysseus und integriert diesen argumentativ in seinen wissenschaftlichen Aufsatz. Binnen weniger Zeilen wird de Chirico bei Schmied nicht

51 Zuletzt konnte das Selbstzitat Fagiolo dell'Arcos in einer Publikation aus dem Jahr 2000 nachgewiesen werden, vgl. Fagiolo dell'Arco 2000, 44. In derselben Publikation findet sich auch eine Biographie de Chiricos mit dem Titel *I tempi di Odisseo. Biografia di Giorgio de Chirico, 1888–1978*, vgl. Marconi 2000, 139–145.

52 New York (The Museum of Modern Art, 30.03. – 29.06.1982); London (Tate Gallery, 04.08. – 03.10.1982); München (Haus der Kunst, 17.11.1982 – 30.01.1983); Paris (Centre Georges Pompidou, 24.02. – 25.04.1983). Für jede Ausstellung ist ein eigener Katalog erschienen. Inwiefern diese sich inhaltlich voneinander unterscheiden, konnte nicht genau geklärt werden. Die amerikanischen und deutschen Ausgaben weichen aber insofern voneinander ab, dass der Aufsatz von Schmied (Schmied 1982a, 9–15) nicht in der amerikanischen enthalten ist. Stattdessen beteiligt sich Schmied mit einem Aufsatz zu de Chiricos Realismus der 1920er-Jahre. Vgl. Schmied 1982b, 101–109.

53 Schmied 1982a, 9.

54 Schmied 1982a, 10.

nur mit Odysseus verglichen, sondern ganz bewusst in die Nähe Homers gerückt. Während die Antikenvergleiche in den Schriften de Chiricos aufgrund der ständigen Wiederholungen anekdotisch und floskelhaft wirken, bekommen sie in den wissenschaftlichen Publikationen eine deutlich höhere Aussagekraft.



Abb. 8 Giorgio de Chirico: *Die Rückkehr des Odysseus*, 1968. Öl auf Leinwand, 59,5 × 80 cm. Rom, Fondazione Giorgio e Isa de Chirico.

Mit Bildern wie *Der zurückkehrende Odysseus* (Abb. 8) von 1968, zehn Jahre vor seinem Tod entstanden, liefert de Chirico zwar selbst die bildliche Vorlage für solche Analogien, jedoch erfolgt die Konkretisierung der Bildinterpretation in erster Linie durch die Kunstgeschichtsschreibung. In dem Gemälde, das heute Teil der *Fondazione Giorgio e Isa de Chirico* in Rom ist, rudert eine männliche Figur in antikisierendem Gewand auf einer Wasserfläche inmitten eines Zimmers. Der Bildraum ist mit ikonographischen Verweisen auf die Kunst de Chiricos gefüllt und zitiert seine wichtigsten Werkserien. Aufgrund des selbstreferenziellen Charakters der Bildgegenstände und die durch Fagiolo dell'Arco etablierte Gleichsetzung zwischen de Chirico und Odysseus wird das Gemälde in erster Linie programmatisch als Selbstdarstellung de Chiricos gelesen, der sich nach erfolgreich bestandenen Abenteuern dem Ziel seiner künstlerischen Reise nähert.⁵⁵ In den folgenden

⁵⁵ Vgl. Schmied 2001, 111. Obwohl Schmied das Gemälde mit der Bildunterschrift „Die Rückkehr des Odysseus“ betitelt, spricht er im Text von „Die Wiederkehr des Odysseus“. Die Umbenennung

Jahrzehnten greifen auch Kuratoren dieses Forschungsnarrativ auf und setzen es konzeptuell in ihren Ausstellungen um, wodurch es sich ständig wiederholt und weiter festigt. Die in regelmäßigen Zeitabständen stattfindenden Retrospektiven machen die Vorstellung vom de Chirico-Odysseus auf diese Weise auch beim Publikum bekannt.⁵⁶

Sowohl in der Forschungsliteratur als auch beim Museumspublikum entwickelte sich auf diese Weise ein Forschungsnarrativ, das nicht mehr zwischen realem Menschen und fiktiver Figur unterscheidet. Die Künstlerpersönlichkeit de Chirico wird so gewissermaßen selbst zum fiktiven Protagonisten der eigenen, auf dem Odysseus-Mythos aufbauenden biographischen Erzählung. De Chirico arbeitet in seinen Gemälden an seinem Mythos, nicht jedoch an der Fortschreibung des antiken. Erst im Zusammenspiel mit der Kunstgeschichtsschreibung erfolgt posthum aus der ideologischen Aneignung des Odysseus-Mythos durch den Künstler selbst die Aktualisierung des antiken Mythos, in dem die Künstlerpersönlichkeit zur Reinkarnation des antiken Helden wird.

Während Savinio die Popularität des antiken Mythos dazu nutzt, diesen zu Dekonstruieren und seine Grenzen für die Moderne aufzuzeigen, gelang es de Chirico im Zusammenspiel mit der Forschungsgeschichte, seinen eigenen zu etablieren.

des Bildtitels verweist auf die Philosophie Friedrich Nietzsches, mit der de Chirico sich ausgiebig beschäftigte und die zu einem zentralen Bestandteil seines Lebens wurde.

56 Beispielhaft sei an dieser Stelle auf die Retrospektiven *Giorgio de Chirico. La fabrique des rêves* (Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2009), vgl. Munck 2009, 11, und insbesondere *Giorgio de Chirico. Il volto della Metafisica* (Genua, Palazzo Ducale, 2019) verwiesen. In einem Wandtext im ersten Raum der Ausstellung heißt es: „In order to highlight that de Chirico's work (1910–1978) deals with an ongoing dialogue where the past and present coexist on the same plane in a sort of Nietzschean eternal return, the exhibition has been structured according to theme rather than chronological order. Guided by the traveller-figure of Odysseus (Ulysses) – with whom the artist closely identified throughout his career – we discover how de Chirico's so-called volte-face of 1919 does not deal with repudiation, reaction or revolution, but renaissance: the endless journey of metaphysical revelation.“ Dem Aspekt der „ewigen Reise“ (des Odysseus und allgemein) und de Chiricos Vorliebe für die Philosophie Friedrich Nietzsches kann an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden. De Chirico dürfte aber auch deshalb Interesse an Odysseus gefunden haben, weil er beispielhaft für Nietzsches Gedanke der ewigen Wiederkunft gelesen werden kann. Vgl. Fagiolo dell'Arco 1984, 67.

Bibliographie

- Bagordo, Andreas (2010): Art. „Homer (Homeros)“, in: Walde, Christine (Hrsg.): *Die Rezeption der antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= Der neue Pauly: Supplemente, 7), 323–372.
- Baldacci, Paolo (1997): *De Chirico. The Metaphysical Period (1888–1918)*. Boston, MA: Bulfinch Press.
- Berizzi, Carlo (2014): „Intervista con Massimiliano Fuksas“, in: ders. (Hrsg.): *A colloquio con Massimiliano Fuksas*. Rom: Gangemi, 29–46.
- de Chirico, Giorgio (1919): „Estetica metafisica“, in: de Chirico 1985, 87–88.
- de Chirico, Giorgio (1920a): „Il senso architettonico nella pittura antica“, in: de Chirico 1985, 100–103.
- de Chirico, Giorgio (1920b): „I neoclassici milanesi“, in: de Chirico 1985, 136–141.
- de Chirico, Giorgio (1921): „Hans Thoma e Adolfo Menzel“, in: de Chirico 1985, 141–146.
- de Chirico, Giorgio (1924): „Gustave Courbet“, in: de Chirico 1985, 247–255.
- de Chirico, Giorgio (1925): „Vale Lutetia“, in: de Chirico 1985, 267–271.
- de Chirico, Giorgio (1927): „Salve Lutetia“, in: de Chirico 1985, 274–276.
- de Chirico, Giorgio (1969): *Hebdomeros*. Übers. aus dem Franz. von Brigitte Weidmann. Berlin: Henssel [EA 1929].
- de Chirico, Giorgio (1985): *Il meccanismo del pensiero. Critica, polemica, autobiografia 1911–1943*. Hrsg. von Maurizio Fagiolo dell’Arco. Turin: Einaudi (= Saggi, 675).
- de Chirico, Giorgio (2008): „Tutte le poesie“, in: *Metafisica 7/8*, 425–506.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1980): *Giorgio de Chirico. Il tempo di Valori plastici, 1918–1922*. Rom: De Luca (= Et quid amabo nisi quod aenigma est, 2).
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1981): *Giorgio de Chirico. Il tempo di Apollinaire, Paris 1911/1915*. Rom: De Luca (= Et quid amabo nisi quod aenigma est, 3).
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1984): *L’opera completa di Giorgio de Chirico, 1908–1924*. Mailand: Rizzoli (= Classici dell’arte).
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (1986): „Ulisse, 1921–1922“ und „Autoritratto in veste di Odisseo (Ulisse), 1924“, in: ders. (Hrsg.): *De Chirico. Gli anni Venti*. Ausst. Kat. Mailand. Mailand: Mazzotta, 42–45.
- Fagiolo dell’Arco, Maurizio (2000): „Ulysse; Autoritratto come Ulisse – 1924“, in: ders. (Hrsg.): *De Chirico. La metafisica del paesaggio 1909–1970*. Bologna: Renografica, 44–45.
- Falsitta, Gaspare (1990): „I ‚mondi‘ di Alberto Savinio: un contributo interpretativo“, in: DiCarlo, Massimo / Vivarelli, Pia (Hrsg.): *Savinio. Gli anni di Parigi, dipinti 1927–1932*. Ausst. Kat. Verona. Mailand: Electa, 106–125.

- Fornaro, Sotera (2011): „Homer in den romanischen Literaturen“, in: Rengakos, Antonios / Zimmermann, Bernhard (Hrsg.): *Homer-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 344–357.
- Greub, Thierry (2008): „Selbstbildnis als Odysseus“, in: Latacz, Joachim / Greub, Thierry u. a. (Hrsg.): *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst*. Ausst. Kat. Basel/Mannheim. München: Hirmer, 406–407.
- Grewe, Andrea (2001): *Melancholie der Moderne. Studien zur Poetik Alberto Savinios*. Frankfurt a. M.: Klostermann (= *Analecta Romanica*, 64).
- Holenweg, Hans (2001): „Odysseus und Kalypso 1882“, in: Lindemann, Bernd Wolfgang / Schmidt, Katharina (Hrsg.): *Arnold Böcklin. Eine Retrospektive*. Ausst. Kat. Basel/München. Heidelberg: Edition Braus im Wachter Verlag, 278–279.
- Holzhey, Magdalena / Roos, Gerd (2001): „Giorgio de Chirico und Alberto Savinio. Eine Biografie der Dioskuren“, in: Baldacci, Paolo / Schmied, Wieland (Hrsg.): *Die andere Moderne – De Chirico, Savinio*. Ausst. Kat. Düsseldorf/München. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 25–43.
- Lobsien, Eckhard (2008): Art. „Odysseus“, in: Moog-Grünwald, Maria (Hrsg.): *Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart/Weimar: Metzler (= *Der neue Pauly: Supplemente*, 5), 485–499.
- Marconi, Beatrice (2000): „I tempi di Odisseo. Biografia di Giorgio de Chirico, 1888–1978“, in: Fagiolo dell'Arco, Maurizio (Hrsg.): *De Chirico. La metafisica del paesaggio 1909–1970*. Bologna: Renografica, 139–145.
- Munck, Jacqueline (2009): „La fabrique des rêves. Exposition au Musée d'art moderne de la Ville de Paris“, in: *Dossier de l'art* 160, 2–15 [Interview geführt von Bénédicte Bonnet Saint-Georges].
- Noel-Johnson, Victoria (2019): „„Le voyage sans fin'. Giorgio de Chirico e l'arte metafisica (1910–1978)“, in: dies. (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Il volto della Metafisica*. Ausst. Kat. Genua. Mailand: Skira, 3–27.
- Pirani, Federica (1996): „De Chirico e Odisseo“, in: Benedetti, Maria Teresa / Piantoni, Gianna u. a. (Hrsg.): *Dei ed Eroi. Classicità e mito fra '800 e '900*. Ausst. Kat. Rom: De Luca.
- Rapp, Karolina (2016): „Die Antike in der deutschsprachigen Literatur der Gegenwart. Der Odysseus-Mythos in den Werken von Perikles Monioudis“, in: Dominas, Konrad / Trocha, Bogdan u. a. (Hrsg.): *Die Antike in der populären Kultur und Literatur*. Berlin: Frank & Timme, 59–77.
- Roos, Gerd (1997): „Giorgio de Chirico und der lange Schatten von Arnold Böcklin“, in: Magnaguagno, Guido / Steiner, Juri u. a. (Hrsg.): *Arnold Böcklin, Giorgio De Chirico, Max Ernst. Eine Reise ins Ungewisse*. Ausst. Kat. Zürich/München/Berlin. Bern: Benteli, 204–247.
- Savinio, Alberto (1989): *Capitano Ulisse*. Hrsg. von Alessandro Tinterri. Mailand: Adelphi (= *Piccola Biblioteca Adelphi*, 227) [EA 1934].

- Schmidt, Katharina (2001): „Non omnis moriar. Eine Einführung zu Arnold Böcklin“, in: Lindemann, Bernd Wolfgang / Schmidt, Katharina (Hrsg.): *Arnold Böcklin. Eine Retrospektive*. Ausst. Kat. Basel/München. Heidelberg: Edition Braus im Wachter Verlag, 11–21.
- Schmied, Wieland (1982a): „Die sieben Städte Giorgio de Chiricos. Zur Mythologie des Malers“, in: Rubin, William / Schmied, Wieland u. a. (Hrsg.): *Giorgio de Chirico der Metaphysiker*. Ausst. Kat. München/Paris. München: Prestel, 9–15.
- Schmied, Wieland (1982b): „De Chirico and the Realism of the Twenties“, in: Rubin, William (Hrsg.): *De Chirico*. Ausst. Kat. New York, NY: The Arts Publisher, 101–109.
- Schmied, Wieland (2001): *Giorgio de Chirico. Reise ohne Ende*. München: Prestel.
- Tinterri, Alessandro (1989): „Nota“, in: Savinio 1989, 133–161.
- Vivarelli, Pia (1996): *Alberto Savinio. Catalogo generale*. Mailand: Electa.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Vivarelli, Pia / Baldacci, Paolo (Hrsg.) (2002): *Alberto Savinio*. Ausst. Kat. Mailand. Mailand: Mazzotta, 138.
- Abb. 2: Vivarelli, Pia / Baldacci, Paolo (Hrsg.) (2002): *Alberto Savinio*. Ausst. Kat. Mailand. Mailand: Mazzotta, 139.
- Abb. 3: Baldacci, Paolo / Schmied, Wieland (Hrsg.) (2001): *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio*. Ausst. Kat. Düsseldorf/München. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 324.
- Abb. 4: Vivarelli 1996, 145.
- Abb. 5: Bonito Oliva, Achille (Hrsg.) (2010): *La natura secondo de Chirico*. Ausst. Kat. Rom. Mailand: Motta, 61.
- Abb. 6: Baldacci, Paolo / Schmied, Wieland (Hrsg.) (2001): *Die andere Moderne. De Chirico, Savinio*. Ausst. Kat. Düsseldorf/München. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 194.
- Abb. 7: © Kunstmuseum Basel, Inv.-Nr. 108.
- Abb. 8: Noel-Johnson, Victoria (Hrsg.) (2019): *Giorgio de Chirico. Il volto della Metafisica*. Ausst. Kat. Genua. Mailand: Skira, 91.

„Painting is dead – long live painting!“¹

Dalís homerische Apotheose

JENNIFER JÄGER

I. Dali News

„Extra! Dali triumphs in Apotheose of Homerus“ – diese Schlagzeile prangt in fetten, schwarzen Lettern auf der Titelseite der ersten Ausgabe der *Dali News* vom 20. November 1945.² Darunter die Nachricht: „Richard Wagner reported killed“.³ Herausgeber jener großformatigen, vierseitigen Werbezeitung und verantwortlich für alle Artikel (sowie deren Zensur) zeichnet der katalanische Künstler selbst. Anlässlich seiner Ausstellung in der New Yorker Bignou Gallery im Winter 1945, unmittelbar nach dem globalen Ende des Zweiten Weltkriegs, startet Salvador Dalí damit eine strategische „Winter Offensive“, die zünden muss.⁴ Denn von seiner ersten New Yorker Einzelausstellung 1933 bis hin zur skandalträchtigen Zerstörung seines Schaufensters an der Fifth Avenue im Jahr 1939 schien ihm die Aufmerksamkeit noch sicher, die New Yorker Kunstwelt verrückt nach dem enfant terrible des Surrealismus.⁵ Nun, einige Jahre später, muss Dalí offenbar selbst für positive Presse sorgen, wird der (Ex-)Surrealist und selbsternannte „No. 1 madman of America“ doch in den 1940er-Jahren, nach dem offiziellen Ausschluss aus der Pariser Gruppe, auch im US-amerikanischen Exil von Kolleg:innen und Kritikern zunehmend kontrovers diskutiert.⁶

1 Dalí 1947, o. S. (Appendix).

2 Dalí 1945a, 1. Die zweite und letzte Ausgabe der *Dali News* erschien zwei Jahre später, am 25. November 1947, anlässlich einer weiteren Ausstellung Dalís in der New Yorker Bignou Gallery. Ich danke Teresa Harris, Avery Architectural & Fine Arts Library der New Yorker Columbia University, die mir das Material vorgelegt hat.

3 Dalí 1945a, 1.

4 Dalí 1945a, 1. Die erste Ausstellungskritik liefert er gleich mit: „First critique of the Dali Exposition by Dali himself. [...] My impression is that Dali should continue painting in the style of his ‚Galarina‘ and his ‚Bread Basket‘, without forgetting, however, such apotheosis as ‚Homer’s Apotheosis.‘“ [sic!] (ebd. 2).

5 Vgl. Levy 1977, 70–75, 197–199, 299–307. „Dalí’s singular method was weaving its magic – and the public was hypnotized. American critics were just as enthusiastic and his first solo show in New York, in Julien Levy’s gallery, was hailed“ (Grenier 2012, 126).

6 Dalí 1945a, 2. – Nach faschistischen Äußerungen Dalís begann die Entfremdung mit Breton, dem Wortführer der Surrealist:innen-Gruppe, bereits 1934, 1936 warb Breton offensiv um dessen

Dennoch ist es nach wie vor Salvador Dalí, der die Bewegung in den USA quasi personifiziert, wie die US-amerikanische Kunsthistorikerin Sandra Zalman herausstellt: „Surrealism’s status was linked to Dalí’s.“⁷

Dessen Gemälde *Apotheosis of Homer* (Diurnal Dream of Gala), Aufmacher des Werbeblatts und neben zehn weiteren aktuellen Werken in der Ausstellung von 1945 vertreten, ist gleich in mehrfacher Hinsicht besonders interessant.⁸ Handelt es sich hier, wie es der Bildtitel suggeriert, um die surrealistische Verherrlichung des antiken Poeten, dessen nach innen gerichteter Blick und dessen fantastische Epen die Surrealist:innen zu eigenem Schaffen inspirierten? Bröckelt nicht vielmehr sein Bild? Werden die antiken Mythen hier überhaupt noch gebraucht angesichts der aufziehenden Herrschaft des Unbewussten, der angestrebten Neuordnung der Realitäten in der Moderne? Im Winter 1944/45 im Exil entstanden, voller ikonischer, surrealer Attribute – zu voll vielleicht, bereits an der Grenze zum Kitsch – offenbart das Werk einen ungewöhnlichen, einen surrealen Blick auf die antike Mythenwelt und auf die Figur des Homer vor dem Hintergrund eines zerstörerischen Weltkrieges, so die These des Beitrags. Homers Bildnis wankt – und doch plädiert Dalí mit seiner eindringlichen Studie, in der ein festes Repertoire an surrealistischem Bildinventar auf verfremdete Antikenzitate trifft, für den Erhalt jener Welt. Er weist damit voraus auf das Ende der surrealistischen und den Beginn der klassischen Periode seines Werks.⁹

Ausschluss, 1939 erfolgte der endgültige Bruch. 1948 kehrten Dalí und seine Partnerin Gala aus dem US-amerikanischen Exil nach Spanien zurück. – Vgl. Zalman 2018, 26–46.

- 7 Zalman 2018, 28. Dazu Catherine Grenier: „[M]ore than the other surrealists, Dalí knew how to realize the alchemical fusion between the kingdom of the dream and the strange with the attachment of the American public to verist realism and conservative art“ (Grenier 2012, 178).
- 8 Vgl. Salvador Dalí: *Apotheose des Homer – Tagtraum von Gala* (Apotheosis of Homer [Diurnal Dream of Gala]), 1944/45. Öl auf Leinwand, 63,7 × 116,7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München, Inv.-Nr. 14253. Oliver Kase hat mir die persönliche Inspektion des Gemäldes im Depot der Münchener Pinakothek der Moderne ermöglicht, wofür ich ihm herzlich danke.
- 9 Catherine Grenier spricht auch von der „amerikanischen Periode“: „The American Period saw the onset of a new phase during which he deliberately placed his art under the banner of classicism and realism, without, however, abandoning the ‚conquest of the irrational‘ and the paranoid-critical method“ (Grenier 2012, 177).



Abb. 1 Salvador Dalí: *Apotheose des Homer – Tagtraum von Gala*, 1944/45. Öl auf Leinwand, 63,7 × 116,7 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen – Sammlung Moderne Kunst in der Pinakothek der Moderne München, Inv.-Nr. 14253.

II. Apotheose des Homer

Bei der kuriosen Szenerie, die sich den Betrachtern in der *Apotheose des Homer* bietet, einer Szene voll amorpher Objekte, bizarrer Figuren und merkwürdiger, durch die Luft fliegender Gegenstände, scheint es sich um eine Traumwelt zu handeln – um den Traum der nackten, am Strand des eigenen Bewusstseins liegenden Gala. Die schlanke, idealisierte Frauenfigur liegt in der verdunkelten, rechten Bildhälfte ausgestreckt und mit übereinandergelegten Füßen, die Zehennägel rot lackiert, auf der dunklen, sandigen Erde. Den rechten Arm hält sie schützend über die Augen, gerade so, als wolle sie sich „vor der Fülle der über sie hereinbrechenden Traumbilder [...] schützen“.¹⁰ Der Träumenden stand unverkennbar Dalís Partnerin Modell: Gala Éluard Dalí, in den 1890er-Jahren als Helene Dimitriewna Diakonowa im zaristischen Russland geboren und 1916 über ihre Verbindung zu Paul Éluard nach Paris und in avantgardistische Kreise migriert, malte er oft und bis an sein Lebensende.¹¹ Doch Gala, von

¹⁰ Schulz-Hoffmann 2002, 85.

¹¹ Vgl. Hörner 1998, 93–101.

dem verliebten Dalí auch „Helena von Troja“ oder „Gala Galatea“ genannt,¹² war ihm seit 1930 weit mehr als Muse und Modell – sie managte ihn, organisierte Termine und Interviews, knüpfte Kontakte und verkaufte geschickt seine Bilder, womit sie maßgeblich zu seinem kommerziellen Erfolg beitrug.¹³ Für den New Yorker Galeristen Julien Levy war dies offenbar eine neue, gewöhnungsbedürftige Praxis:¹⁴

In practical matters theirs was a very smooth-working team. It was Gala-Dali and Dali-Gala, as others were frequently to tell me. I soon came to intensely dislike dealing with such artist-manager *combines*, particularly if the manager was an inartistic spouse. I thought of myself as dealing from enthusiasm and not from cupidity, whereas the wife, like a tiger defending a cub, took for granted I, or any dealer, was a predator.¹⁵

Unmittelbar hinter der Liegenden türmt sich auf einer Steinplatte eine grauenerregende, absonderliche Figur mit deformierten, gelängten Körperteilen auf: So erwächst einem fleischlichen Brustkorb mit spitzen Schultern, überzogen von einer weißen, zähflüssigen Masse, ein Kopf, der nach oben hin versteinert.¹⁶ Dem aufgebrochenen Kiefer mit spitzem Kinn, im Schrei geöffnet, entweicht eine überlange, verdrehte Zunge, daneben ein Ohr und ein weit aus der Höhle gesprungenes Auge. Der Rest der Figur ist erstarrt in hellem Marmor. Gleichzeitig scheint ein weiteres Körperglied, besetzt mit einem goldenen Medaillon und einem alten Schlüssel, nach unten zu erweichen. Währenddessen beobachtet ein riesiger, starrer Augapfel eine Schlange, die gerade einem offenen, verwitterten Sarkophag mit einem aufgesetzten, medusenartigen Mantikor-Haupt entweicht und die jeden Moment endgültig zu versteinern droht.¹⁷ Die bizarre Figur, die bereits Teil einer hellen, gleißenden Traumsphäre ist, wiederholt sich weiter hinten im Meer. Dalí erklärt im Ausstellungskatalog von 1945,

12 Dalí widmete die Fortsetzung seiner Autobiographie „meinem Genius Gala Gradiwa, Helena von Troja, der Heiligen Helena, Gala Galatea Placida“ (Dalí 1968, o. S.). Auch das hier besprochene Gemälde signierte er mit „Gala Salvador Dalí“.

13 Vgl. Grenier 2012, 76; Guggenheim 2005, 214. Dazu Unda Hörner: „Gala hielt sich nicht im Hintergrund, sondern trug offen zur Schau, was als Klischee weiblicher Lebensläufe offensichtliches Geheimnis bleiben soll: Hinter dem Künstler steht eine unbekannte Frau, ohne deren stilles Wirken die Entstehung seines Werkes fraglich gewesen und ohne die er nicht zu dem geworden wäre, der er ist. Gala aber produzierte sich als Macherin des Mannes“ (Hörner 1998, 137).

14 Vgl. Zalman 2018, 29.

15 Levy 1977, 73. Er gab jedoch zu: „As for Gala and Dali, that self-confessed pseudo-paranoiac was so explosive he was fortunate to be matrixed by a Gala before he went to pieces“ (ebd. 74).

16 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

17 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

hierbei handele es sich um den zu ewigem Gelächter erstarrten antiken Komödiendichter Aristophanes.¹⁸

Im Hintergrund erstreckt sich eine zerklüftete, von der Sonne beschienene Steilküste, der Himmel ist tiefdunkel bewölkt. Die Landschaft erinnert mit ihren schroffen Felsen an die katalanische Heimat Dalís, deren Formen ihn vielfach inspirierten und die in vielen Gemälden verfremdet und verzerrt wieder auftauchen.¹⁹ Dalí selbst sieht hier einen klaren Wintertag in Cadaqués, wo die Familie einst die Ferien verbracht hatte.²⁰ Zugleich zeigt er sich von der griechischen Mythologie beeindruckt: Es blieben ihm von jenen glücklichen Kindheitstagen vor allem das ‚homerische Geschwätz‘ der Fischer von Port Lligat in Erinnerung²¹ sowie die raue Küstenlandschaft, die einem weit offenen, homerischen Raum gleiche.²² Auch der auffällige Stein im Vordergrund trägt ein antikisierendes Relief, das bei genauer Betrachtung surreale Züge aufweist. Im Zentrum winden sich zwei Schlangen um einen geflügelten Stab, ähnlich dem mythischen Hermesstab. Doch sitzen auf den Schlangenkörpern Entenköpfe, begleitet von vier Elefantenhälften, die wiederum von kleinen Krebsen in die offenen Seiten gezwickt werden. Dazwischen zwei Schalen: eine leer, die andere gefüllt mit Feuer. Ein Riss spaltet den Felsblock, die Reste einer hebräischen Inschrift scheinen sinnentleert. In der Antike galt der Hermesstab als Symbol der Verbindung gegensätzlicher Kräfte oder der Fruchtbarkeit. Der Götterbote Hermes konnte mit dem goldenen Caduceus den Schlaf bringen und wieder nehmen, wovon in der *Odyssee* berichtet wird. Im fünften Gesang schickt Zeus seinen Sohn zur Nymphe Kalypso, um dieser den Ratschluss über Odysseus’ Heimkehr zu verkünden:

So sprach er, und ihm folgte der Argostöter, der schnelle, | Band sich dann unter die Füße
sogleich die schönen Sandalen, | Goldene göttlicher Art, die trugen ihn über die Feuchte | Und
das unendliche Land im Hauch des wehenden Windes; | Nahm den Stab, mit dem er die Augen
der Menschen bezaubert, | Welche er will, mit dem er auch wieder die Schlafenden aufweckt; |
Diesen in Händen, entflog der Argostöter, der starke.²³

18 Vgl. Dalí 1945b, o. S.

19 Vgl. Descharnes/Néret 2020, 41. „Figueres, where the Dalís lived, and more still Cadaqués, where they owned a holiday home, became the subjects of a veritable cult. Already expressing this attachment explicitly during his youth – in both paintings and private diary – it continued undiminished to the end of his days“ (Grenier 2012, 20).

20 Vgl. Dalí 1945b, o. S.

21 Vgl. Descharnes/Néret 2020, 374.

22 Vgl. Gérard 1976, o. S.

23 Homer 2015, 75 (*Od.* 5.43–49).

Die dunkle Sphäre zur Rechten geht zunehmend über in eine helle, surreale Szenerie, deren Zentrum die derangierte Büste Homers in der linken Bildhälfte dominiert.²⁴ Diese droht zu kippen und wird von einer hölzernen Krücke gestützt²⁵ – für den Künstler Symbol des Todes und der Auferstehung, das sich in vielen seiner Werke findet. Tod und Verfall symbolisieren in diesem Kontext nicht zuletzt die Ameisen, die in Dalís Bildwelt zumeist Kadaver besiedeln. Auch hier machen sie sich an dem vergleichsweise kolossalen Gebilde zu schaffen. Auch dieses scheint tot und lebendig zugleich:²⁶ Eine weiße, rissige Marmorschicht überzieht Reste menschlicher Haut. Dem angeschnittenen Oberkörper entspringt auf Schulterhöhe ein Knie und darunter sitzt eine Brustwarze, womit die gebeugte Büste in ihrer gequälten Zerrissenheit an den antiken *Torso vom Belvedere* oder an die fragmentierten Frauenkörper René Magrittes erinnert.²⁷ Der Mund gebärt ein kleines, kindliches Gesicht. Dalí sieht hier den Engel der Rede,²⁸ dessen herabhängende Flügel durch Homers versteinerten Bart angedeutet werden könnten.²⁹ Die Augenpartie des ‚blinden‘ Dichters wurde herausgeschlagen, der Schädel ist gespalten von einer tiefen Furche – gleich einem aufgebrochenen Brustkorb oder einem riesigen Phallus.

Im *Wörterbuch des Surrealismus* von 1938 definierte Dalí die Krücke als eine „Stütze aus Holz, von der kartesischen Philosophie hergeleitet. Allgemein zur Unterstützung der Zartheit weicher Strukturen eingesetzt“.³⁰ Auch hier stützt eine verlängerte Krücke, die sich im Hintergrund wiederholt, den weichen, fleischlichen Teil des Kopfes. Überhaupt treffen im gesamten Bildraum immer wieder harte und weiche Strukturen aufeinander. Der Künstler versucht offenbar auf diese Weise, verschiedene Ebenen von Raum und Zeit zu visualisieren: „Dalí led his reflections on space-time in a new direction with the invention of soft images. Thus understood, the soft is not the amorphous, but the development of form in time. [...]

24 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

25 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

26 Vgl. Schulz-Hoffmann 2002, 85.

27 Vgl. Apollonios von Athen: *Torso vom Belvedere*, 1. Jh.v.Chr. Marmor, Höhe: 1,59 m. Rom, Vatikanische Museen, Museo Pio Clementino, Inv.-Nr. 1192; <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/museo-pio-clementino/sala-delle-muse/torso-del-belvedere.html> (Zugriff: 24.08.2021). – Vgl. René Magritte: *Les marches de l'été*, 1938. Öl auf Leinwand, 60 × 73 cm. Paris, Musée national d'art moderne – Centre Pompidou, Inv.-Nr. AM 1991-138; <https://collection.centrepompidou.fr/artwork/150000000028139> (Zugriff : 24.08.2021).

28 Vgl. Dalí 1945b, o. S.

29 Vgl. Rogakos 2018, 5.

30 Zit. nach Descharnes/Néret 2020, 198.

Thus the soft can be regarded as the form of time“, erklärt Catherine Grenier.³¹ Auch die filmisch anmutende Abfolge der metamorphen Objektreihe zur Linken repräsentiert die Zeit im Bildraum: Ein reifer Pfirsich fällt herab aus einem kulissenhaften, verhüllten Raumgebilde, wird zur goldenen Kugel, deren Schatten einen Planeten bildet, wandelt sich in einen aufgebrochenen Kern, in dessen Höhle eine kleine, goldene Taschenuhr liegt, um sich dann zur Büste eines Mannes mit Walnuss-Schädel zu entwickeln, die am Boden zerbricht.³² Eine weitere Metamorphose ereignet sich dahinter: Der Himmel reißt auf und entlässt weiße Vögel, die sich zur goldenen Schlange formen. Diese verwandelt sich in einen gespannten Bogen, der ein Liebespaar beschützt, dessen Flügel am Boden zerbrechen.³³ Mit bloßem Auge kaum zu erkennen, schwebt über der Szene am äußersten Bildrand ein Wolkenschloss, das Züge einer gotischen Kathedrale trägt.

III. Raffael, Ingres, Dalí

Eine letzte, entscheidende Szene fehlt noch: Der ruhigen, blauen See entfährt im Bildmittelgrund ein mythisches Triumphgespann mit drei strahlend weißen, zornig bleckenden Pferden. Die Pferde, an deren Hufen grüner Seetang klebt, scheinen im Begriff, die verzweifelten Reiter abzuwerfen und wütend nach den kleinen, trompetenden Putti, die in der Luft umherschwirren, zu schnappen. Während einer der Männer noch die Peitsche schwingt, klammert sich ein anderer, totengesichtig, um die Hüfte einer knochigen, nackten Frau mit bleicher Haut und wehendem, blondem Haar. Auch sie wirkt furchteinflößend mit ihren abstehenden Gliedmaßen, als sei auch sie unmittelbar dem Totenreich entstiegen. Möglicherweise handelt es sich bei der zentralen Figur um die mythische Nymphe Galatea.³⁴ Bereits von Homer in der

31 Grenier 2012, 104.

32 Vgl. hierzu auch Schulz-Hoffmann 2002, 85. Der aufgebrochene Pfirsichkern verweist auf das Motiv des aufgeschnittenen Auges in Salvador Dalís und Luis Buñuels gemeinsamen Film. Dieses Projekt markiert 1929 einen Wendepunkt in Dalís Schaffen: „Dalí’s new radicalism and his engagement with surrealism as represented by *Un Chien andalou* resulted in a break with his Catalan friends, who viewed these acts as treason. After the film was shown, Dalí was enrolled into the group of André Breton, whose thought was to become pivotal as much for his art as for his theoretical standpoints“ (Grenier 2012, 94).

33 In der *Dali News* deutet Dalí jene Zeichen aus („Flight, Temptation, Love, Broken Wings“) und stellt sie diversen Schnurrbart-Varianten gegenüber (Dalí 1945a, 4). Zur Bart-Obsession des Künstlers vgl. ebd. sowie Dalí/Halsman 1954.

34 Vgl. hierzu auch Schulz-Hoffmann 2002, 85, wo diese Ansicht geteilt wird. Dalí hingegen verweist im Ausstellungskatalog auf die römische Göttin der Liebe: „In the center, Venus emerges from a sea-going chariot“ (Dalí 1945b, o. S.).

Ilias als Nereide erwähnt,³⁵ entkommt sie in Ovids *Metamorphosen* knapp dem zudringlichen Zyklopen Polyphem.³⁶ Raffael wiederum wählte für sein Fresko in der Villa Farnesina einen Moment des stillen Triumphs.³⁷ Doch ebenso wie bei Dalí herrscht auch hier das Chaos, inmitten dessen Galatea unbeeindruckt von Delfinen davongetragen wird. Abgesehen von der klassisch-idealen Schönheit einerseits und der surrealen Groteske andererseits wirken die Mienen der beiden Frauenfiguren angesichts der Umstände in beiden Bildwerken gelassen und entrückt. Bemerkenswert sind in Dalís Gemälde zuletzt drei kleine, goldene Medaillons am linken, unteren Bildrand: Durch die besonders dick aufgetragene Ölfarbe ragen die antikisierenden Kameen – eine davon mit medusenartigem Motiv – glänzend und erhaben, wie kleine Augäpfel, aus der Bildfläche heraus und den Betrachtern entgegen.

Neben Raffael zeigt sich Dalí hier von dem französischen Maler Jean-Auguste-Dominique Ingres beeinflusst, genauer von dessen monumentalem Gemälde *L'apothéose d'Homère* von 1827.³⁸ Dazu schreibt Dalí 1947: „Ingres was the first to shock the bourgeoisie, but his idols were the early masters, and what he did was to recreate Raphaël.“³⁹ Das klassizistische Werk zeigt die Vergöttlichung Homers, zu dessen Füßen die Allegorien der *Ilias* und der *Odyssee* zu sehen sind. Der Dichtergott wird von Victoria bekrönt, während ihm Dutzende Künstler der Antike und Frühen Neuzeit – ausschließlich männliche Vertreter – Tribut zollen. Darunter auch Raffael, dessen Parnass-Fresko in den Vatikanischen Gemächern als Vorbild der Versammlung gedient haben dürfte.⁴⁰ Bei der Gestaltung Homers orientierte sich Ingres an einer antiken Marmorbüste, ähnlich derer, die sich heute im British Museum in London befindet.⁴¹ Sie zeigt das idealisierte Porträt des stets blind dargestellten Poeten und umfasst dessen nackte, seitlich abgeschnittene Brust. Die geöffneten Augen ohne Pupillen sind Zeichen

35 Homer 2020, 377 (Il. 18.45).

36 Ovid 1990, 318–322 (*Met.* 13.738–895: *Acis und Galatea*).

37 Vgl. Raffael: *Triumph der Galatea*, um 1511/12. Fresko. Rom, Villa Farnesina, Loggia di Galatea; www.villafarnesina.it/?page_id=39&lang=en (Zugriff: 24.08.2021).

38 Vgl. Jean-Auguste-Dominique Ingres: *L'apothéose d'Homère*, 1827. Öl auf Leinwand, 3,86 × 5,12 m. Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. INV 5417; <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065748> (Zugriff: 24.08.2021).

39 Dalí 1947, o. S. (Appendix).

40 Vgl. Raffael: *Parnass*, 1508–1511. Fresko. Rom, Vatikan, Apostolischer Palast, Stanza della Segnatura; <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/parnaso.html> (Zugriff: 24.08.2021).

41 Vgl. Büste Homers. Röm. Marmorkopie eines griech. Originals aus dem 2. Jh. v. Chr. Höhe: 57,15 cm. London, British Museum, Inv.-Nr. 1805,0703.85; https://research.britishmuseum.org/collection/object/G_1805-0703-85 (Zugriff: 24.08.2021).

seines getrübbten Blicks, denn „[d]ie Poesie gilt als die Kunst der Sehenden, die sicherlich blind für die Gegenwart sind, aber imstande, Vergangenheit und Zukunft klar zu erkennen“.⁴²

Der Gegensatz zwischen Ingres' klassisch-strenger Verherrlichung und Dalís absurd-groteskem Monumentensturz könnte kaum größer sein. Jedoch orientierte sich auch Dalí an ebensolchen antiken Bildnissen Homers, übernahm hier etwa den Anschein des Marmors, die tiefe Denkerfalte auf der Stirn, die markante Nase, den Bart. Doch triumphiert der antike Dichturfürst im 20. Jahrhundert nicht mehr. Die würdevolle Anmutung ist verschwunden, die Augen grob herausgebrochen. So konfrontiert der Surrealist die ‚alten Meister‘ in all ihrer Ordnung und Symmetrie mit seiner rätselhaft-gleißenden Traumlandschaft.⁴³ Dabei schlägt er sie mit ihren eigenen Waffen, indem er die veristische Malweise dazu benutzt, „den Realitätscharakter der Imagination zu beglaubigen“.⁴⁴ Triumphierend verkündet er: „But, at this moment, a new name emerges: Dali, who, exactly like all the other great names, longs to follow the ancient tradition. Whether people like it or not, whether for good or for ill, the history of art finds in Dali a new starting point.“⁴⁵

IV. Geopoliticus

Dalí nahm mehrfach auf die *Apotheose des Homer* Bezug, kommentierte in Katalogen etwa den Entstehungs- und Ausstellungskontext des Bildes. Er sagt, er habe an dem Gemälde vier Monate lang je eine Stunde am Tag gearbeitet, zwischen 1944 und 1945, im amerikanischen Exil, inmitten eines tobenden Weltkrieges.⁴⁶ „It is the triumph of everything that cannot be told other than by an ultra-concrete image“, formuliert er im Katalog der Bignou Gallery, in deren Räumen das Bild erstmals präsentiert wird.⁴⁷ Die Ausstellung eröffnet am 20. November 1945, drei Monate nach den verheerenden US-amerikanischen Atombombenabwürfen auf die japanischen Städte Hiroshima und Nagasaki. Diese Ereignisse sollten den Künstler tief schockieren und seine sogenannte ‚nukleare‘ Werkphase begründen.⁴⁸ Es sind keine

42 Baldacci 2020, 135.

43 Vgl. Szlezák 2012, 16; Rogakos 2018, 5.

44 Schneede 2006, 124.

45 Dalí 1947, o. S. (Appendix).

46 Vgl. Dalí 1945b, o. S.

47 Dalí 1945b, o. S.

48 Vgl. Descharnes/Néret 2020, 396. Die Autoren zählen dazu neben *Melancholische Atom- und Uranidylle* (1945) und *Leda atomica* (1949) auch die *Apotheose des Homer*, die jedoch früher entstanden sein muss. Dalí erklärt hierzu: „Die Explosion der Atombombe am 6. August 1945 hatte mich seismisch erschüttert. Seitdem bildete das Atom den Hauptgegenstand meines Denkens. In vielen

schillernden Realitätsfluchten, die er jetzt malt, im Gegenteil: „As the artist often recalled, his surrealism was not an escape from the world, but the realist – hyperrealist even – representation of actuality“, meint auch die französische Kunsthistorikerin Catherine Grenier.⁴⁹ Die Realität dringt also ein in die Kunst, um dort mit dem Irrealen zur überwirklichen *surrealité* zu verschmelzen?

Einige Motive wiederholen sich jetzt immer wieder: Der Totenschädel als das ‚Gesicht des Krieges‘, Ruinen, Ameisen, die Krücke, die den Tod symbolisiert, aber auch das Leben – genau wie das Ei.⁵⁰ So erinnert die Geburt des Kindes aus Homers Mund/Vagina in der *Apotheose des Homer* – die einzige Figur im Bild mit offenen, schreckgeweiteten Augen, alle anderen Augenpaare sind verborgen, ausgeschlagen oder ausgehöhlt – an das Weltkugel-Ei in Dalís *Geopoliticus Child Watching the Birth of the New Man* von 1943.⁵¹ Ebenfalls unter Ausfluss eines zarten, dunkelroten Blutstropfens bricht hier der ‚neue Mensch‘ hervor. Ein Symbol der Hoffnung, im Angesicht von Krieg, Dunkelheit, Hunger. Als Zeichen der Wiedergeburt kann auch der Löwenzahn in der *Apotheose* gelten: Fast unsichtbar bricht er unmittelbar vor der Büste aus dem harten Stein, um als Pustebume zu erblühen.

Es sind alptraumhafte Landschaften, bevölkert von unheimlichen Wesen, Zwischenwelten, die zu kippen drohen, gleich dem Zustand der Welt. In einer Zeit, in der kulturelle Ideale durch ungeheure Schrecken bedroht werden, steht Homer stellvertretend für die europäische Kultur- und Geistesgeschichte, die Welt des Mythos. Doch jene Welt scheint erstarrt und einsturzgefährdet, halb tot.⁵²

Szenarien, die ich während dieser Periode gemalt habe, kommt die große Angst zum Ausdruck, die mich bei der Nachricht von der Atombombenexplosion überkam“ (Zit. ebd. 407).

49 Grenier 2012, 10. „He is the artist who best synthesizes and embodies the aspirations and utopian dreams, the angst and catastrophes of the age. [...] In his works, [...] we can recognize [...] the madness of a century of violent contrasts, in which energy and life met and clashed with more destructive impulses“ (ebd. 9).

50 Vgl. Salvador Dalí: *Le visage de la guerre*, 1940. Öl auf Leinwand, 64 × 79 cm. Rotterdam, Museum Boijmans van Beuningen, Inv.-Nr. 2766 (MK); <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4058> (Zugriff: 24.08.2021).

51 Vgl. Salvador Dalí: *Geopoliticus Child Watching the Birth of the New Man*, 1943. Öl auf Leinwand, 45,7 × 52 cm. St. Petersburg (FL), The Salvador Dalí Museum, Inv.-Nr. 2000.9; <https://thedali.org/permanent-collection/> (Zugriff: 24.08.2021).

52 Dazu Schulz-Hoffmann 2002, 85: „Die bestürzende Eindringlichkeit der Bilder [...] könnte als Hommage für die inzwischen von Vergessenheit und Verkrustung bedrohte visionäre Leistung Homers gedacht sein“.

V. Surreale Seher

Mit der Bildmetapher des blinden Sehers beruft sich Salvador Dalí auch auf das Selbstverständnis der Surrealisten als visionäre Seher. Dieses offenbart der Zusammenschluss von sechzehn Fotoautomatenporträts der ursprünglichen Pariser Gruppe, die sich als Männerbund verstand, veröffentlicht in der letzten Ausgabe ihrer Zeitschrift *La Révolution surréaliste*.⁵³ Die Augen geschlossen, imaginieren neben Dalí unter anderem Max Ernst, Yves Tanguy, René Magritte und André Breton den Frauenakt in ihrer Mitte. Fast fünfzehn Jahre später ließ sich Dalí, längst ausgeschlossen aus diesem Kreis, von dem Modofotografen Horst P. Horst noch in ganz ähnlicher Manier, mit Hemd und Krawatte, als Träumender inszenieren.⁵⁴

Die Vorlage hierfür fanden die Surrealisten wiederum Anfang der 1920er-Jahre bei dem italienischen Maler Giorgio de Chirico, dessen *pittura metafisica* sie in ihren Bann zog und über alle Maßen faszinierte. Die Absage an alles Rationale und Logische, die Annäherung an den kindlichen Geist, an die traumhafte Inspiration und die schöpferische Kraft des Unbewussten – diesen Anspruch an die Kunst, an das eigene kreative Schaffen, hatte de Chirico Breton und den Seinen voraus. Die flüchtige Begegnung mit dem 1914 entstandenen Gemälde *Le Cerveau de l'enfant*⁵⁵ in Paris sei für den jungen Seemann Tanguy gar das „Initiationserlebnis“ gewesen,⁵⁶ sein Leben fortan der Kunst zu widmen.⁵⁷ Auch Max Ernst ließ der Anblick angeblich nicht wieder los: „Ich hatte dabei den Eindruck, etwas mir seit jeher Vertrautes wiederzuerkennen, so als wenn ein Déjà-vu-Erlebnis uns einen ganzen

53 Vgl. *La Révolution surréaliste* 12 vom 15.12.1929, 73. Paris, Bibliothèque nationale de France; <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58451673/f79.item> (Zugriff: 24.08.2021).

54 Vgl. Horst P. Horst: *Salvador Dalí*, 1943. Fotografie, Silbergelatineabzug, ca. 25 × 20 cm. St. Petersburg (FL), The Salvador Dalí Museum, Inv.-Nr. 2016.4.1; <https://thedali.org/permanent-collection/> (Zugriff: 24.08.2021).

55 Vgl. Giorgio de Chirico: *Le Cerveau de l'enfant [Le Revenant]*, 1914. Öl auf Leinwand, 80 × 65 cm. Stockholm, Moderna Museet, Inv.-Nr. NM 6068; <https://sis.modernamuseet.se/objects/3697/> (Zugriff: 24.08.2021).

56 Schneede 2006, 93.

57 Breton erinnert sich später: „[Das Bild] de Chiricos, das mich nicht mehr losgelassen hat, seit ich es eines Tages in der Rue de La Boétie im *Schaufenster* der Galerie Paul Guillaume *ausgestellt* sah, rüttelte mich so auf, dass ich aus dem Autobus steigen und es mir in Ruhe ansehen musste. Jahre nachdem ich es gekauft hatte, kehrte es anlässlich einer Ausstellung noch einmal an genau diesen Platz zurück. Yves Tanguy, den ich damals noch nicht kannte, fuhr ebenfalls im Bus daran vorbei und reagierte darauf genauso wie seinerzeit ich selbst; das beweist schon, dass von diesem Bild ein objektiver Reiz ausgeht“ (André Breton [1952]: „C’est à vous de parler, jeune voyant des choses“, in: *XXe siècle* 3, 27–30. Zit. nach Girardeau 2020, 114).

Bereich unserer eigenen Traumwelt enthüllte, den man bisher aufgrund einer Art Zensur nicht sehen oder begreifen wollte.“⁵⁸ In seiner frühen Studie *Pietà ou La révolution la nuit* von 1923 setzt auch er die geheimnisvolle Figur de Chiricos mit einem visionären, prophetischen Blick ins Bild.⁵⁹

Dalí vermittelt in der *Apotheose des Homer*, die er als „[d]etaillierte Schilderung der Welt der Blinden“ bezeichnet haben soll,⁶⁰ jenes surreale Selbstverständnis. Er propagiert gleich auf mehreren Ebenen die surrealistische Maxime der geschlossenen Augen als Metapher der inneren Wahrnehmung. „Gala, der Träumenden, die mit geschlossenen Augen Elemente der griechischen, hebräischen, der christlichen Kultur erkennt, wird der Dichter Homer gegenübergestellt, der als blinder Seher das Weltbild der Griechen geprägt hat.“⁶¹

VI. Fazit

Zusammengefasst handelt es sich bei Dalís Apotheose nicht um eine Verherrlichung im klassischen Sinn oder in der bis dato überlieferten Bildtradition, sondern vielmehr, so die These, um einen surrealistischen Akt: Die Homer-Büste, die sich Dalí quasi im Malakt einverleibt, ist nicht nur das dominierende Element des Traums und korrespondiert vielfach mit dem Augen-Motiv, ihr entspringt erst die Bildmetapher des visionären Sehers, der sich ganz auf seine Innenwelt konzentriert. Darin liegt nach Ansicht der Surrealisten der Schlüssel zur Vereinigung von Wirklichkeit und Traum in der übergeordneten Wahrnehmungsebene der *surrealité*, der ‚Überwirklichkeit‘ als höchstem Ziel. Somit „erneuert sich der Mythos in der surrealistischen Ikonographie“⁶² hier im Angesicht Homers vor einer weiten, homerischen Traumlandschaft, deren Held Odysseus zwar nicht explizit ins Bild gesetzt wurde, der sich

58 Max Ernst (1970): „Notes pour une biographie“, in: Max Ernst: *Ecritures*. Paris. Zit. nach Bonnet u. a. 1982, 250.

59 Vgl. Max Ernst: *Pietà ou La révolution la nuit*, 1923. Öl auf Leinwand, 116 × 89 cm. London, Tate Modern, Inv.-Nr. T03252; <https://www.tate.org.uk/art/artworks/ernst-pieta-or-revolution-by-night-t03252> (Zugriff: 24.08.2021). – Vgl. Bonnet u. a. 1982, 250.

60 Maddox 1985, 74. Der englische Surrealist Conroy Maddox, der sich 1938 der Birmingham-Gruppe anschloss, zitiert Dalí hier mit diesen Worten. Die beiden kannten sich wohl persönlich, dennoch bleibt unklar, woher diese Aussage genau stammt und wann sie datiert. In der englischen Originalausgabe heißt es an gleicher Stelle: „About this work he has merely said, ‚Detailed narration of the world of the blind.‘“ (ebd. 74).

61 Schulz-Hoffmann 2002, 85. Auch Catherine Grenier schreibt: „Borrowing references from the cultural and spiritual history of humanity, Dalí mixes the registers of religion, myth, and magic“ (Grenier 2012, 110).

62 Schneede 2006, 155.

aber wie die Träumenden in einem unbestimmten, unendlichen Raum – und nicht zuletzt zwischen den Welten – bewegt hat. Damit finden auch die beiden aufeinanderfolgenden Werkphasen Dalís, die surrealistische und die klassische Periode, ganz dezidiert in diesem Bild zusammen.

Indes arbeitete auch der Künstler selbst unaufhörlich am eigenen Mythos, an der modernen Apotheose:

Salvador Dalí [...] embodies a myth. A very twentieth-century myth, typical of an age that knew how to create legendary figures, placing them on a pedestal, before absorbing them into the great saga of modernity. Dalí did his best to help in the creation of this myth, dedicating his whole public existence to the tireless construction of his image.⁶³

Die Strategie des Duos Gala-Dalí geht auf: Kunst, Kino, Design und Marketing, dazwischen provokante, skandalumwitterte Auftritte – all das machte das exzentrische Paar reich und berühmt.⁶⁴ Während das herausragende Schaffen vieler Surrealist:innen und Zeitgenoss:innen der beiden – etwa Jane Graverol, Edith Rimmington oder Kay Sage – erst langsam (wieder-)entdeckt wird, ist der Name Dalí bis heute weltbekannt. Mehr noch, er ist für viele Museumsbesucher:innen das Synonym schlechthin für ‚den Surrealismus‘.⁶⁵ Das unterstreicht auch die Kuratorin Catherine Grenier: „The retrospective devoted to his work at the Centre Pompidou in 1979 remains unsurpassed today in terms of visitor numbers and media exposure.“⁶⁶ Sie fügt aber hinzu, dass Dalís künstlerisches Erbe Kritiker:innen und Kurator:innen bis heute spaltet: „Dalí’s status remains paradoxical, and major museums are split between the temptation of guaranteed public success – exhibitions now marketed as ‚blockbusters‘ – and the fear of having their fingers burned on contact with his sulfurous personality and oeuvre.“⁶⁷

Über die *Apotheose des Homer* sagte der englische Surrealist Conroy Maddox in den 1970er-Jahren, sie markiere das Ende von Dalís Surrealistenkarriere.⁶⁸ Den offiziellen Status hatten ihm Breton und die anderen bereits Jahrzehnte zuvor entzogen. Darauf

63 Grenier 2012, 9.

64 Vgl. Hörner 1998, 135; Zalman 2018, 29; Descharnes/Néret 2020, 323.

65 Dieses einseitige und von patriarchalen Machtverhältnissen geprägte Bild zu hinterfragen, ist eine wichtige Aufgabe der modernen Kunstwissenschaft. Als Einstiegslektüre bezüglich des Surrealismus sei hierzu u. a. empfohlen: Chadwick 1993; Fort/Arcq ²2012; sowie Pfeiffer 2020.

66 Grenier 2012, 239.

67 Grenier 2012, 239.

68 Vgl. Maddox 1985, 74.

angesprochen, erklärte Dalí knapp: „Der Unterschied zwischen den Surrealisten und mir ist der, daß ich Surrealist bin“.⁶⁹ Unverdrossen malt er weiter: Spätestens 1946 wendet er sich endgültig spirituellen, quasi-religiösen Sujets zu. Die Bildräume werden ‚entrümpelt‘ und Gala zentralperspektivisch und überlebensgroß als Madonna verehrt. Getreu dem Motto: „Painting is dead – long live painting!“

Bibliographie

- Baldacci, Paolo (2020): „Die sehende Kunst“, in: Görngen-Lammers, Annabelle / Baldacci, Paolo (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Magische Wirklichkeit*. Ausst. Kat. Paris/Hamburg. München: Hirmer, 132–139.
- Bonnet, Marguerite u. a. (1982): „De Chirico und die Surrealisten. Eine Dokumentation“, in: Rubin, William / Schmied, Wieland u. a. (Hrsg.): *Giorgio de Chirico – der Metaphysiker*. Ausst. Kat. München/Paris. München: Prestel, 249–286.
- Chadwick, Whitney (1993): *Women Artists and the Surrealist Movement*. London: Thames and Hudson.
- Dalí, Salvador (1945a): *Dali News. Monarch of the Dailies*. Vol. I, No. I (20.11.1945). New York, NY: Dali Mirror Inc [Pseudo-Werbezeitung].
- Dalí, Salvador (1945b): *Recent Paintings by Salvador Dalí. November 20th – December 29th 1945*. New York, NY: Bignou Gallery.
- Dalí, Salvador (1947): *New Paintings by Salvador Dalí. November 25th, 1947 – January 3rd, 1948*. New York, NY: Bignou Gallery.
- Dalí, Salvador (1968): *Dalí sagt... Tagebuch eines Genies*. Hrsg. von Michel Déon. München: Kurt Desch.
- Dalí, Salvador / Halsman, Philippe (1954): *Dalí's Mustache. A Photographic Interview*. New York, NY: Simon & Schuster.
- Descharnes, Robert / Néret, Gilles (2020): *Salvador Dalí 1904–1989. Das malerische Werk*. Köln: Taschen.
- Fort, Ilene Susan / Arcq, Tere (Hrsg.) (2012): *In Wonderland. The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*. Ausst. Kat. Los Angeles/Mexico City. München/London u. a.: Prestel.
- Gérard, Max (1976): *Dalí, Dalí, Dalí*. Aus dem Franz. von Edwin Ortmann, Juliane Alfredson und Meret Meyer. Köln: DuMont.
- Girardeau, Cécile (2020): „De Chirico und Paul Guillaume. Der Maler und sein Kunsthändler“, in: Görngen-Lammers, Annabelle / Baldacci, Paolo (Hrsg.): *Giorgio de Chirico. Magische Wirklichkeit*. Ausst. Kat. Paris/Hamburg. München: Hirmer, 110–115.

⁶⁹ Zit. nach Descharnes/Néret 2020, 11.

- Grenier, Catherine (2012): *Salvador Dalí. The Making of an Artist*. Aus dem Franz. von David Radzinowicz. Paris: Flammarion.
- Guggenheim, Peggy (2005): *Out of This Century. Confessions of an Art Addict*. London: André Deutsch.
- Hörner, Unda (1998): *Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Homer (2015): *Odyssee*. Übers., Nachw. und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Reclam Universal-Bibliothek, 280).
- Homer (2020): *Ilias*. Übers., Nachw. und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Reclam Universal-Bibliothek, 249).
- Levy, Julien (1977): *Memoir of An Art Gallery*. New York, NY: G. P. Putnam’s Sons.
- Maddox, Conroy (1979): *Dalí*. London u. a.: Hamlyn.
- Maddox, Conroy (³1985): *Dalí*. Köln: Taschen.
- Ovid (1990): *Metamorphosen*. In der Übertragung von Johann Heinrich Voß [EA 1798]. Frankfurt a. M./Leipzig: Insel.
- Pfeiffer, Ingrid (Hrsg.) (2020): *Fantastische Frauen. Surreale Welten von Meret Oppenheim bis Frida Kahlo*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M./Humblebæk. München: Hirmer.
- Rogakos, Megakles (2018): „Dalí and Duchamp’s mutual interest in Homer: Appropriating the Appropriator“, in: *Avant-Garde Studies* 3, 1–22; <https://thedali.org/about-the-museum/center-avant-garde/avant-garde-studies/> (Zugriff: 24.08.2021).
- Schneede, Uwe M. (2006): *Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie, Film*. München: C. H. Beck.
- Schulz-Hoffmann, Carla (Hrsg.) (2002): *Pinakothek der Moderne. Malerei, Skulptur, Neue Medien*. Köln: DuMont.
- Szlezák, Thomas A. (2012): *Homer oder Die Geburt der abendländischen Dichtung*. München: C. H. Beck.
- Zalman, Sandra (2018): *Consuming Surrealism in American Culture. Dissident Modernism*. London/New York, NY: Routledge (= Ashgate Studies in Surrealism).

Abbildungsnachweis

Abb. 1: © bpk / Bayerische Staatsgemäldesammlungen. Die Urheberrechte werden vertreten von der VG Bild-Kunst, Bonn. Die Bedingungen der CC-Lizenz gelten nicht für dieses Werk.

Kalypso, Kirke und die Sirenen. Motive der Odyssee bei Max Beckmann und seinem Meisterschüler Ottokar Gräbner*

HARALD SCHULZE

Nach meiner Ansicht sind alle wesentlichen Dinge der Kunst, seit Ur in Chaldea, seit Tel Halaf und Kreta, immer aus dem tiefsten Gefühl für das Mysterium des Seins entstanden.

Max Beckmann, *Über meine Malerei*, 1938

In dunkler Nacht sah ich Odysseus und Kalypso in überraschender Deutlichkeit.
Traumhafte Schönheit in der Bewegung – verfluchte Welt!

Max Beckmann, Tagebucheintragung 8. August 1947

Stellt man den 1955 entstandenen Holzschnitt *Odysseus und Circe* von Ottokar Gräbner (1904–1972) neben das 1943 entstandene Ölgemälde *Odysseus und Kalypso* von Max Beckmann (1884–1950) so fallen zunächst die Unterschiede ins Auge (Abb. 10, 3): hier die ruhige, friedliche, farbenfrohe Szene des Liebespaares, dort die unruhige, bedrohliche, schwarzweiße Konfrontation des Helden mit der Hexe. Und doch scheint das kleinformatige Blatt des Schülers auf das großformatige Bild des Lehrers Bezug zu nehmen, indem es die Tierfiguren des Kalypsobildes zitiert. Es kann kaum ein Zufall sein, dass Gräbner eine Menagerie darstellt, in der neben einem Löwen und einem Wolf (die in der *Odyssee* als verwandelte Tiere bei Kirke erwähnt werden) mit der Schlange, dem Katzentier und einem Vogel jene drei Tiere vorkommen, die auch Beckmanns *Kalypso*-Bild bevölkern.

Max Beckmann, Lehrer an der Frankfurter Städelschule von 1925 bis 1933, und Ottokar Gräbner, Meisterschüler bei Beckmann von 1930 bis 1932 stehen gemessen am kommerziellen Erfolg und Nachruhm gewissermaßen an den äußeren Punkten des denkbaren

* Für Auskünfte, Fotos und Diskussion zu Ottokar Gräbner und Max Beckmann danke ich Wolfgang Drost, Thomas und Tobias Eberhard, Ursula Erdt, Franziska Eschenbach, Kurt Overlack, Christiane Praeg, Katja Schlenker, Gabriele Sorge, Maria Vornehm sowie den Teilnehmern der Tagung *Space Oddities*, insbesondere Katrin Dolle und Semjon Dreiling. Für Gespräche über *Odysseus* und die *Odyssee* danke ich meinem Freund und Lehrer, dem Bildhauer Serge Mangin: unvergessen die Abende im Schwabinger *Kalypso*!

Spektrums: Auf der einen Seite ein gefeierter Weltstar mit einer ständig wachsenden Zahl von Ausstellungen, aufwendigen Publikationen und millionenschweren Verkäufen im Kunsthandel, auf der anderen Seite ein fast namenlos gebliebener Künstler, dem weder ein Werkverzeichnis noch eine umfangreiche Monographie gewidmet wurden und dessen Werke auf dem heutigen Kunstmarkt Preise im maximal drei- bis vierstelligen Eurobereich erzielen.

Es gibt natürlich mehrere Gründe, warum sich die Karrieren und der kunsthistorische Nachruhm so unterschiedlich entwickelt haben. Ein Grund liegt in einer problematischen Tendenz der Forschung, sich vorzugsweise mit bereits etablierten Themen zu befassen, die Aufmerksamkeit und wissenschaftlichen Erfolg versprechen. Wenn man im Katalog des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München nach Max Beckmann sucht, dann erzielt man, Stand 2020, über 1.000 Treffer: umfangreiche Monographien, Kataloge und breitgefächerte Aufsätze. Bei Ottokar Gräbner erhält man drei Treffer: das eine sind ganze zwei Seiten des Kataloges einer Ausstellung des Berufsverbandes Bildender Künstler in München, die Werke Gräbners in einer Kollektivausstellung im Jahre 1971 zeigte; die beiden anderen sind kurze Notizen zum Künstler in den Ausgaben 1957/58 der Zeitschrift *Weltkunst*. Relevante Publikationen zu Leben und Werk Gräbners bilden ein wenige Seiten umfassender Aufsatz von Wolfgang Drost im *Westpreußen-Jahrbuch* von 1971 und ein Katalogheft von Jutta Sell für die Ausstellung *Ottokar Gräbner* 1989 im Museum Hanau.¹

Wenn man Gräbner googelt, dann kommen nicht viel mehr Informationen als der knappe Wikipedia-Bitrag² sowie ein Kurzlebenslauf und zwei Selbstbildnisse im Museum Kunst der Verlorenen Generation in Salzburg,³ der Hinweis auf ein Gemälde *Das Goldene Horn* aus dem Jahr 1952 im Bestand der Münchner Pinakotheken⁴ sowie schließlich einige Angebote von Werken Gräbners zu moderaten Preisen im Auktionshandel der letzten Jahre. So erzielte etwa ein ausdrucksstarkes Selbstbildnis des Künstlers aus dem Jahr 1950 kürzlich auf einer Auktion ganze 520 Euro.⁵

Max Beckmann und sein Meisterschüler Ottokar Gräbner hatten sehr unterschiedliche Schicksale. Für beide aber war die Zeit des Nationalsozialismus die traumatische Erfahrung ihres Lebens: Beckmann wurde zum 15. April 1933 am Frankfurter Städel entlassen und der

1 *Weltkunst* 1957; *Weltkunst* 1958; Drost 1971 a; Drost 1971 b; Sell 1989a.

2 Wikipedia 2020.

3 Museum Kunst der Verlorenen Generation 2020.

4 Sammlung Pinakotheken München 2019.

5 Auktionshaus Franke Nürnberg, Auktion vom 19.04.2018.

Beckmann-Saal im Berliner Kronprinzenpalais geschlossen, von 1933 bis 1937 lebte der Maler weitgehend isoliert in Berlin-Tiergarten mitten im Zentrum der NS-Macht, von 1937 bis 1947 überlebte er im Exil in Amsterdam, dann emigrierte er in die USA. Dort konnte er wieder an frühere Erfolge anknüpfen, starb allerdings bereits 1950 in New York. Gräbner, der seit 1930 Meisterschüler bei Beckmann war, geriet, wie auch andere Schüler Beckmanns, ins Visier des NS-Systems; er gehörte zur sogenannten „verschollenen Generation“⁶. Der gebürtige Westpreuße floh vor den Nationalsozialisten nach Polen. Dort kam er nach Kriegsbeginn im September 1939 zwischen die Fronten des faschistischen Deutschlands und der kommunistischen Sowjetunion. Sein Frühwerk vor 1945 ging verloren. Aus Strafbataillon und Kriegsgefangenschaft entkommen ließ er sich in Ried am Kochelsee in Oberbayern nieder. Er malte sich den Horror des Krieges von der Seele und suchte Heilung auf langen Reisen durch die Länder des Mittelmeerraumes. Seit 1957 arbeitete er verstärkt als Holzbildhauer und schuf große Truhen mit reichem Figureschmuck. Nennbare wirtschaftliche Erfolge blieben aus und er geriet nach seinem Tod 1972 weitgehend in Vergessenheit.

Beide Künstler haben sich mit der *Odyssee* auseinandergesetzt. Von Beckmann gibt es mit *Odysseus* (Abb. 1) und *Odysseus und Kalypso* (Abb. 3) zwei berühmte Bilder aus den Jahren 1933 und 1943, von Gräbner ein 1952 auf Leinwand ausgeführtes Triptychon mit *Perseus und Medusa* (Abb. 4) und das Ölgemälde vom *Trojanischen Pferd* (Abb. 5), zwei Holzreliefs von 1954 und 1966 (Abb. 7–8) sowie einen Holzschnittzyklus der Jahre 1953 bis 1955 (Abb. 6, 9, 10). Aus Beckmanns Bibliothek kennen wir die von ihm benutzte Ausgabe. Es handelt sich um die *Odyssee* in der deutschen Übersetzung von Albrecht Schaeffer, erschienen in der sechsten Auflage 1927 im Paul List Verlag Leipzig, aus der im Folgenden zitiert wird, wenn die Textstellen im Zusammenhang mit Werken von Beckmann stehen.⁷ In den übrigen Fällen wird die deutsche Übersetzung des Archäologen Roland Hampe herangezogen, die 1979 bei Reclam in Stuttgart erschien und sich neben großer Texttreue durch eine fundierte Kenntnis der antiquarischen Details vor allen anderen deutschen Übersetzungen auszeichnet.⁸

Mit *Odysseus* schafft Max Beckmann 1933 geradezu ein Sinnbild seiner Situation im hereinbrechenden Nationalsozialismus. Zehn Jahre später entsteht im Amsterdamer Exil *Odysseus und Kalypso* (Abb. 3). Mitten im Inferno des Zweiten Weltkrieges ein auf den ersten Blick fast paradisisch anmutendes Liebesbild, das aber in seinem Bezug zur Handlung der *Odyssee* ebenfalls auf die Situation des Künstlers Beckmann verweist, der sehnsuchtsvoll im

6 Den Begriff prägte Rainer Zimmermann. Zimmermann 1980.

7 Homer ^o1927; dazu Beckmann/Schaeffer 1992, 485.

8 Homer 1979.



Abb. 1 Max Beckmann: *Odysseus*, 1933. Aquarell
101 × 68 cm. New York, Sammlung Jean Frumkin.

Exil auf die Rückkehr nach Hause wartet. Das Aquarell *Odysseus* (Abb. 1; in der Rezeption häufig auch als *Odysseus und die Sirenen* oder *Odysseus und Sirene* betitelt⁹) entsteht 1933 in Berlin – zusammen mit dem ersten Beckmann’schen Triptychon *Abfahrt*¹⁰ und dem Bild *Der Raub der Europa*¹¹. Es gehört zu dem Werkkomplex, in dem Beckmann mit mythologischer Ikonographie experimentiert.¹² Auch das Aquarell *Geschwister*, das nach Angabe von Erhard Göpel ursprünglich *Siegmond und Sieglinde* betitelt werden sollte (und fälschlich auch schon als *Odysseus* oder *Odysseus und Kalypso* benannt wurde) gehört stilistisch und inhaltlich in diesen Kontext.¹³

Im zwölften Gesang erzählt Odysseus, wie Kirke ihn in der letzten gemeinsamen Nacht vor den bevorstehenden Gefahren warnt, an erster Stelle vor den Sirenen: „Kommen wirst Du

9 Beckmann 2006, 160 f., Nr. 61.

10 Lenz 2002, 60–71.

11 Beckmann 2006, 162 f., Nr. 62.

12 von Wiese 2015, 218–231.

13 Beckmann 2006, 164 f. Nr. 63.

erst zu den Sirenen, die bezaubern alle Menschen [...]“¹⁴. Während zunächst offen bleibt, worin der Zauber besteht, offenbaren die Sirenen in ihrem Gesang, dass es um die Erlangung von Wissen geht:

Hierher komm, Odysseus vielgepriesener, großes Glänzen der Achaier! Lege an das Schiff, daß du uns Beide hörst! Denn es trieb im dunklen Schiff noch Keiner hier vorbei, bevor aus unsern Mündern er die honigtönende Stimme hörte, er geletzt dann fuhr und wissend mehr. Wissen ja, was in dem weiten Troja-Land die Troer und Argeier mühten nach der Götter Wunsch, – und wissen, was auch auf der vielernährenden Erde wird.¹⁵

Um das Wissen des Sirenengesangs erlangen und dem Zauber trotzen zu können, folgt Odysseus dem Rat der Kirke, indem er den Gefährten befiehlt, sich die Ohren mit Wachs zu verschließen und ihn selbst fest an den Mastbaum zu binden.

Auf Beckmanns Aquarell erscheint Odysseus nackt bis auf einen Schultermantel mit griechischem Mäandersaum in Rückansicht an den Mast gefesselt, ein Fischernetz (?) um den Kopf gebunden, wie bei einer Exekution! Das Fischernetz scheint rechts vor dem Oberkörper herabzuhängen.¹⁶ Unter dem schwarzen textilen Gebilde ist schemenhaft – aber eindeutig – das Profil des nach rechts gedrehten Kopfes zu erkennen.¹⁷ Mit den Füßen steht Odysseus in einem weiteren Fischernetz, das den Boden und den rechten Rand des Bootes bedeckt. Mit verdrehten Füßen stemmt er sich gegen die Bordwand – hierin drückt sich wie in den verdrehten Armen und dem nach rechts geworfenen Kopf der Kampf des Odysseus gegen seine Fesselung aus: das verzweifelte Bemühen, den Verlockungen der Sirene zu folgen!¹⁸ Auch die auffälligen roten Striemen an Unterarmen, Händen, Waden und Füßen erklären sich

14 Hom. Od. 12.52 f. (Übers. Albrecht Schaeffer).

15 Hom. Od. 12.247–258 (Übers. Albrecht Schaeffer).

16 Fischernetz und Mäandertuch begegnen auch auf anderen Bildern dieser Werkphase Beckmanns, etwa das Fischernetz im Mittelbild des Triptychons *Abfahrt* und das Mäandertuch in dem 1943 entstandenen Bild *Junge Männer am Meer*, das einerseits eine Reminiszenz an Beckmanns frühes Bild gleichen Titels von 1905 darstellt, andererseits einen deutlichen Bezug zum Argonauten-Triptychon aufweist. Der rücklings am Strand sitzende Jüngling trägt das Badetuch mit Mäanderborte, das die Assoziation an den griechischen Helden – hier den Argonauten – verdeutlicht. Vgl. Belting 1998, 13; Häfner 2003, 45 f., Abb. 7.

17 Das macht deutlich, dass es sich nicht, wie von Siegfried Gohr (Gohr 2006, 37) angenommen, um einen „schwarzen Helm“ handeln kann, sondern – wie auch der Vergleich mit dem Netz im Boot zeigt – um eine netzartige Struktur.

18 Gohr 2006, 37. Gohr gibt der Interpretation insofern noch eine etwas andere Richtung, als er in der Haltung des Odysseus einen Beweis dafür sieht, „welche Anstrengung er aufwenden muss, um sich nicht gegen seine Absicht loszureißen und der weiblichen Verlockung zu verfallen.“

aus dem verzweifelten Versuch, sich aus den Fesseln zu befreien. Der mächtige muskulöse Odysseus kontrastiert mit dem winzigen Boot und dem zwergenhaften Ruderer – er wirkt wie eine Karikatur mit seiner riesigen Nase und dem hohen griechischen Pilos. Dieser konische Hut der Wanderer und Reisenden ist in der griechischen Ikonographie ein charakteristisches Kennzeichen des Odysseus, der gleichsam der mythische Prototyp des Reisenden ist. Das Boot wirkt wie ein verkleinertes Zitat aus dem Mittelbild des gleichzeitigen Triptychons *Abfahrt*.

Auf einer Insel steht eine Sirene mit im Wind wehendem rotblondem Haar, das ihr Gesicht und ihre linke Schulter geheimnisvoll verschattet. Sie trägt große Ohrringe und eine Halskette. Ein Stück Stoff verhüllt die rechte Brust, die linke Brust und der übrige Oberkörper sind nackt. Solche Gesten der Verhüllung oder Entblößung kennt man aus der antiken Venus-Ikonographie. Die Sirene hat einen menschlichen Frauenkörper bis auf die Vogelbeine, die aber erst unterhalb der Knie ansetzen. Der Übergang ist federartig kaschiert. Die Sirene trägt eine Art rötlichbraune Hose mit einem Federkranzgürtel, der wiederum gut aus der antiken Ikonographie von Mischwesen bekannt ist. Die Kombination aus zarter entblößter Brust und betont herausgestrecktem Gesäß gibt der Figur eine provokant erotische Ausstrahlung – ohne Zweifel werden hier die monströse Schönheit und der berückend erotische Zauber einer Vogelfrau ins Bild gesetzt. Eine sanft geschwungene Horizontlinie erzeugt eine Wirkung, als ginge eine große Wellenbewegung durch das Bild. Oberhalb dieser horizontalen Trennlinie erscheinen Kopf, Oberkörper und Gesäß der Sirene sowie Kopf und Oberkörper des Odysseus. Enigmatisch bleibt, was das herabhängende bläuliche Tuch im Zentrum und der breite Oberkörper des Odysseus verhüllen, aber zwei weitere mächtige, krallenbewehrte Vogelfüße im Vordergrund der Insel verweisen sicher auf eine zweite Sirene. Um die Vogelbeine herum verteilte Gegenstände assoziieren Planken der bereits an der Insel der Sirenen gestrandeten Schiffe.

Bei Homer ist noch keine Rede davon, dass es sich bei den Sirenen um Mischwesen aus menschlichen Frauen und Vögeln handelt. Die Vogelfrauenikonographie ist vielmehr eine Erfindung der früharchaischen griechischen Bildkunst, die sich des Repertoires orientalischer Mischwesen bediente, um exotische Ungeheuer ins Bild zu setzen. Bereits in der antiken Kunst kommt es zu einer zunehmenden Erotisierung der Sirenen.¹⁹ Ihre Ikonographie ist bei Beckmann sichtlich inspiriert vom Sirenen-Bild bei Arnold Böcklin:²⁰ nackte Frauen mit staksigen Vogelbeinen und einem umlaufenden Federkranz, der den Übergang zwischen

¹⁹ Moraw 2015.

²⁰ Dazu siehe auch Abb. 8 zum Beitrag von Stephanie Schlörb.

Menschen- und Vogelkörper kaschiert.²¹ Vögel, Vogelmenschen und Vogelfrauen spielen eine wichtige Rolle in Beckmanns Welt. Die Verbindung von Mensch und Vogel hat in seinen Bildern eine zugleich erotische und gewalttätige Note – dies zeigt sich dramatisch gesteigert in dem 1938 entstandenen Gemälde *Hölle der Vögel*, in dessen Zentrum eine Frau mit vier Brüsten einem Ei entsteigt und dabei den Hitlergruß zeigt, umgeben von weiteren Vogelgestalten mit Hitlergruß und einer Folterszene einer menschlichen Figur durch ein Vogelwesen im Vordergrund.²² Auch in anderen zentralen Werken Beckmanns aus dieser Zeit finden sich Vögel, Vogelwesen und Vogelfrauen, so in *Versuchung* (1936/37), *Krieger und Vogelfrau* (1939) oder *Perseus* (1940/41).²³

Der *Odysseus* gehört zu den Höhepunkten in Beckmanns Aquarellkunst.²⁴ In den Aquarellen der 1930er-Jahre experimentiert Beckmann mit der Ikonographie, die er in der Folge für seine Ölbilder und besonders die großen Triptychen einsetzt. Der *Odysseus* gehört zusammen mit dem ebenfalls 1933 entstandenen Aquarell *Der Raub der Europa* zum Auftakt dieses Werkkomplexes. Die Aquarelle entstehen während der Arbeit am ersten Triptychon *Abfahrt*. Mythologie wird von Beckmann dabei als Mittel der Deutung der Welt eingesetzt. Kompositorisch kommt es zu einer „Vereinfachung und Intensivierung von Figur und Raum“.²⁵ In allen drei Werken schafft Beckmann mit der markanten Horizontlinie des Meeres die bis dahin klarsten räumlichen Kompositionen seines Werkes. Der wie zu einer Exekution vorbereitete Mann setzt sich bewusst der tödlichen Verführung aus, um auf diese Weise Wissen über das Weltgeschehen zu erlangen. Es liegt nahe, hier eine künstlerische Umsetzung der Situation Beckmanns am Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft über Deutschland zu sehen, als der von den Nationalsozialisten angefeindete Maler im Mai 1933 ausgerechnet nach Berlin-Tiergarten umsiedelte, also gleichsam in die ‚Höhle des Löwen‘!²⁶ Das gleichzeitig entstandene Aquarell *Der Raub der Europa* kann als Sinnbild der Entführung der wehrlosen Europa ebenfalls im Kontext der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten interpretiert werden.²⁷ Dabei muss man sich klarmachen, dass den mythologischen Bildern

21 Dass sich Beckmann dezidiert mit Böcklins Mythen-Bildern befasst hat, belegt Göpel 1984 mit der Schilderung, wie sich Beckmann und der Dichter Wolfgang Frommel in Beckmanns Amsterdamer Exil über Böcklins Umsetzung mythischer Themen unterhielten.

22 Spieler 1998, 155–157; Häfner 2003, 54–56.

23 Spieler 1998, Abb. 2, 4, 23.

24 Zu den Aquarellen Beckmanns grundlegend: Gohr 2001, 28–31; Gohr 2006, 37–41.

25 Gohr 2001, 31.

26 von Wiese 2015, 219; zu den biographischen Daten: Hansert 2015.

27 Salzmann 1988, 87.

Beckmanns die Eindeutigkeit fehlt – und so bleibt das Odysseus-Bild für andere Deutungen offen, die etwa auf der Ebene der erotischen Verführung liegen. Über sein Triptychon *Abfahrt* hat Beckmann am 11. Februar 1938 an Curt Valentin Folgendes geschrieben: „Abfahrt, ja, Abfahrt vom trügerischen Schein des Lebens zu den wesentlichen Dingen an sich, die hinter den Erscheinungen stehen. Dies bezieht sich aber letzten Endes auf alle meine Bilder.“²⁸ Man fühlt sich bei diesen Worten Beckmanns an das berühmte Höhlengleichnis bei Platon erinnert.

Noch einmal hat Max Beckmann das Sirenen-Thema gestaltet: in einer seiner Illustrationen zum *Faust II* – eine Auftragsarbeit für seinen Frankfurter Mäzen Georg Hartmann, für den er im Amsterdamer Exil auch die *Apokalypse* illustrierte.²⁹ Die Zeichnungen zum *Faust* verfertigte Beckmann in den Jahren 1943 und 1944 (Abb. 2). Die Illustrationen sind in einem schwungvollen Stil mit der Zeichenfeder in Schwarz ausgeführt und als Druck für das Buch reproduziert, das erst 1957 im Verlag der Bauerschen Gießerei Frankfurt am Main erschien.

Im *Faust* singen die Sirenen in Erwartung des kommenden Festes der Meerwesen: „Wir sind gewohnt, | Wo es auch thront, | In Sonn und Mond | Hinzubeten; es lohnt.“³⁰ Beckmann setzt die Szene für seine Verhältnisse erstaunlich textgetreu um: Vier nackte Vogelfrauen sitzen im Geäst vor einem Sonnenuntergang am Meer. Sie haben die Hände im Gebetsgestus gefaltet, die Augen geschlossen und die Gesichter den beiden Gestirnen Sonne und Sichelmond zugewandt, die über der wiederum bewegten Horizontlinie des Meeres stehen. Wie beim Odysseus-Aquarell sind die Sirenen bis auf die Vogelfüße als menschliche Frauen gebildet, allerdings unterstreichen lange Flügel und bei dreien von ihnen Federkronen den Vogelcharakter, wobei auf der erhaltenen Vorzeichnung in Bleistift alle Vogelmerkmale einschließlich des vogelartigen Hockens im Geäst fehlen, sodass die Sirenen hier wie attraktive menschliche Frauen am Strand erscheinen.³¹

Nachdem in der *Odyssee* alle Gefährten des Odysseus ums Leben gekommen sind, erreicht der Held allein die Insel Ogygia, wo er sieben Jahre lang bei der Nymphe Kalypso verweilen wird. Ihr griechischer Name bedeutet „Retterin/Verbergerin“ – sie schützt ihn vor der weiteren Verfolgung durch den zürnenden Meeressgott Poseidon. Eine knappe Zusammenfassung der Zeit bei Kalypso findet sich im siebten Gesang der *Odyssee* im Bericht des Odysseus gegenüber den Phäaken.³² Im fünften Gesang wird die paradisiische

28 Zit. bei Lenz 2002, 64.

29 Zu Georg Hartmann und seiner Rolle für Beckmann siehe Hansert 2009; Lenz 2010, 82–84.

30 Goethe 1957, 195 f. (*Faust II*, 8206–8209).

31 Wankmüller/Zeise 1984, 146 f.; Häfner 2003, 55 f., Abb. 16; Zieglgänsberger 2014, 137 f.

32 Hom. *Od.* 7.240–266 (Übers. Albrecht Schaeffer).



Abb. 2 Max Beckmann: Illustration zu *Faust II* mit dem Sirenenbild in der „Klassischen Walpurgisnacht“. Zeichnung 1943/44 (nach dem Druck in der von Beckmann illustrierten Ausgabe 1957).

Umgebung der Grotte der Kalypso geschildert, als der Götterbote Hermes zur Nymphe kommt, um ihr den Ratschluss der Götter mitzuteilen, dass sie Odysseus weiterziehen lassen solle:

Aber um die Höhle stand ein Wald ergrünend: Erle, Pappel und Zypresse voller Wohlgeruchs. Flügelbreitendes Geflügel aber nistete darin, die Eulen, Falken und die Kormorane Zungenstrecker, die des Meers Geschäfte da besorgen. Aber nah um die gewölbte Höhle dehnte sich die jugendliche Rebe, schwellend voll von Trauben; doch vier Quellen rannen reihweis da mit lichtem Wasser nah beisammen, doch all in andrer Wende. Aber rings auf weichen Wiesen blühten Sellerie und Veilchen.³³

Eine der stärksten Szenen der *Odyssee* ist die darauffolgende Klage der Nymphe Kalypso darüber, dass es die eifersüchtigen Götter nicht zulassen, wenn göttliche Frauen sich sterbliche Liebhaber erwählen.

1943 – Beckmann sitzt seit sechs Jahren in Amsterdam fest und notiert am 6. Februar in sein Tagebuch: „Angefangen am großen Liebespaar mit Schlange.“ Am 17. März: „fest am

³³ Hom. *Od.* 5.79–92 (Übers. Albrecht Schaeffer).

Odysseus“. Am 1. Juni: „Morgens überintensiv am ‚Ulysses und Callipso‘ mit viel Melancholie gearbeitet.“ Am 6. Juni heißt es: „Odysseus und Callipso fertig.“ Am 25. Juni: „Morgens gegen meinen Willen noch am Odysseus [...] gearbeitet. Sehr sehr müde.“ Am 12. Juli ist das Bild (Abb. 3) endgültig fertiggestellt. Am 27. Februar des Jahres 1944 erwirbt der Musiker Willy Hahn, der als Kapellmeister und Pianist im Auftrag der Reichskulturkammer Konzerte in den Niederlanden gibt, das Bild für 8.110 Reichsmark in Beckmanns Atelier. Die Sängerin Alice Heidmann, die selbst zwei kleinere Gemälde bei Beckmann erwirbt, bringt die Bilder mit Hilfe eines befreundeten Offiziers der *Organisation Todt* über die Grenze und lagert sie in München im Hotel Vier Jahreszeiten ein, wo sie im Keller die Zerstörung des Gebäudes beim Bombenangriff vom 14. März 1944 überstehen. Wohl 1948 verkauft Hahn das Bild an seinen Freund, den Architekten Edgar Horstmann in Hamburg. 1950 erwirbt die Hamburger Kunsthalle *Odysseus und Kalypso* (Abb. 3) für 18.000 DM – es ist eine der wichtigen Erwerbungen Carl Georg Heises nach dem Krieg. Heute steht das Bild auf der Liste derjenigen Hamburger Bilder, die aus Sicherheitsgründen nicht mehr reisen dürfen. Max Beckmann erwähnt das Bild noch einmal eindrücklich in einem Tagebucheintrag vom 8. August 1947: „In dunkler Nacht sah ich Odysseus und Calypso in überraschender Deutlichkeit. Traumhafte Schönheit in der Bewegung – verfluchte Welt!“

Traumhafte Schönheit in der Bewegung – tatsächlich lebt das Bild in besonderer Weise durch den Gegensatz zwischen dem statisch passiven Mann und der um ihn bemühten aktiven Frau. Sein Blick geht in die Ferne, ihrer ist auf ihn gerichtet. Seine Hände betont hinter dem Kopf verschränkt, ihre Hände auf seiner Brust und Achsel; ihr Schenkel unter sein aufgestelltes Bein geschoben. Die Schlange nimmt die Bewegung auf, indem sie das andere Bein des Mannes umschlingt und ihr Kopf neben den Armreifen der Frau zu liegen kommt: „großes Liebespaar mit Schlange“! Das Katzentier hinter der Frau gehört schon durch seine Parallelität zur paradiesischen Welt der Frau, zur Verführerin Kalypso. Der papageienartige grüne Vogel ist dem Odysseus zugeordnet – er ist zwar noch von der Schlange umschlungen, aber er vermag in die Freiheit davonzufliegen. Mann und Frau sind nackt: die Frau in verführerischer heller Nacktheit, wie es antiker Tradition und Schönheitsvorstellung entspricht. Federkette, Arm- und Fußreifen unterstreichen wie bei antiken Venus-Darstellungen die Erotik. Wirkungsvoll kontrastiert das schwarze Haar mit der weißen Haut. Der Mann dagegen mit rötlichblondem Haar und Bart sowie dunklerer Haut in kriegerischer Nacktheit ebenfalls in antiker Bildtradition, gerüstet mit metallisch glänzendem Helm und Beinschienen. Bläulich-violett sowie metallisch schimmernd der aufgestellte Schild hinter dem Kopf des Helden

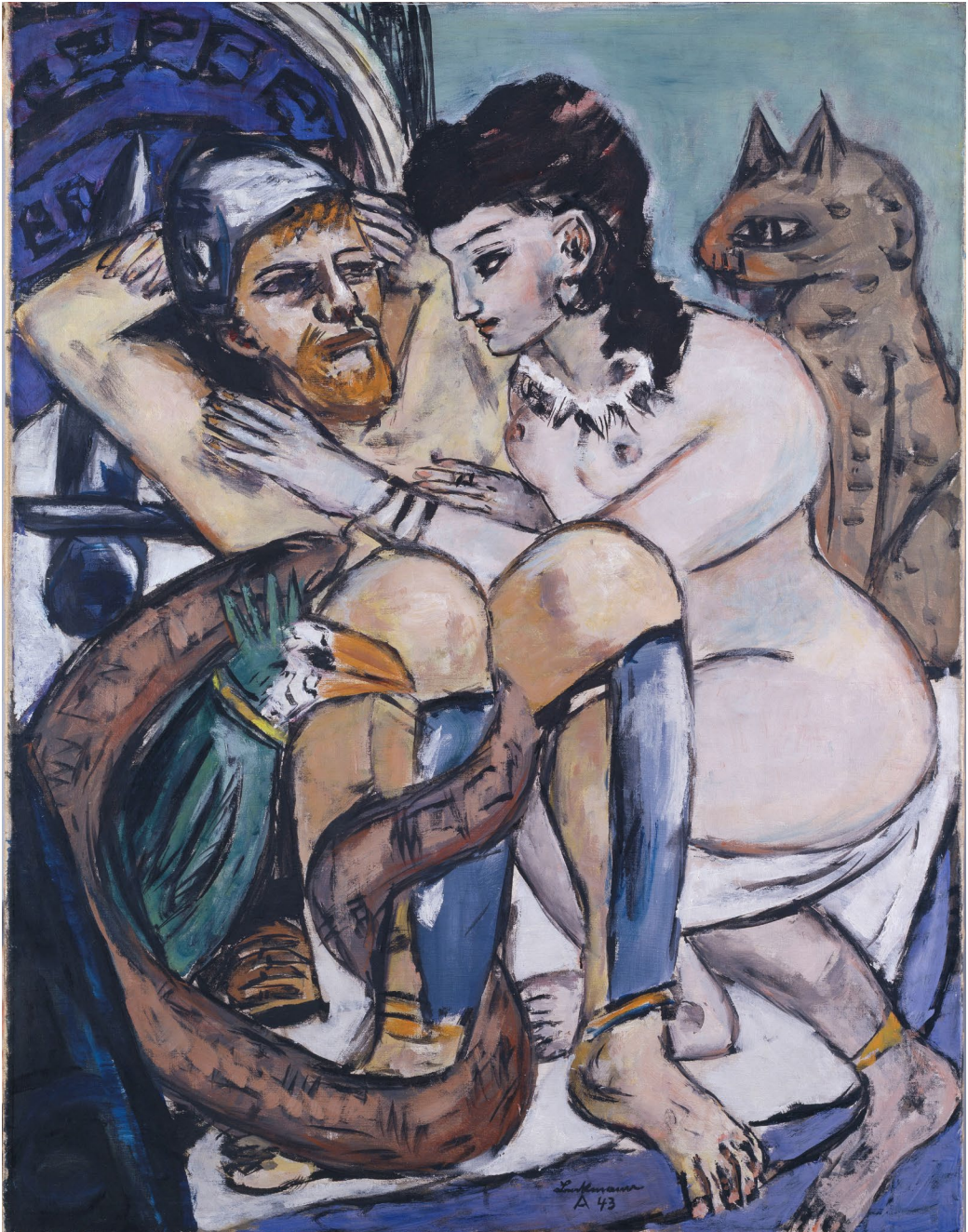


Abb. 3 Max Beckmann: *Odysseus und Kalypso*, 1943. Öl auf Leinwand, 150 × 115,5 cm. Hamburger Kunsthalle.

(das Mäanderband wie ein Strahlenkranz) und das phallisch aufgerichtete Schwert. Mitten im Zweiten Weltkrieg das Bild eines nackten Paares auf einem Lager, umgeben von paradiesischen Tieren; die verführerische Frau bemüht sich um den Mann, der selbst zwar nackt, aber gerüstet ist, hinter sich griffbereit die Waffen, die Arme verschränkt, bereit zum Aufbruch.

Das Spannungsverhältnis zwischen Mann und Frau ist eines der zentralen Themen im Werk Beckmanns, das er auch in anderen mythologischen Paaren wie Venus und Mars umgesetzt hat.³⁴ In beiden Fällen spielt dabei auch das Thema des Ehebruchs und seiner Aufdeckung hinein. So kann man hinter dem Odysseus auch Beckmann sehen und hinter Kalypso seine ehemalige Geliebte Neila Melms.³⁵ Sicher hat sich der seit Jahren in Amsterdam festsitzende Beckmann mit dem auf der Insel der „Verbergerin“ Kalypso festsitzenden Odysseus identifizieren können. Der ursprüngliche Titel *Großes Liebespaar mit Schlange*, in dem natürlich auch etwas von Adam und Eva anklingt, deutet darauf hin, dass im Bild allgemeingültige Fragen des Liebesverhältnisses zwischen Mann und Frau thematisiert werden. Bezeichnenderweise haben Teilnehmer eines Freundeskreises des Hamburger Museums, als sie sich 2019 im Rahmen eines Projektes zur sogenannten kulturellen Teilhabe unter dem Titel *Mein Blick auf Odysseus* zu dem Bild äußern konnten, alle auf die Frage des Geschlechterverhältnisses abgezielt, wobei ganz im Zuge des heutigen ‚Zeitgeistes‘ darin vor allem antiemanzipatorische stereotype Geschlechterrollen kritisiert wurden.³⁶

Während Max Beckmann schon während des Krieges eine Art Zuflucht zum antiken Mythos sucht, verarbeitet Ottokar Gräbner nach Krieg und Kriegsgefangenschaft zunächst seine traumatischen Kriegserfahrungen in Bildern wie dem *Totentanz* von 1949. Seit Beginn der 1950er-Jahre werden die Erfahrungen seiner langen Reisen durch den Mittelmeerraum und die antiken Mythenstoffe zu seinen Inspirationsquellen. Am Beginn stehen das große *Perseus-Triptychon* von 1952 (Abb. 4) und das im darauffolgenden Jahr entstandene *Trojanische Pferd* (Abb. 5).

Die Wahl des Triptychons als Format mag von Beckmanns Triptychen beeinflusst sein, auch die Wahl des mythologischen Themas – von Beckmann gibt es ja das *Perseus-Triptychon* von 1941 – und auch der kräftige schwarze Konturstrich und die unakademische Malweise erinnern an den Frankfurter Lehrer, doch bewegt sich die Darstellung auf einer

34 Schubert 2016, 279–290. Auch der Mythos von Aphrodite und Ares wird in der *Odyssee* erzählt, in 99 wundervollen Versen: Homer *Od.* 8.267–366 (Übers. Albrecht Schaeffer).

35 Schubert 2003, 96–98.

36 Hamburger Kunsthalle 2019.

weit weniger symbolisch verrästelten Ebene, hält sich an den Ablauf und die Figuren des antiken Mythos, erzählt kraftvoll, bunt und naiv. Die maskenhafte Art der Darstellung des Perseus hat Wolfgang Drost an Figuren des sizilianischen Marionettentheaters (*Teatri dei pupi*) denken lassen.³⁷ Allerdings gehörten antike Stoffe nicht zum eigentlichen Bestand dieser Theaterstücke, die vielmehr mittelalterliche Heldenstoffe auf die Bühne brachten.



Abb. 4 Ottokar Gräbner: *Perseus (Perseus und Medusa)*, Triptychon, 1952. Öl auf Leinwand 98 × 231 cm. München, Privatbesitz.

Auch hier wird das Vorbild Beckmanns eine Rolle gespielt haben, dessen Bilder ja häufig theatrale Elemente aufweisen: ein „großes, ewig wechselndes Welt-Theater“, in seinen eigenen Worten.³⁸ Bei Gräbner ist das Theaterhafte ungleich erzählender umgesetzt.

Die Geschichte vom Trojanischen Pferd, der letztlich kriegsentscheidenden List des Odysseus, wird in der *Odyssee* am Hof des Phäakenkönigs Alkinoos erzählt – vom Hofsänger Demodokos beziehungsweise von Odysseus selbst, der noch unerkannt den Sänger dazu auffordert: „Doch auf, schreite nun fort, und singe des hölzernen Pferdes Schaffung, welches Epeios schuf mit Hilfe Athenes, das mit List auf die Burg einst brachte der hehre Odysseus, angefüllt mit Männern, die Ilion dann übermannten.“³⁹ Ebenso wie auf dem *Perseus-Triptychon* wirken auch die Trojaner und Griechen auf dem Bild *Das Trojanische Pferd* wie maskenhafte Theaterfiguren. In eigenwilliger Weise zeigt Gräbner das in die Stadt

37 Drost 1971, 58.

38 Beckmann 1938; Spieler 1998, 242 f.

39 Hom. *Od.* 8.492–495 (Übers. Roland Hampe).



Abb. 5 Ottokar Gräbner:
Das trojanische Pferd, 1953.
Öl auf Leinwand 127 × 78 cm.
Frankfurt a. M., Privatbesitz
Tobias Eberhard.

gezogene Pferd, aus dem die Griechen als einheitlich kostümierte Gruppe (wie der Chor in einem antiken Theaterstück) offenbar unbewaffnet, aber mit Zweigen als Friedenszeichen in den Händen herauskommen, während die ebenfalls einheitlich kostümierten Trojaner ihnen mit erhobenen Händen entgegenneigen. Dass es sich um eine List handelt, zeigen die im Vordergrund auftretenden bewaffneten Griechen, deren Lanzen auf die Tore gerichtet sind, die ihnen von innen geöffnet werden sollen, um die Stadt einnehmen zu können. Wie schon beim *Perseus-Triptychon* reichert Gräbner die antiken Mythenstoffe mit phantasievollen performativen Elementen an – ein tatsächliches Theaterstück als Vorbild oder Anregung lässt sich dabei nicht fassen.

In bisher unpublizierten Holzschnittzyklen der Jahre 1953–1955 verarbeitet Gräbner weitere griechische Mythenstoffe, darunter Szenen der *Odyssee*. Es sind düstere Bilder, die den Helden in seinem Ausgeliefertsein an die göttlichen Wirkkräfte der Natur zeigen: winzig klein das Schiff des Helden unter dem tobenden Meergott auf dem Holzschnitt *Poseidon verfolgt das Schiff des Odysseus* (1954)⁴⁰ oder *Odysseus bei Alkinoos und*

40 *Poseidon verfolgt das Schiff des Odysseus*, 1954. Holzschnitt, Darstellung 24,6 × 22,6 cm, Blattgröße 39 × 32,5 cm. Sell 1989a, Kat.-Nr. 42.

Nausikaa (1955)⁴¹ sowie mit der zaubermächtigen Kirke *Odysseus und Circe* (1955)⁴² (Abb. 6, 9, 10). Weitere Holzschnitte mit antiken Themen sind etwa *Medea und Jason* (1955)⁴³ und *Jagdfolge der Artemis*⁴⁴.



Abb. 6 Ottokar Gräbner: *Poseidon verfolgt das Schiff des Odysseus*, 1954. Holzschnitt, 24,4 × 22,8 cm. München, Privatbesitz.

Unter einer Wolkenwand und einer wie ein unheimliches Auge wirkenden Sonne reitet Poseidon auf einem Hippokamp durch mächtige Wellenberge (Abb. 6). Sein Dreizack weist auf das winzige Schiff des Odysseus, dessen Form der Künstler direkt aus der griechischen Vasenmalerei übernommen hat, wie die Darstellung mit dem Auge am Bug deutlich zeigt.⁴⁵ Bereits in den ersten Versen der *Odyssee* wird Poseidon, Bruder des Zeus, Herr des Meeres und Erderschütterer, als der Widersacher des Odysseus eingeführt.⁴⁶ Sein Zorn über die Blendung und Verhöhnung seines Sohnes Polyphem verhindert die Heimkehr des Odysseus. Gräbner illustriert in seinem dramatischen Holzschnitt keine bestimmte Episode der *Odyssee*,

41 *Odysseus bei Alkinoos und Nausikaa*, 1955. Holzschnitt, Darstellung 18,8 × 18,7 cm, Blattgröße 32 × 24,1 cm. Sell 1989a, Kat.-Nr. 43.

42 *Odysseus und Circe*, 1955. Holzschnitt, Darstellung 26,7 × 20,7 cm, Blattgröße 39,4 × 31,7 cm. Sell 1989a, Kat.-Nr. 44.

43 *Medea und Jason*, 1955. Holzschnitt, 20 × 27 cm. München, Privatbesitz.

44 *Jagdfolge der Artemis oder Nymphen auf einem Gipfel jagend*, 1955. Holzschnitt, 18 × 25 cm. München, Privatbesitz.

45 Vgl. British Museum London 2021.

46 Hom. *Od.* 1.20 f. (Übers. Roland Hampe).

sondern das bestimmende Motiv des Epos: die verhinderte Heimkehr. An keiner Stelle des Epos entfacht Poseidon direkt einen Sturm, der das Schiff des Odysseus trafe; dies tun vielmehr Zeus und die von den Gefährten freigelassenen Winde aus dem Sack des Windgottes Aiolos. Als Poseidon selbst den Sturm entfacht, der Odysseus nach der Abfahrt von der Insel der Kalypso trifft, da hat dieser kein Schiff, sondern nur ein Floß. Das unheimliche Sonnenauge auf Gräbners Holzschnitt mag eine zusätzliche Anspielung auf den Sonnengott Helios sein, der ebenfalls gleich am Beginn der *Odyssee* als derjenige Gott eingeführt wird, der die Gefährten des Odysseus vernichtete, nachdem sie sich an seinen heiligen Rindern vergangen hatten.⁴⁷ Dann wären hier die beiden Widersacher des Helden in einem Bild wiedergegeben: übermächtig über dem winzigen Boot im Vordergrund.

Gleichzeitig beginnt der ausgebildete Holzschnitzer Gräbner mit der Umsetzung des *Odyssee*-Stoffes in großformatigen Holzreliefs. 1954 entsteht *Pallas Athene schützt das Schiff des Odysseus gegen Aiolos* (Abb. 7). Ungeachtet der Unterschiede in Format und Gattung sind Übereinstimmungen in der Figurenauffassung und Komposition deutlich. Wieder eine gewaltige Götterfigur im Bild oben links – aber nun ist es Athene, die schützend ihre Hand über das Schiff des Odysseus im aufgewühlten Meer hält.

Spätere Holzreliefs mit Themen der griechischen Mythologie sind insgesamt in ihrer Ausführung geglättet und vermeiden die radikalen Perspektiven der Arbeiten aus der Mitte der 1950er-Jahre. Hierzu gehören Werke wie *Mythische Meerwesen*⁴⁸, *Dionysos als Zagreus* (1965)⁴⁹, *Pallas Athene warnt Aphrodite vor Übermut* (1965/66)⁵⁰, *Jagd der Artemis* und das 1966 entstandene Holzrelief *Wettstreit zwischen Poseidon und Athene um das attische Land* (Abb. 8).

Die *Odyssee*-Bilder setzt ein Holzschnitt aus dem Jahr 1955 fort, der betitelt ist als *Odysseus bei Alkinoos und Nausikaa* (Abb. 9). Der Aufenthalt des Odysseus am Hof des Phäakenkönigs Alkinoos nimmt im Ablauf der *Odyssee* eine Art Scharnierfunktion ein, deren Bedeutung auch darin besteht, dass hier rückblickend die Abenteuer des Odysseus erzählt werden. Als der König während des Gastmahls den Kummer des Odysseus bemerkt, ordnet er sportliche Wettkämpfe zur Zerstreung an: Laufwettbewerbe, Ringkämpfe, Weitsprung

47 Hom. Od. 1.6–9 (Übers. Roland Hampe).

48 Museum Munderkingen.

49 Lindenholzrelief, 139 × 138 × 5 cm. Staatsgalerie Stuttgart. Sell 1989a, Kat.-Nr. 49.

50 *Pallas Athene warnt Aphrodite vor Übermaß*, 1965/66. Lindenholz-Relief, 141,5 × 140 × 5 cm. Signiert und datiert, Nachlass Gräbner. Sell 1989a, Kat.-Nr. 50.



Abb. 7 Ottokar Gräbner: *Pallas Athene schützt das Schiff des Odysseus gegen den Aiolos*, 1954. Holzrelief, aus dem Nachlass. Verbleib unbekannt.

und Diskuswerfen.⁵¹ Euryalos, der Sieger im Ringkampf, verhöhnt Odysseus als Händler und Krämer. Daraufhin beweist dieser mit einem gewaltigen Diskuswurf seine Fähigkeiten und bietet an, in jeder Disziplin außer im Laufen gegen die Phäaken anzutreten.⁵² Im Epos kommt es nach dem Diskuswurf nicht zu weiterem Kräftemessen, denn Alkinoos ordnet zur Beruhigung der Situation die Aufführung von Reigentänzen an.

Im Holzschnitt Gräbners ist ein Ringkampf zwischen zwei Männern dargestellt. Mit einem klassischen Schulterwurf schleudert der rechte Kämpfer seinen Gegner in den Sand. Im Hintergrund stehen Zuschauer, rechts sitzt der König, hinter Odysseus steht die Königstochter Nausikaa, die in einer Geste der Erregung die rechte Hand zum Mund führt. Mit raschen kantigen Schnitten hat der Künstler die Szene in den Stock geschnitzt: Anders als im Epos ist hier sicherlich ein Kampf zwischen Odysseus und seinem Herausforderer Euryalos gemeint – so erklärt sich auch die Erregung der Nausikaa, die sich zu dem geheimnisvollen Fremden hingezogen fühlt.

Im zehnten Gesang der *Odyssee* erzählt Odysseus das Abenteuer bei Kirke:⁵³ „Und wir kamen zur Insel Aiaia; dort wohnte Kirke, mit schönen Flechten, die redebegabte mächtige

51 Hom. Od. 8.99–103 (Übers. Roland Hampe).

52 Hom. Od. 8.186–233 (Übers. Roland Hampe).

53 Hom. Od. 10.135–574 (Übers. Roland Hampe).



Abb. 8 Ottokar Gräbner: *Der Wettstreit zwischen Poseidon und Pallas Athene*, 1966. Holzrelief, aus dem Nachlass. Verbleib unbekannt.



Abb. 9 Ottokar Gräbner: *Odysseus bei Alkinoos und Nausikaa*, 1955. Holzschnitt. Meißen, Privatbesitz Thomas Eberhard.

Göttin“. Die losgeschickten Kundschafter „fanden im Tal der Kirke Häuser gebaut aus zugehauenen Steinen [...], ringsum trieben sich Löwen herum und Wölfe der Berge; diese hatte sie selbst mit bösen Mitteln verzaubert.“ Die Tiere erweisen sich als zahm, und die schöne Göttin verwandelt die Gefährten des Odysseus in Schweine. Nur der Anführer Eurylochos entkommt und erstattet Odysseus Meldung. Von Hermes mit dem Zauberkraut Moly ausgerüstet geht Odysseus zu Kirke. Derart gegen ihren Zauber gefeit gewinnt er die Göttin und befreit die Gefährten. Ein Jahr lang teilt er „das überaus schöne Lager der Kirke“. Schließlich gibt er dem Drängen der Gefährten nach und verlässt Kirke, um die Weiterfahrt anzutreten. Die Zauberin weist ihm den Weg, der ihn zunächst in den Hades führen muss, um dort den Seher Teiresias zu befragen. Um dorthin zu gelangen, so erklärt ihm Kirke, müsse er sein Schiff steuerlos vom Wind treiben lassen.

Während in der antiken Bildkunst das dramatische Aufeinandertreffen des Odysseus mit Kirke und die in Schweine verwandelten Gefährten thematisiert werden, zeigt Ottokar Gräbners Holzschnitt (Abb. 10) die Abschiedsszene nach der einjährigen Liebesaffäre: Kirke auf einem Felsen ihrer Insel stehend, umgeben von ihren verzauberten Tieren, weist mit der Linken auf einen Adler am Himmel, der Richtung Meer fliegt. Der Adler ist das Tier des Göttervaters Zeus, der neben seinem Bruder Poseidon und seiner Tochter Athene Einfluss auf das Schicksal des Odysseus nimmt. Gemeint ist hier der Moment, in dem Kirke dem Geliebten

eröffnet, er müsse sein Schiff steuerlos durch das Meer treiben lassen, um schließlich in den Hades zu gelangen. Odysseus, am Strand stehend, erhebt schreckensvoll beide Hände. Welcher Mann würde nicht verzagen, wenn ihm eine Reise in die Unterwelt aufgetragen würde?

Die Verzweiflung des umhergetriebenen Mannes – das ist es, was Gräbner in seinem Holzschnittzyklus thematisiert. Die in den frühen 1950er-Jahren einsetzende Beschäftigung Gräbners mit Themen der griechischen Mythologie war zweifellos ausgelöst durch seine in dieser Zeit einsetzenden langen Reisen und intensiven Kontakte zu den Kulturen des Mittelmeerraumes. Die Auswahl der dramatischen und meist gewalttätigen Szenen knüpft dabei an Gräbners Kriegs- und Kriegsgefangenendarstellungen an. Schwerpunkte der mythologischen Szenen in Bildern, Holzschnitten und Holzreliefs sind Kampf und das Ausgeliefertsein an bedrohliche Mächte.

Odysseus ist in besonderer Weise eine Gestalt, mit der sich die Soldaten und Kriegsgefangenen des Zweiten Weltkriegs identifizieren konnten: sein Schicksal in langjährigem



Abb. 10 Ottokar Gräbner: *Odysseus und Circe*, 1955. Holzschnitt, 26,7 × 20,8 cm. München, Privatbesitz.

Krieg und anschließendem Herumirren, seine zunehmende Sehnsucht nach Frau, Sohn und Heimat boten reichlich Gelegenheit zur Identifikation. So wurden in deutschen Kriegsgefangenenlagern in der Sowjetunion von den Soldaten regelrechte *Odyssee*-Lesungen und Rezitationen veranstaltet – verwiesen sei auf die kongeniale vereinfachende Nacherzählung *Irrfahrt und Heimkehr. Homers Odyssee nach dem Text des Lagers 437* von Heinz Schwitzke mit Bildern von Richard Seewald: „Aufzeichnung nach dem Text von Herbert Gaertner, der sie 1946 bis 1948 in Russland vor Kriegsgefangenen 300mal sprach.“⁵⁴

Was ist das auch für ein faszinierendes Werk, diese *Odyssee*: Mit einer erstaunlichen Perfektion und erzählerischen Raffinesse steht sie am Beginn der abendländischen Literatur. Man kann nichts daran verbessern, jedes psychologische Detail überzeugt noch heute. Die großen Themen des menschlichen Seins werden verhandelt: Unglück und Glück, Verrat und Treue, Männer und Frauen! Odysseus ist der archetypische Held, der von zu Hause aufbricht und in die Fremde zieht, sich in Gefahren bewährt und mit den gewonnenen Erfahrungen in die Heimat zurückkehrt, dort die Verhältnisse regelt und die Liebe zurückgewinnt. Für die künstlerische Rezeption der *Odyssee* ist dabei auch die bildgewaltige Sprache des Epos ein wichtiger Faktor – eine Sprache, die geradezu nach bildlicher Umsetzung ruft! Max Beckmann und Ottokar Gräbner sind auf jeweils eigene Weise diesem Ruf gefolgt.

Bibliographie

- Beckmann, Peter / Schaffer, Joachim (1992): *Die Bibliothek Max Beckmanns: Unterstreichungen, Kommentare, Notizen und Skizzen in seinen Büchern*. Worms: Werner.
- Beckmann, Max (1938): *Über meine Malerei. Vortrag, gehalten in den New Burlington Galleries*. London: <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/beckmann1938> (Zugriff: 07.09.2020) [ohne Seitenzählung].
- Beckmann, Mayen / Gohr, Siegfried u. a. (Hrsg.) (2006): *Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. Köln: DuMont.
- Belting, Hans (1998): „Max Beckmanns Argonauten: Das Triptychon als Schauspiel“, in: Spieler, Reinhard: *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*. Köln: DuMont, 9–17.
- British Museum London (2021): „The Siren Vase, ca. 480 BC–470 BC“, Stand Website 2021, https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1843-1103-31 (Zugriff: 27.7.2021).

54 Schwitzke 1960.

- Buchheim, Lothar-Günther (1959): *Max Beckmann*. Feldafing: Buchheim Verlag.
- Drost, Wolfgang (1971a): „Ottokar Gräbner. Bildhauer – Maler – Graphiker“, in: *Westpreußen Jahrbuch* 21, 57–61.
- Drost, Wolfgang (1971b): *Ottokar Gräbner*. Ausst. Kat. München 1971. München: Berufsverband Bildender Künstler [drei ungezählte Blätter].
- Goethe, Johann Wolfgang (1957): *Faust. Der Tragödie zweiter Teil mit Bildern von Max Beckmann*. Frankfurt a. M.: Der Goldene Brunnen – Hausverlag der Brauerschen Gießerei.
- Göpel, Erhard (Hrsg.) (1984): *Max Beckmann. Berichte eines Augenzeugen*. Frankfurt a. M.: Fischer (= Fischer-Taschenbücher, 3605).
- Gohr, Siegfried (2001): „Selbstgespräche. Aquarelle und Pastelle von Max Beckmann“, in: Firmenich, Andrea / Padberg, Martina (Hrsg.): *Spektakel des Lebens: Max Beckmann – Arbeiten auf Papier*. Ausst. Kat. Homburg/Essen. Köln: Wienand.
- Gohr, Siegfried (2006): „Beckmanns Aquarelle und Pastelle“, in: Beckmann, Mayen / Gohr, Siegfried u. a. (Hrsg.): *Max Beckmann. Die Aquarelle und Pastelle. Werkverzeichnis der farbigen Arbeiten auf Papier*. Ausst. Kat. Frankfurt a. M. Köln: DuMont, 17–47.
- Häfner, Ralph (2003): „Lebensspiele. Max Beckmanns Argonauten-Triptychon und das Problem seines Sujets“, in: *Max Beckmann Beiträge 2002, Hefte des Max Beckmann-Archivs* 7, 31–69.
- Hamburger Kunsthalle (2019): „Mein Blick auf Odysseus“, <https://www.hamburger-kunsthalle.de/ausstellungen/mein-blick> (Zugriff: 14.06.2021).
- Hansert, Andreas (2009): *Georg Hartmann (1870–1954). Biografie eines Frankfurter Schriftgießers, Bibliophilen und Kunstmäzens*. Wien/Köln u. a.: Böhlau.
- Hansert, Andreas (2015): Art. „Beckmann, Max“, in: *Frankfurter Personenlexikon*. Onlineausgabe: <http://frankfurter-personenlexikon.de/node/1537> (Zugriff: 06.03.2020).
- Homer (⁶1927): *Die Odyssee Homers. Deutsch erneuert von Albrecht Schaeffer*. Leipzig: Paul List.
- Homer (1979): *Odyssee*. Übersetzt von Roland Hampe. Stuttgart: Reclam (= Universal-Bibliothek, 280).
- Kahl, Joachim (2008): „Grenzen der Liebe. Zwischen Begehren und Verweigern. Eine Bildmeditation zu Max Beckmanns ‚Odysseus und Kalypso‘ (1943)“, <http://www.kahl-marburg.privat.t-online.de/beckmann.pdf> (Zugriff: 06.03.2020).
- Lenz, Christian (2002): „Anmerkungen zu dem Triptychon ‚Abfahrt‘ von Max Beckmann“, in: *Max Beckmann Aufsätze, Hefte des Max Beckmann-Archivs* 6, 60–71.
- Lenz, Christian (Hrsg.) (2010): *Max Beckmann Archiv, München. Erwerbungen 2008–2010*. München: Max-Beckmann-Gesellschaft (= Hefte des Max-Beckmann-Archivs, 11/12).
- Moraw, Susanne (2015): „Vom männlichen Bestehen einer Gefahr zur Ideologie der totalen Vernichtung: Skylla und die Sirenen von Homer bis Herrad von Hohenburg“, in: *Visual Past* 2:1, 89–135.

- Museum Kunst der Verlorenen Generation (2020): Art. „Ottokar Gräbner“, Stand Website: Dezember 2020, <https://verlorene-generation.com/kuenstler/ottokar-grabner/> (Zugriff: 14.06.2021).
- Salzmann, Siegfried (1988): „Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation“, in: ders. (Hrsg.): *Mythos Europa – Europa und der Stier im Zeitalter der industriellen Zivilisation*. Hamburg: Ellert & Richter, 84–94.
- Sammlung Pinakotheken München (2019): „Ottokar Gräbner“, Eintrag zuletzt aktualisiert am 06.09.2019, <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artist/qZMLJe2xJv> (Zugriff: 14.06.2021).
- Schubert, Dietrich (2003): „Max Beckmanns Liebespaar in der Messingstadt. Ein Traum von 1944“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 66, 83–106.
- Schubert, Dietrich (2016): „Venus und Mars im Schaffen von Max Beckmann“, in: Dittscheid, Hans-Christoph (Hrsg.): *Kunst-Kontexte. Festschrift für Heidrun Stein-Kecks*. Petersberg: Imhof (= Schriftenreihe des Erlanger Instituts für Kunstgeschichte, 3), 279–290.
- Schwitzke, Heinz (1960): *Irrfahrt und Heimkehr. Homers Odyssee nach dem Text des Lagers 437 von Heinz Schwitzke. Zeichnungen von Richard Seewald*. Olten/Freiburg i. Br.: Walter-Verlag.
- Sell, Jutta (Hrsg.) (1989a): *Ottokar Gräbner. Maler, Graphiker, Bildhauer. 1904–1972*. Ausst. Kat. Hanau, Schloss Philippsruhe. Hanau: Museen der Stadt.
- Spieler, Reinhard (1998): *Max Beckmann. Bildwelt und Weltbild in den Triptychen*. Köln: DuMont.
- von Wiese, Stephan (2015): „Alte Mythen – neue Bilder. Max Beckmanns Berliner Triptychen ‚Departure‘ und ‚Versuchung‘“, in: Köhler, Thomas / Heckmann, Stefanie (Hrsg.): *Max Beckmann und Berlin*. Bielefeld: Kerber Art, 218–231.
- Wankmüller, Rike / Zeise, Erika (Hrsg.) (1984): *Max Beckmann. Illustrationen zu Faust II. Federzeichnungen, Bleistiftskizzen*. München/Münster: Mandragora Verlag.
- Weltkunst (1957): *Weltkunst* 27:16, 11.
- Weltkunst (1958): *Weltkunst* 28:1, 13.
- Wikipedia (2020): Art. „Ottokar Gräbner“, zuletzt bearbeitet am 29.12.2020, https://de.wikipedia.org/wiki/Ottokar_Gr%C3%A4bner (Zugriff: 14.06.2021).
- Zieglgänsberger, Roman (2014): *Goethe – Faust – Beckmann*. München: Hirmer.
- Zimmermann, Rainer (1980): *Die Kunst der verschollenen Generation. Deutsche Malerei des expressiven Realismus von 1925–1975*. Düsseldorf/Wien: Econ.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Gohr 2006, 161, Abb. Kat.-Nr. 61.

Abb. 2: Goethe 1957, 195.

Abb. 3: bpk | Hamburger Kunsthalle | Elke Walford.

Abb. 4: Foto von Harald Schulze.

Abb. 5: Foto von Thomas Eberhard.

Abb. 6: Foto von Stefanie Friedrich.

Abb. 7: Foto von Thomas Eberhard.

Abb. 8: Sell 1989, Abb. 10.

Abb. 9: Foto von Thomas Eberhard.

Abb. 10: Foto von Stefanie Friedrich.

Fundus Antike:

Aneignung, Visualisierung und Instrumentalisierung

Pro Wand ein Gesang – Der Odyssee-Zyklus in der Münchner Residenz

MATTHIAS MEMMEL

„Ich werde nicht ruhen, bis München aussieht wie Athen.“ Wahrscheinlich wurde dieser vielzitierte Ausspruch König Ludwig I. von Bayern in den Mund gelegt.¹ Dennoch steckt in ihm viel Wahres. Die Kunstpolitik des Wittelsbacher Regenten war in der Tat agil und rührig, viele der Vorhaben und Projekte Ludwigs rekurrten auf die Architektur und Kunst der griechisch-römischen Antike. Die Geschichtswissenschaften haben sich mit den Baumaßnahmen, der Kunstförderung und der Sammeltätigkeit des Königs vielfach auseinandergesetzt.² In diesen Darstellungen erhalten die Münchner *Odyssee-Säle* zumeist nur geringe bis keine Aufmerksamkeit. Die Rede ist von einer Gesang für Gesang abhandelnden Darstellungsfolge der *Odyssee* an Wänden in der Münchner Residenz.³ Obwohl seit dem 18. Jahrhundert und Werken wie den *Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssee d'Homère et de l'Énéide de Virgile* Künstler vielerorts Homers Epen vermehrt als Inspirationsquelle verwendeten,⁴ besaß besagter Münchner *Odyssee-Zyklus* Einzigartigkeit innerhalb des deutschen Klassizismus.⁵

Das Vorhabeneiner künstlerischen Darstellung der *Odyssee* in der bayerischen Residenzstadt reifte in König Ludwigs Kronprinzenzeit. Zunächst stand ihm ein Relieffries von der Hand Bertel

1 Siehe Lehbruch 2008, 31.

2 Siehe beispielhaft die Bibliographie in: Putz 2013, XII–LIX.

3 Ausführlicher siehe Memmel 2008.

4 Das Compendium des Comte de Caylus empfahl allein über 250 Textstellen der *Odyssee* für eine künstlerische Umsetzung. Siehe Caylus 1757, 138–274. Zur zunehmenden Rezeption Homers im Rokoko siehe Keller 1999. Repräsentativ für die damalige Popularität der Telemachie, eingeleitet durch Fénelons *Aventures de Télémaque, fils d'Ulysse* von 1699, ist der ab 1756 von Johann Heinrich Tischbein dem Älteren ausgeführte Zyklus von zwölf Supraporten für Schloss Wilhelmsthal bei Calden (siehe Bleibaum 1926, 77, 82, 84, 87 und 97 sowie Tiegel-Herfelder 1996, 57–87, 322–326 und Abb. 9–20).

5 Im sogenannten Homer-Zimmer des Oldenburger Schlosses, das Johann Heinrich Wilhelm Tischbein im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts für Herzog Peter Friedrich Ludwig ausmalte, stammte nur eines der Wandbilder aus der *Odyssee*. Siehe Sucrow/Reindl 1994, 66–68. Ein Raum in Hermann Härtels Römischem Haus in Leipzig, den Friedrich Preller der Ältere zwischen 1833 und 1836 mit Szenen aus der *Odyssee* schmückte, zeigte sieben aus dem Epos ausgewählte Szenen. Hinzu traten zehn Szenen in einem oberhalb der Wandbilder verlaufenden Figurenfries. Siehe Weinrautner 1997, 29–36.

Thorvaldsens vor Augen.⁶ Anschließend favorisierte er Wandgemälde durch Julius Schnorr von Carolsfeld.⁷ Doch erst nach dem Tod seines Vaters Max I. Joseph 1825 griff der nun als König Ludwig I. regierende Wittelsbacher die Idee wieder auf. Bei den Planungen des Festsaalbaus, eines neuen Trakts im Norden des Residenzareals, der hauptsächlich repräsentativen Zwecken dienen sollte, wurden im Erdgeschoss sechs aufeinander folgende Räume für die *Odyssee* vorgesehen.⁸ Ihre Größe variierte, da die ersten beiden im hervorspringenden Mittelrisalit lagen. Außerdem ragte der letzte Saal über die ansonsten einheitliche südliche Wandflucht hinaus. Die Verbindungstüren zwischen den Räumen bildeten eine Enfilade. Die Decken der *Odyssee*-Säle waren kassettiert und sahen kunstvolle Verzierungen vor.⁹ Auch der Schmuck der Wände zitierte eklektizistisch aus dem Formenschatz antiker Ornamentik.¹⁰ Hierfür zeichnete der Architekt des Trakts verantwortlich, Hofbauintendant Leo von Klenze.¹¹

In Rücksprache mit ihm traf der König 1832 seine Entscheidung, wer den *Odyssee*-Zyklus entwerfen sollte.¹² Der auserwählte Ludwig Michael Schwanthaler entstammte einer Künstlerfamilie¹³ und stand in der Gunst Ludwigs I.¹⁴ Auch für das *Odyssee*-Projekt erschien er dem Monarchen der geeignete Mann zu sein. Schwanthaler, der, rückblickend beurteilt, wohl mehr dem romantischen Zeitgeist zuneigte,¹⁵ schuf in Erfüllung der Vorstellungen seines königlichen Auftraggebers die *Odyssee*-Entwürfe in einem antikisierenden Stil (Abb. 1). Die

6 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana XIV, 1, Kronprinz Ludwig an Leo Klenze, 27. Januar 1818.

7 Siehe Schnorr von Carolsfelds Andeutungen hierüber in einem Brief an Johann Gottlob Quandt vom 7. Dezember 1823, in: Schnorr von Carolsfeld 1886, 449.

8 „Daß 6 Säule[sic] für die Odyssee darin sind versteht sich, und ich glaubte nicht daß Allerhöchstdieselben noch daran zweifeln könnten.“ Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abteilung III: Geheimes Hausarchiv, NL Ludwig I., II A 32, Leo von Klenze an König Ludwig I., 18. September 1832.

9 Siehe Deckenentwurf für den zweiten *Odyssee*-Saal, Leo von Klenze, Feder und Bleistift, partiell koloriert, 45,8 × 65,5 cm, Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 26536 Z.

10 Siehe Aufriss der südlichen Wand des fünften *Odyssee*-Saals, Leo von Klenze, Feder und Bleistift, partiell koloriert, 54,2 × 75,5 cm, Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana IX.15.6.

11 Zum Münchner Festsaalbau und Klenze siehe Buttlar 2014, 209–217.

12 Im September 1832 nahm Schwanthaler den Auftrag an. Siehe Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abteilung III: Geheimes Hausarchiv, NL Ludwig I., II A 32, Leo von Klenze an König Ludwig I., 18. September 1832. Vertraglich fixiert wurde das Projekt indes erst im Oktober 1836. Siehe das diesbezügliche Dokument in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, SchIV 1168.

13 Weiterführend zur Künstlerfamilie Schwanthaler siehe Oberwalder/Fuhrmann²1974.

14 Nach Arbeiten beispielsweise in der Münchner Glyptothek und der Münchner Residenz erhielt Schwanthaler im Sommer 1832 neben dem *Odyssee*-Zyklus auch die Ausführung von Giebelfiguren für die Walhalla nach Modellen Christian Daniel Rauchs sowie die Modellierung der Malerstatuen auf der Attika der Alten Pinakothek in München zugesprochen. Siehe Otten 1970, 39 f.

15 Siehe Otten 1970, 41 et passim. Differenzierter gesehen bei Rank 2002, 13.

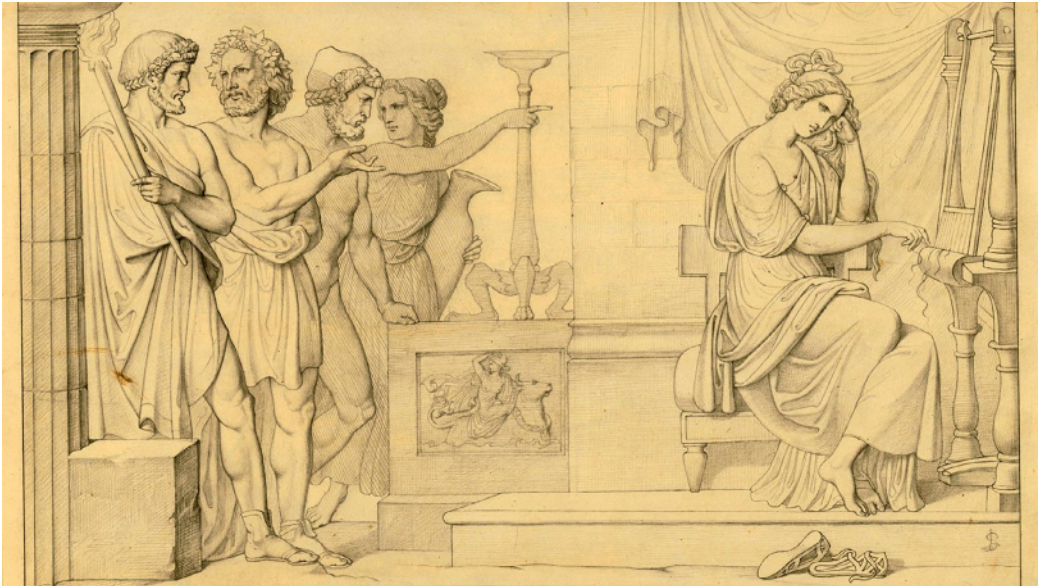


Abb. 1 Ludwig Michael Schwanthaler: *Die Freier belauschen Penelope beim Zertrennen des Gewandes.* Reinzeichnung für die Südwand des ersten Odyssee-Saals. Staatliche Graphische Sammlung München.

Figuren der Reinzeichnungen, die sich heute in der Staatlichen Graphischen Sammlung in München befinden,¹⁶ kennzeichnet eine kräftige und sicher geführte Kontur. Schwanthaler verfolgte allerdings einen anderen Ansatz als John Flaxman oder Bonaventura Genelli, die seinerzeit mit einem puristischen Umrisslinienstil erfolgreich waren, welcher Assoziationen zur griechischen Vasenmalerei weckt.¹⁷ Schwanthalers Figuren wirken im Vergleich dazu modellierter und plastischer. Der Münchner Künstler hat zudem viele seiner Figuren zur *Odyssee* so angelegt, dass sie sich über die gesamte Höhe des Bildfeldes erstrecken. Das Geschehen spielt sich im Vordergrund ab. Der Hintergrund ist zumeist nicht bis in die Tiefe hin ausgearbeitet und nur stilisiert angedeutet (Abb. 2). Bereits auf manchen Zeitgenossen machten die *Odyssee*-Entwürfe des ansonsten hauptsächlich als Bildhauer tätigen Künstlers deswegen „nicht umsonst den Eindruck von vergrößerten Reliefs [sic]“¹⁸. Der Auftraggeber

16 Aufgelistet als Katalog bei Memmel 2008. Den dort erwähnten Skizzen und Vorentwürfen anzufügen ist eine Szene *Poseidon zerstört das Floß des Odysseus*, welche Ludwig Michael Schwanthaler im Hinblick auf den zweiten *Odyssee*-Saal gezeichnet haben soll. Siehe Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen München, Graphische Sammlung, Zug-Nr. 2713.09.

17 Weiterführend zu Flaxman siehe Austermühl 2013, zu Genelli: Nielsen 2005.

18 Sepp 1869, 293.



Abb. 2 Ludwig Michael Schwanthaler: *Odysseus auf Kirke anstürmend, sie zu dem gewünschten Schwur zu zwingen* Reinzeichnung für die Südwand des dritten Odyssee-Saals. Staatliche Graphische Sammlung München.

indes war begeistert: Die ihm vorgelegten Entwürfe seien „so classisch schön“, lobte König Ludwig.¹⁹

Trotz der Zufriedenheit des Regenten beschlich Schwanthaler schon bald nach Beginn der Arbeiten Unlust an dem Projekt. Anlass war die strikte königliche Vorgabe, dass auf jeder Wand nur ein Gesang darzustellen war und dies in genau der Abfolge der Gesänge im Epos.²⁰ Schwanthalers herausfordernde Aufgabe war demnach, pro Gesang ein zentrales, auch für den weiteren Handlungsverlauf möglichst aussagekräftiges Motiv auszuwählen,²¹ wobei er die bekanntlich nicht immer gleich große Ereignisdichte der Gesänge mit der vorgegebenen Wandaufteilung in Einklang zu bringen hatte. Denn während mancher

¹⁹ Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana XIV, 1, König Ludwig I. an Leo von Klenze, 16. August 1843.

²⁰ Im Vertrag zwischen Schwanthaler und dem König war festgeschrieben: „Die Zahl der auszumalenden Säle ist sechs, und die Darstellungen müssen in der Art gewählt seyn, daß eine jede der 24 Wände, welche diese sechs Säle darbieten, nur Gegenstände aus einem der 24 Gesänge des Gedichtes enthält, und daß diese sich in derselben Ordnung, wie die Gesänge selbst folgen.“ Siehe Vertrag vom 30. Oktober 1836 in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, SchlV 1168.

²¹ Schwanthaler war des Altgriechischen mächtig und darin ein überaus erfolgreicher Schüler gewesen. Siehe Rank 2002, 23, Anm. 67. Ob Schwanthaler fachliche Beratung in Anspruch nahm, wie nachweislich Peter von Cornelius für seine Münchner Werke durch den bedeutendsten Altphilologen der Stadt zu jener Zeit, Friedrich von Thiersch (siehe Büttner 1980, 175), ist unklar.



Abb. 3 Ludwig Michael Schwanthaler: *Odysseus vor Alkinoos seine Irrfahrten* erzählend. Reinzeichnung für die Ostwand des dritten Odyssee-Saals. Staatliche Graphische Sammlung München.

Gesang gut und gerne Stoff für die Flächen mehrerer Wände abhandelt, rechtfertigt die Handlung mancher Gesänge kaum eine alleinige Wand.

Ersteres lässt sich anhand der Ostwand des dritten Saals veranschaulichen, die dem neunten Gesang gewidmet war (Abb. 3). Zuvor ist Odysseus als Gast am Hof des Alkinoos in Tränen ausgebrochen, als der Sänger Demodokos vom Fall Trojas handelte. Nun gibt Odysseus seine Identität preis und beginnt, seine bisherigen Irrfahrten zu erzählen, was sich bekanntlich bis in den zwölften Gesang erstreckt. Die Veranschaulichung der Szene, wie Odysseus Alkinoos und dem Hofstaat seine Abenteuer schildert, ist demnach auch für das Verständnis der folgenden Gesänge wichtig, da man diese sonst nicht als Rückblenden einordnen kann. Folgerichtig entschied sich Schwanthaler im neunten Gesang für besagte Darstellung. Für diejenigen Abenteuerschilderungen, die dann noch Bestandteil des neunten Gesangs sind, ergab sich somit aber ein Platzproblem. Schwanthaler behalf sich, indem er auf der Mauerfläche hinter Odysseus drei kleinere Bilder im Hauptbild einfügte, die von links nach rechts den Kampf mit den Kikonen, die Episode mit den Lotophagen und die Auseinandersetzung mit dem Kyklopen Polyphem zeigen.

Ein Gesang, der hingegen relativ wenig Handlung bot und wegen der königlichen Vorgabe trotzdem eine alleinige Wand erhielt, ist der vierzehnte (Abb. 4). Odysseus ist wieder in seiner Heimat auf Ithaka. Von Athene in einen unscheinbaren Bettler verwandelt, erfährt er Gastfreundschaft bei dem Schweinehirten Eumaios. Erst im folgenden Gesang wird die Handlung wieder vorangetrieben. Schwanthaler schmückt das zentrale Wandfeld des



Abb. 4 Leo von Klenze (Baubüro?):
Wandaufsatz der Nord- und Südwall des
vierten Odyssee-Saals. Feder und Bleistift,
66 × 45 cm. Bayerische Verwaltung der
staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.
München, Graphische Sammlung der
Museumsabteilung.

vierzehnten Gesangs, gelegen zwischen zwei Türen, mit Odysseus' Bewirtung durch Eumaios. Auf äußeren Feldern erscheinen links Telemach und rechts Penelope. In Supraporten sind links der Windgott Aiolos und rechts die weibliche Personifikation der Nacht zu sehen. Damit ist der vierzehnte Gesang zudem ein Beispiel dafür, dass manche Wände wegen Fenstern oder Türen, also infolge baulicher Begebenheiten, nur eine zersplitterte, nebeneinander dargereichte Darstellung erlaubten.

Mit diesen Herausforderungen hätte Schwanthaler leichter umgehen können, wenn er aus verschiedenen Gesängen Geschehnisse kompilieren und die komplizierten Handlungsstränge miteinander hätte verflochten können. Zumindest vier Gesänge und damit das jeweilige Konvolut pro Saal hätte Schwanthaler nachweislich gerne in „artistische[r] Freyheit“²² miteinander kombiniert. Und er wusste selbstverständlich auch, wie Peter von Cornelius in der Münchner Glyptothek freskiert hatte: in der sogenannten epischen Malweise.²³

22 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana XV, Schwanthaler, Ludwig Michael Schwanthaler an Leo von Klenze, 13. Dezember 1838.

23 Siehe Büttner 1980, 211–218.

In einer gemeinsam verfassten Abhandlung *Über epische und dramatische Dichtung* hatten Goethe und Schiller im Jahr 1797 den Versuch unternommen, die Gegensätze der beiden im Titel genannten literarischen Gattungen herauszuarbeiten.²⁴ Eine solche Ausdifferenzierung wurde bald auch bezogen auf die bildende Kunst diskutiert. Eine epische Darstellungsweise in der Malerei definierte Ludwig Schorn folgendermaßen:

Es ist das Vorrecht der epischen Malerey, die Einheit des Moments unberücksichtigt zu lassen, und dem Beschauer, der seinen Blick an dem weit ausgedehnten Raume des Bildes hin und her bewegen muß, mannichfaltige, sowohl dem Ort als der Zeit nach verschiedene Szenen vorüberzuführen, doch so, daß sie zusammengenommen, dennoch als künstlerisches Ganzes erscheinen. Diese Gattung schweift aber eben deßhalb ins Symbolische hinüber, da sie nur durch den Gedanken das Ganze zur Einheit verknüpft, nicht durch vollständige Anschauung der Realität.²⁵

In der epischen Malerei konnten somit ohne Weiteres Ereignisse, die zeitlich und räumlich divergieren, zusammen dargestellt werden. Voraussetzung war ein einender Gedanke, der die einzelnen Handlungsabschnitte für den Betrachter nachvollziehbar und sinnvoll verbindet. Für die *Odyssee*, die keinen monolinearen Handlungsstrang besitzt, aber dafür Sprünge im Erzählverlauf, und zugleich zeitlose Werte thematisiert, wäre die in München durch Cornelius' Wirken virulente epische Malweise in Frage gekommen. Die Vorgabe des bayerischen Königs, dass auf jeder Wand nur ein Gesang behandelt werden durfte, schloss eine derartige Konzeption aber aus. Schwanthaler klagte gegenüber Klenze: „Aber ganz trostlos bin ich geworden, durch die Wiederholung des alten Liedes, daß bey der Odyßee jede Wand einen eigenen Gesang enthalten müße. Soll das Einspannen der Maulesel, oder das Verrecken des Hundes auf diese Weise große Bilder von 18 Schuh Länge u. 9 Höhe formieren, u. die besten Szenen deshalb ausbleiben oder an die Fenster Pfeiler kommen [?]“²⁶ Alle Appelle Schwanthalers bewirkten jedoch nichts gegen den Stolz des Königs: „Ich bin Herr anzuordnen was ich will – ich glaube recht gern daß es weit schöner wäre wie Schwanthaler vorschlägt – aber ich habe es nun einmal so angeordnet und dabei bleibt es!“²⁷

24 Siehe Goethe/Schiller 1998.

25 Schorn 1823, 29.

26 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana XV, Schwanthaler, Ludwig Michael Schwanthaler an Leo von Klenze, 13. Dezember 1838.

27 Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana XV, Schwanthaler, Ludwig Michael Schwanthaler an Leo von Klenze, 13. Dezember 1838, hier: ergänzende Notiz Klenzes auf Schwanthalers Brief über das Resultat eines Gesprächs mit König Ludwig I.

Blickt man auf den Stil der *Odyssee*-Entwürfe, so war es nicht der Geist des normativen Klassizismus des 18. Jahrhunderts, in welchem Schwanthaler sie schuf. Leo von Klenze belobigte, dass Schwanthaler Bilder zu schaffen imstande sei, „welche uns als vollendete Muster der Auffassungs- und Darstellungsart antiker Gegenstände im echt antiken Sinne erscheinen, so wie sie die neue Zeit befolgen kann und muß, wenn sie nicht [...] der leblosen akademischen Nachäfferei [...] verfallen will“²⁸. Das, was Klenze und Ludwig I. von Schwanthaler auch beim *Odyssee*-Zyklus für die Münchner Residenz einforderten, war kunsthistorisch gesehen eine Neuinterpretation des Klassizismus. Dieser späte Klassizismus erblühte gerade in München in den 30er- und 40er-Jahren des 19. Jahrhunderts noch einmal besonders, stand aber wohlgerne bereits unter den Vorzeichen des Historismus.²⁹ Der *Odyssee*-Zyklus entstand in einer Zeit des Wandels. Und der geschichtliche Verlauf erwies sich letztlich als problematisch, ja geradezu widrig für ihn.

So wurde beispielsweise im Laufe des 19. Jahrhunderts immer stärker gefordert, dass wahre Kunst von einem einzigen Schöpfer herzurühren habe. Das Ansehen von Werken, bei denen der Entwerfende und der Ausführende sich nicht unterschieden, stieg.³⁰ Dies geriet dem arbeitsteilig entstehenden *Odyssee*-Zyklus zum Nachteil. Denn Schwanthaler war keineswegs auch der in den Residenzräumen tätige Freskant. Die Ausführung an den Wänden übernahm der Maler Johann Georg Hiltensperger³¹ unter Anwendung der aus der Antike geläufigen Technik der Enkaustik (Abb. 5).³² Ferner vermehrten sich die kritischen Stimmen an der Kunstpolitik Ludwigs I. und deren dezidiert didaktischen Impetus.³³ Auch bei den *Odyssee*-Sälen nämlich trieb den Monarchen an, sein Volk mittels Kunst bilden und

28 Klenze 1841, 295. Im Original gesperrt gedruckt.

29 Siehe Büttner 1997, 37.

30 Siehe Büttner 1980, 14.

31 Eine monographische Behandlung Hiltenspergers stellt ein Forschungsdesiderat dar. In der für einen Lexikoneintrag gebotenen Knappheit liegt aus jüngerer Zeit über ihn vor: Partsch 2012. Zu Hiltenspergers Arbeit an der „Galerie der Geschichte der Alten Malerei“ in der Neuen Eremitage in St. Petersburg siehe Onoprienko 2021.

32 Im Vertrag zwischen Hiltensperger und König Ludwig I. wurde festgeschrieben: „Die Malereien werden in enkaustischer Wachsmalerei ausgeführt, nach Fernbachs Erfindung, wenn Seine Majestät nicht anders verfügen werden.“ Siehe den Vertrag vom 25. Juni 1837 in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, SchlV 1168.

33 Siehe beispielhaft die Äußerungen Anton Springers gegen die Kunstunternehmungen Ludwigs I. Springer 1845, 1023 f.



Abb. 5 Johann Georg Hiltensperger: *Odysseus auf Kirke anstürmend, sie zu dem gewünschten Schwur zu zwingen*. Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Münchner Odyssee-Zyklus. Staatliche Graphische Sammlung München, Bestand Hiltensperger.

erziehen zu wollen.³⁴ Gleichzeitig wurde das Volk mündiger und stellte andere Ansprüche an Kunst und Künstler. Ein von seinem aristokratischen Auftraggeber so dominant beeinflusstes Werk wie die Münchner Odyssee-Säle erschien immer mehr kunstinteressierten Zeitgenossen weder freie Kunst noch genuiner Ausdruck eines künstlerischen Individuums zu sein und daher ablehnenswert.

Der zur Zeit des Odyssee-Zyklus erstarkende Historismus und der sich verändernde Blick auf die Geschichte förderten in der bildenden Kunst die Historienmalerei, nicht aber die Darstellungen mythologischer Dichtungen.³⁵ Man näherte sich der Odyssee nun mit frischen

34 Im Bedarfsfall sah Ludwig I. die Odyssee-Säle aber auch als Gästeappartement vor, zum Beispiel bei Familienfeierlichkeiten. Siehe Bayerische Staatsbibliothek München, Klenzeana XIV, 1, Ludwig I. an Leo von Klenze, 10. Juli 1852.

35 In den Jahren nach der Jahrhundertmitte war die Historienmalerei in München nicht nur an der Kunstakademie unter Carl Theodor von Piloty tonangebend (siehe Büttner 2003), sondern auch, was die Aufträge des Hofes betraf. Maximilian II., Sohn Ludwigs I. und ab 1848 Nachfolger seines Vaters auf dem bayerischen Thron, initiierte in seiner Regierungszeit zwei groß angelegte Freskenzyklen mit geschichtlichen Darstellungen, zum einen im damaligen Gebäude des Bayerischen Nationalmuseums in der Maximiliansstraße (siehe Wagner 2004), zum anderen im Maximilianeum, woran auch Johann Georg Hiltensperger mitwirkte (siehe Weis 2003).

Fragestellungen und über neue Zugänge.³⁶ Außer der bereits Ende des 18. Jahrhunderts durch Friedrich August Wolfs Hypothesen an Bedeutung gewonnenen „Homerischen Frage“³⁷ nach der Autorschaft des Epos wurde im Laufe des 19. Jahrhunderts beispielsweise erörtert, ob die Schilderungen in den homerischen Werken Aufschluss geben können über die Verhältnisse der Zeit, in der sie entstanden sind; eine Herangehensweise, der Karl Philipp Moritz Ende des 18. Jahrhunderts noch eine Absage erteilt hatte.³⁸ Ein Interesse galt beispielsweise der Dechiffrierung der Orte, an denen sich die Irrfahrten des Odysseus zugetragen haben könnten. In *Über die homerischen Lokalitäten in der Odyssee* glaubte Karl Ernst von Baer sogar den Hades lokalisieren zu können, nämlich als Kegel eines Schlammvulkans auf der Halbinsel Taman.³⁹ Die Ereignisse bis zum neunten Gesang hätten sich im Mittelmeer abgespielt, die ab dem zehnten im Schwarzen Meer, so Baer, dessen Thesen auch Tafeln beigelegt wurden, auf denen die vermeintliche Reiseroute des Odysseus veranschaulicht wurde. Schwanthalers Werk betonte allerdings nicht die Geschichtlichkeit oder die Topographie, sondern die dichterische Komposition des Epos.

Daneben etablierte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts ein künstlerischer Ansatz, den Mythos zu persiflieren oder ins Karikatureske zu ziehen.⁴⁰ 1827/28 zeichnete Johann Heinrich Ramberg *Homer's Ilias, seriös und comisch*. Auf das Titelblatt folgen zehn Bildpaare, in denen jeweils die gleiche Szene zunächst auf seriöse und dann auf komische Weise präsentiert wird.⁴¹ Honoré Daumier schuf in den 1840er-Jahren eine in unregelmäßigen Abständen erscheinende Serie namens *Histoire ancienne*, in der er anhand der klassischen Mythologie die Vorstellungswelt des damaligen Bürgertums karikierte und gesellschaftliche Missstände aufzeigte.⁴² Um die Jahrhundertwende wählte Lovis Corinth eine Episode des Epos aus, „in der sich der heimgekehrte Reisende vielleicht am wenigsten als Held zeigt“⁴³.

36 Die parallel zum *Odyssee*-Zyklus geschaffenen Nibelungensäle im Königsbau der Münchner Residenz (siehe Quaeitzsch/Wolf 2018) konnten dieser geschichtlichen Sichtweise anfangs besser standhalten als die *Odyssee*-Säle, da im 19. Jahrhundert die Tendenz zu beobachten war, die Nibelungen als eine Sage mit historischem Kern aufzufassen, ehe freilich Richard Wagner den Stoff zu remythisieren suchte. Siehe Büttner/Gottdang 2006, 271.

37 Siehe Kurz 2000.

38 Siehe Moritz 1795, 1.

39 Siehe Baer 1878, 9.

40 Siehe Herding 1980. Zu früheren Tendenzen siehe Dreiling 2016.

41 Siehe Rohr 1998, 133 und Tutino 2013.

42 Siehe Schroeren 2004.

43 Zimmermann 2008, 66.

Corinth malte, wie sich Odysseus im Faustkampf mit dem Bettler Iros prügelt.⁴⁴ Mehr noch als die historisch-kritische Herangehensweise offenbaren diese Beispiele eine Tendenz, die mythologische Dichtung nicht mehr als hehres, unantastbares Gut zu sehen, in welche Richtung der Münchner Zyklus nach Intention seines Auftraggebers jedoch noch zielte.

Schließlich ist zu berücksichtigen, dass Bayern zur Entstehungszeit des Odyssee-Zyklus eine besondere Beziehung zu Griechenland besaß.⁴⁵ Dort regierte seit 1832 Otto, ein Sohn König Ludwigs I. von Bayern. Ottos Herrschaft, die zu Beginn noch freudige Anteilnahme in Bayern hervorrief, gestaltete sich im Laufe der Jahre immer komplizierter. Spätestens ab den 1840er-Jahren trafen ernüchternde Nachrichten aus Griechenland ein. Es ist schwer zu beurteilen, ob die politischen Schwierigkeiten König Ottos die Wertschätzung für den in München entstehenden Odyssee-Zyklus negativ beeinträchtigt haben. Beflügelt haben dürften sie das Langzeitprojekt allerdings kaum. Auch von dieser Warte aus betrachtet fiel die Entstehung der Münchner Odyssee-Säle in ein schwieriges Umfeld.

Im Jahr 1862, als König Otto Griechenland verließ und in seiner bayerischen Heimat Exil fand, vollendete Johann Georg Hiltensperger vorläufig⁴⁶ und spätestens drei Jahre später endgültig⁴⁷ die Arbeiten an den Fresken der Odyssee-Säle, das heißt dreißig Jahre nach der Auftragsvergabe an Ludwig Michael Schwanthaler, der inzwischen verstorben war, und rund siebenundzwanzig Jahre nach den ersten Malereien vor Ort in den Sälen.⁴⁸ Spätklassizistische Deutungsnormen, denen der Münchner Odyssee-Zyklus sein Entstehen verdankt und vor deren Hintergrund er betrachtet werden muss, besaßen zu diesem Zeitpunkt keine Dominanz mehr und kaum noch Fürsprache.

Hinzu kam, dass man Hiltensperger seine Bemühungen, die Klassizität der Schwanthalerschen Entwürfe zu mildern, nämlich aus dessen strengen und erhabenen Figuren Akteure mit menschlichen Emotionen zu machen, nicht positiv anrechnete. Hiltenspergers Ausführungen an den Wänden wurde vielmehr überwiegend geringer künstlerischer Wert

44 Lovis Corinth: *Odysseus im Kampf mit dem Bettler*, 1903. Öl auf Leinwand, 83 × 108 cm. Nationalgalerie Prag, Inv.-Nr. 0-4238.

45 Weiterführend siehe Baumstark 1999.

46 Siehe Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, SchlV 1166, Königliche Hofbau-Intendanz an König Maximilian II., 3. Dezember 1862.

47 Siehe Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, SchlV 1166, Königliche Hofbau-Intendanz an König Ludwig II., 20. November 1865.

48 Den Beginn von Hiltenspergers Tätigkeit 1838 erwähnt Klenze in: Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abteilung III: Geheimes Hausarchiv, NL Ludwig I., II A 32, Leo von Klenze an König Ludwig I., 7. August 1838.

attestiert.⁴⁹ Als Franz Kugler beispielsweise 1845 die *Odyssee-Säle* besuchte, von denen zu diesem Zeitpunkt die ersten beiden fertiggestellt waren, bemängelte er: „Der Ausführung fehlt es [...] an wahrer innerer Kraft und Frische; es sind mehr oder weniger glänzende Dekorationen, zum Theil in süßen Tönen, die an die Zeit der Angelika Kauffmann erinnern.“⁵⁰

Ein Begleitheft der 1876 in München stattfindenden General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine riet den Teilnehmern explizit vom Besuch der *Odyssee-Säle* ab, weil diese keine höheren Ansprüche erfüllen würden.⁵¹ Die Raumfolge wurde schließlich der öffentlichen Besichtigung entzogen,⁵² zu Magazinräumen umfunktioniert⁵³ und fand nach Ende der Monarchie keine Aufnahme in den öffentlichen Rundgang des Residenzmuseums.⁵⁴ Ab 1932 durfte das Deutsche Theatermuseum die Säle als Ausstellungsfläche nutzen.⁵⁵ Aus dieser Zeit stammen auch die einzigen bekannten fotografischen Raumaufnahmen der *Münchner Odyssee-Säle*.⁵⁶ Aus manchen geht hervor, dass das Theatermuseum mit den *Odyssee-Fresken* partiell nicht einverstanden war. In mindestens zwei Sälen waren damals die Wandbilder mit einer Bespannung beziehungsweise gerafftem Stoff verhängt.⁵⁷

49 Siehe beispielhaft Schnorr von Carolsfeld 1909, 141 f. oder Pecht 1888, 125 f.

50 Kugler 1854, 546 f. Weiterführend zu Angelika Kauffmann und Homer siehe Reinhardt 2000.

51 Siehe Reber 1876, 265.

52 Im Jahr 1866 wurden die *Odyssee-Säle* den Lesern eines Reiseführers der Residenzstadt München noch vorgestellt als „[u]m 12 Uhr Mittags, mitunter auch noch um 3 Uhr Nachm. täglich zu sehen“. Siehe Lindemann 1866, 183. Vier Jahre später hieß es in der nachfolgenden Auflage: „Gegenwärtig auf unbestimmte Zeit geschlossen“. Siehe Trautwein 1870, 168.

53 Siehe entsprechende Eintragungen auf einem von Gerhard Hojer auf circa 1900 datierten Grundriss des Erdgeschosses des Festsaalbaus: Hojer 1998, 706, Abb. 31.

54 Die *Münchner Residenz* wurde 1920 als Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, damals noch ohne den Festsaalbau. Siehe Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts 1920, 5. Später führte die „Besichtigungslinie V“ durch das Obergeschoss, nicht aber durch das Erdgeschoss des Festsaalbaus. Siehe Thoma 1937, 69–78.

55 Siehe Angelaeas 1993, 88. Günter Schöne, der Leiter des Theatermuseums nach dem Zweiten Weltkrieg, übergab in einer Schrift zum Wiederaufbau die Nutzung ab 1932 und gab an, dass die *Odyssee-Säle* 1935 der Öffentlichkeit übergeben worden wären. Siehe Schöne 1953, 11.

56 Den bei Memmel 2008 als Abbildungen 5, 10, 11, 58, 59 und 60 publizierten Aufnahmen sind zwei weitere nachzutragen, die den zweiten *Odyssee-Saal* während der Nutzung durch das Deutsche Theatermuseum zeigen. Siehe Bildarchiv der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen München, SN040820 und SN040821.

57 Siehe die Abbildung des zweiten *Odyssee-Saals* in Rapp 1935, 295 oder eine Aufnahme des fünften *Odyssee-Saals* im Bestand des Deutschen Theatermuseums München, Hanns-Holdt-Archiv, Negativ-Nr. 5646.

Das Areal der Münchner Residenz wurde im Zweiten Weltkrieg durch Fliegerbomben stark beschädigt.⁵⁸ Seit seinem Wiederaufbau, der im Festsaalbau einer räumlichen Neukonzeption gleichkam,⁵⁹ erinnert vor Ort nichts mehr an die sechs Odyssee-Säle. An ihrer Stelle befinden sich heute Versorgungsräume für den nach 1945 neu hinzugekommenen, als Konzert- und Veranstaltungsraum fungierenden Herkulesaal sowie Räumlichkeiten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften.

Der Münchner Odyssee-Zyklus war ein bemerkenswertes Projekt im Geiste eines späten Klassizismus, das im Werden von den Entwicklungen überholt wurde, den Zeitgenossen fremd blieb und nicht nur kaum Resonanz, sondern auch keine bildliche Verbreitung fand. Denn obwohl der Münchner Zyklus wie kein zweites Werk der Raumkunst des 19. Jahrhunderts das homerische Epos systematisch in seiner Gesamtheit visualisierte, wurde er nie einer Textausgabe der Odyssee illustrativ beigelegt.⁶⁰ Überhaupt gab es keine druckgraphische⁶¹ oder fotografische⁶² Publikation der Motivfolge. Das letzte große Projekt Ludwigs I. auf dem Gebiet der Wandmalerei blieb somit zwangsläufig nur in situ zu begutachten, solange dies möglich war.

Dass die Irrfahrten des Odysseus indes in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst keineswegs obsolet wurden und auch dann ein wandfüllender Odyssee-Zyklus Erfolg haben konnte, bewies Friedrich Preller der Ältere mit seinem Wirken für Weimar.⁶³ Preller verstand es, dem Bildungsbürgertum nicht nur sein humanistisches Wissen zu veranschaulichen,⁶⁴ sondern auch dessen poetischem Kunstverständnis zu entsprechen,⁶⁵ ohne hierbei einem Stil nachzueifern, der als anachronistisch hätte empfunden werden können und ohne in ein striktes Kapitel-Korsett gezwängt zu sein. Hinter Prellers Tätigkeit stand

58 Siehe Beseler/Gutschow 1988, 1387.

59 Siehe Spensberger 1998. Wie Erichsen nachgewiesen hat, existierten bereits vor den Kriegszerstörungen Pläne, den klassizistischen Festsaalbau umzugestalten. Siehe Erichsen 2010, 166.

60 Siehe beispielhaft die entsprechende Absenz in Krueger 1971.

61 Nicht zuletzt enthält auch das zwischen 1839 und 1853 in drei Bänden erschienene Tafelwerk *Ludwig Schwanthaler's Werke* keine Bilder des Odyssee-Zyklus.

62 In der Staatlichen Graphischen Sammlung München hat sich im Bestand Hiltensperger ein Fotoalbum erhalten, das alle ausgeführten Wandbilder dokumentiert. Hierbei handelt es sich jedoch um ein Unikat, das der Staatlichen Graphischen Sammlung aus der Nachkommenschaft von Hiltensperger übereignet wurde. Siehe Staatliche Graphische Sammlung München, Bestand Hiltensperger, Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, ohne Inv.-Nr.

63 Zum Zyklus im Großherzoglichen Museum Weimar, heute Museum Neues Weimar genannt, siehe Assel/Jäger 2014.

64 Siehe Büttner/Gottdang 2006, 205.

65 Siehe Scholl 2011.

ebenfalls ein aristokratischer Auftraggeber.⁶⁶ Großherzog Carl-Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach sah aber anders als nur wenige Jahrzehnte zuvor der bayerische König die Kunst der Antike als unwiederbringlich verloren an.⁶⁷ Sein Projekt des *Odyssee-Zyklus* im Großherzoglichen Museum Weimar nahm seinen Anfang anlässlich einer Ausstellung 1858 in München⁶⁸ – und damit am Ort einer der ambitioniertesten Rezeptionen der *Odyssee* Homers im 19. Jahrhundert.

Archivalien

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München

SchIV 1166: Malereien in den Nibelungen- u. Odysseus-Sälen 1845–1868

SchIV 1168: K. Residenz München. Festsaalbau

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München, Abteilung III: Geheimes Hausarchiv

Nachlass König Ludwig I. II A 32 (1830–1838)

Bayerische Staatsbibliothek München

Klenzeana XIV: Briefe und Schriftstücke Ludwigs I.

Klenzeana XV: Briefe an Leo von Klenze

Bibliographie

Angelaeas, Babette (1993): *Das Theatrumuseum in München. Von der Gründung der Clara-Ziegler-Stiftung bis zum Ende der Ära von Günter Schöne*. München, Ludwig-Maximilians-Universität, Magisterarbeit [unveröffentlicht].

Assel, Jutta / Jäger, Georg (2014): „Friedrich Preller der Ältere. *Odyssee-Landschaften*“, <http://www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/friedrich-preller-der-aeltere/friedrich-preller-odyssee-landschaften.html> (Zugriff: 01.03.2020).

⁶⁶ Vertiefend zu Carl-Alexander von Sachsen-Weimar-Eisenach siehe Lucke 1999.

⁶⁷ Siehe Höfer 1933, 28.

⁶⁸ Zu Prellers Aufenthalt in München und der Anbahnung des Weimarer *Zyklus* siehe die Tagebucheinträge seines ihn begleitenden Sohnes in: Jordan 1904, 41–44.

- Austermühl, Elke (Hrsg.) (2013): *Homer. „Ilias und Odyssee“*. Die Zeichnungen von John Flaxman, mit einer kunsthistorischen Einleitung von Anja Grebe. Darmstadt: Lambert Schneider.
- Baer, Karl Ernst von (1878): *Über die homerischen Lokalitäten in der Odyssee, nach dem Tode des Verfassers*. Hrsg. von Ludwig Stieda. Braunschweig: Vieweg.
- Baumstark, Reinhold (Hrsg.) (1999): *Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.* Ausst. Kat. München, Bayerisches Nationalmuseum. München: Hirmer.
- Beseler, Hartwig / Gutschow, Niels (1988): *Kriegsschicksale deutscher Architektur. Verluste, Schäden, Wiederaufbau. Eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland*. Bd. 2: Süd. Neumünster: Wachholtz.
- Bleibaum, Friedrich (Hrsg.) (1926): *Die Bau- und Kunstdenkmäler im Regierungsbezirk Cassel*. Bd. 7, erster Teil: *Schloß Wilhelmsthal*. Kassel: Selbstverlag der Landesverwaltung.
- Büttner, Frank (1980): *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*. Bd. 1. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag.
- Büttner, Frank (1997): „Antike Heroen im Münchner Klassizismus. Die Fresken Robert von Langers in der Bibliothek Wirtschaftswissenschaften“, in: *Einsichten. Forschung an der Ludwig-Maximilians-Universität München*, Heft 2, 34–37.
- Büttner, Frank (2003): „Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts“, in: Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*. Ausst. Kat München, Neue Pinakothek. München: DuMont, 22–67.
- Büttner, Frank / Gott dang, Andrea (2006): *Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten*. München: C. H. Beck.
- Buttlar, Adrian von (2014): *Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision*. München: C. H. Beck.
- Caylus, Anne Claude Philippe de Thubières, Comte de (1757): *Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssee d’Homère et de l’Énéide de Virgile*. Paris: Tilliard.
- Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts (Hrsg.) (1920): *Kleiner Führer durch das Residenzmuseum in München*. München: J. Gotteswinter.
- Dreiling, Semjon Aron (2016): *Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter (= Pluralisierung & Autorität, 45).
- Erichsen, Johannes (2010): „Die Bayerische Schlösserverwaltung 1933–1952“, in: Lauterbach, Iris (Hrsg.): *Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen im Wiederaufbau*. München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 22), 157–170.

- Goethe, Johann Wolfgang von / Schiller, Friedrich von (1998): „Über epische und dramatische Dichtung“, in: Apel, Friedman (Hrsg.): *Johann Wolfgang Goethe. Ästhetische Schriften 1771–1805*. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag (= Johann Wolfgang Goethe sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche, 1. Abteilung, 18) [EA 1797], 445–447.
- Herding, Klaus (1980): „Inversionen. Antikenkritik in der Karikatur des 19. Jahrhunderts“, in: ders. / Otto, Gunter (Hrsg.): *Karikaturen. „Nervöse Auffangorgane des inneren und äusseren Lebens“*. Gießen: Anabas (= Kunstwissenschaftliche Untersuchungen des Ulmer Vereins, Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften, 10), 131–171.
- Höfer, Conrad (Hrsg.) (1933): *Carl Alexander Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach. Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858*. Eisenach: Kühner.
- Hojer, Gerhard (1998): „Der Festsaalbau der Münchner Residenz“, in: Böning-Weis, Susanne / Hemmeter, Karlheinz u. a. (Hrsg.): *Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag am 12. April 1998*. München: Lipp (= Arbeitshefte des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, 100), 687–709.
- Jordan, Max (Hrsg.) (1904): *Friedrich Preller der Jüngere. Tagebücher des Künstlers*. München/Kaufbeuren: Vereinigte Kunstanstalten.
- Keller, Peter (1999): „Die neue Popularität Homers im Rokoko: Dichtung und fürstliche Repräsentation“, in: Kunze, Max (Hrsg.): *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit*. Ausst. Kat. Stendal, Winckelmann-Museum. Mainz: Verlag Philipp von Zabern, 11–18.
- Klenze, Leo von (1841): „Sendschreiben an den Verfasser der Anzeige der ‚Bemerkungen, gesammelt auf einer Reise nach Griechenland‘ (Fortsetzung)“, in: *Kunstblatt*, Nr. 70, 2. September 1841, 294–296.
- Krueger, Ingeborg (1971): *Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis ins 20. Jahrhundert*. Ulm: Bernecker/Plank.
- Kugler, Franz (1854): „Kunstreise im Jahr 1845. Reisenotizen München“, in: ders.: *Kleine Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen*. Bd. 3. Stuttgart: Ebner & Seubert, 536–550.
- Kurz, Gerhard (2000): Art. „Homerische Frage, II: Literaturtheorie um 1800“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. Bd. 14: Fr–Ky. Stuttgart/Weimar: Metzler, Sp. 512–516.
- Lehmbruch, Hans (2008): „ISAR-ATHEN' – Zur Geschichte und Bedeutung eines Epitheton Ornans“, in: Fuhrmeister, Christian / Jooss, Birgit (Hrsg.): *Isar/Athen. Griechische Künstler in München – Deutsche Künstler in Griechenland*. München: Zentralinstitut für Kunstgeschichte (= Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte München, 20), 23–36.
- Lindemann, Heinrich (1866): *Ganz München für acht und vierzig Kreuzer. Wegweiser durch München und seine Umgebungen, wie auch durch Augsburg, Regensburg, Innsbruck, Salzburg für Fremde*

- und Einheimische. Mit einem neuen Plan von München, einem lithograph. Tableau die jetzige innere Eintheilung des kgl. Hof- und National-Theaters darstellend, und dem Plan der kgl. Residenz. München: Christian Kaiser.
- Lucke, Hans (1999): *Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar. Ein deutscher Fürst zwischen Goethe und Wilhelm II. Biographie*. Limburg an der Lahn: Starke (= Aus dem Deutschen Adelsarchiv, 17).
- Mommel, Matthias (2008): *Der Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler für die Münchner Residenz*. München, Ludwig-Maximilians-Universität, Magisterarbeit; <https://epub.ub.uni-muenchen.de/11508/> (Zugriff: 01.03.2020).
- Moritz, Karl Philipp (²1795): *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Mit fünf und sechzig in Kupfer gestochenen Abbildungen*. Berlin: Johann Friedrich Unger.
- Nielsen, Eva Christine (2005): *Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung. Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland*. München, Ludwig-Maximilians-Universität, Diss.; edoc.ub.uni-muenchen.de/3915/ (Zugriff: 01.03.2020).
- Oberwalder, Waltrude / Fuhrmann, Franz u. a. (Hrsg.) (²1974): *Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633–1848. Vom Barock zum Klassizismus*. Ausst. Kat. Reichersberg am Inn, Augustinerchorherrenstift. Linz: Oberösterreichischer Landesverlag.
- Onoprienko, Elena (2021): „The Gallery of the History of Ancient Painting at the New Hermitage in St. Petersburg. Fiction and Authenticity in a Public Museum“, in: *Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 74 [2020], 159–172.
- Otten, Frank (1970): *Ludwig Michael Schwanthaler 1802–1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern. Monographie und Werkverzeichnis*. München: Prestel (= Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, 12).
- Partsch, Susanna (2012): Art. „Hiltensperger, Johann Georg“, in: *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. Bd. 73: Heunert–Höllwarth. Berlin/Boston, MA: De Gruyter, 252–253.
- Pecht, Friedrich (1888): *Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert*. München: Bruckmann.
- Putz, Hannelore (2013): *Für Königtum und Kunst. Die Kunstförderung König Ludwigs I. von Bayern*. München: C. H. Beck (= Schriftenreihe zur Bayerischen Landesgeschichte, 164).
- Quaeitzsch, Christian / Wolf, Stephan (2018): *Die Nibelungensäule in der Residenz München*. München: Bayerische Schlösserverwaltung.
- Rank, Gertrud (2002): *Handzeichnungen des Bildhauers Ludwig Schwanthaler. Die erzählenden Darstellungen im Zeichen von Philhellenismus und romantischem Geist*. München: UNI-Druck (= Miscellanea Bavarica Monacensia, 178).

- Rapp, Franz (1935): „Das Theater-Museum der Clara Ziegler-Stiftung in München. Zur 25-Jahr-Feier seines Bestehens“, in: *Der neue Weg. Zeitschrift für das deutsche Theater* 64, 294–296.
- Reber, Franz (Hrsg.) (1876): *Bautechnischer Führer durch München. Festschrift zur zweiten General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, hrsg. von dem bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein als derzeitigem Vorort des Verbandes*. München: Theodor Ackermann.
- Reinhardt, Udo (2000): „Angelika Kauffmann und Homer“, in: *Jahrbuch Vorarlberger Landesmuseumsverein, Freunde der Landeskunde* 144, 131–198.
- Rohr, Alheidis von (1998): *Johann Heinrich Ramberg, 1763 – Hannover – 1840. Maler für König und Volk*. Ausst. Kat. Hannover. Hannover: Historisches Museum (= Schriften des Historischen Museums Hannover, 14).
- Schnorr von Carolsfeld, Franz (Hrsg.) (1909): *Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld*. Leipzig: Wigand.
- Schnorr von Carolsfeld, Julius (1886): *Briefe aus Italien. Geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit*. Gotha: Perthes.
- Schöne, Günter (1953): „Das Theaterrmuseum“, in: ders. (Hrsg.): *Clara Ziegler-Stiftung. Theaterrmuseum. Festschrift anlässlich des Wiederaufbaus Sommer 1953*. München: Theaterrmuseum, 10–13.
- Scholl, Christian (2011): „Historisierter Klassizismus. Die Odyssee-Landschaften Friedrich Prellers d. Ä und ihre zeitgenössische Rezeption“, in: Osterkamp, Ernst / Valk, Thorsten (Hrsg.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus*. Berlin/Boston, MA: De Gruyter 2011 (= *Klassik und Moderne*, 3), 101–128.
- Schorn, Ludwig (1823) (Hrsg.): *Homer nach Antiken gezeichnet von [Johann] Heinrich Wilhelm Tischbein*. Heft 9. Stuttgart: Cotta.
- Schroeren, Nina (2004): „Mythologie als Gesellschaftskritik. Honoré Daumiers Karikaturenzyklus ‚Histoire Ancienne‘“, in: *Mythos. Fächerübergreifendes Forum für Mythosforschung*. Bd. 1: *Mythen in der Kunst*. Hrsg. von Peter Tepe / Thorsten Bachmann u. a. Würzburg: Königshausen & Neumann, 70–76.
- Sepp, Johann Nepomuk (1869): *Ludwig Augustus. König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste*. Schaffhausen: Fr. Hurter'sche Buchhandlung.
- Spensberger, Eva (1998): *Der Wiederaufbau der Münchner Residenz unter besonderer Berücksichtigung des Festsaaltraktes*. München: tuduv.
- [Springer, Anton] (1845): „Kritische Gedanken über die Münchner Kunst“, in: *Jahrbücher der Gegenwart*. Hrsg. von Albert Schwegler. Tübingen: Ludwig Friedrich Fues, 1022–1034.
- Sucrow, Alexandra / Reindl, Peter (Hrsg.) (1994): *Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“*. Ausst. Kat. Oldenburg, Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte. Oldenburg: Littmandruck.

- Thoma, Hans (Hrsg.) (1937): *Residenz München. Amtlicher Führer*. München: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen.
- Tiegel-Hertfelder, Petra (1996): „Historie war sein Fach“. *Mythologie und Geschichte im Werk Johann Heinrich Tischbeins d. Ä. (1722–1789)*. Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft (= Manuskripte für Kunstwissenschaft in der Wernerschen Verlagsgesellschaft, 49).
- Trautwein, Theodor (Hrsg.) (1870): *Ganz München für acht und vierzig Kreuzer. Wegweiser durch München und seine Umgebungen. Mit einem neuen Plane von München und Umgebung, Tableau der inneren Eintheilung des königl. Hof- und National-Theaters und Grundriss der Residenz, der beiden Pinakotheken und der Glyptothek*. München: Christian Kaiser.
- Tutino, Elena (2013): „Hofmaler und Karikaturist. Das Leben und Werk Johann Heinrich Rambergs im Lichte seiner Antikendarstellungen“, in: Košenina, Alexander (Hrsg.): *Literatur – Bilder. Johann Heinrich Ramberg als Buchillustrator der Goethezeit*. Hannover: Wehrhahn, 83–108.
- Wagner, Erna-Maria (2004): *Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Genese, Inhalt, Hintergründe. Ein Beitrag zum Münchner Historismus*. München: scaneg (= Beiträge zur Kunstwissenschaft, 81).
- Weinrautner, Ina (1997): *Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878). Leben und Werk*. Münster: LIT (= Monographien, 14).
- Weis, Barbara (2003): „Die historischen Gemälde im Münchner Maximilianeum“, in: Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): *Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei*. Ausst. Kat München, Neue Pinakothek. München: DuMont, 408–419.
- Zimmermann, Michael F. (2008): *Lovis Corinth*. München: C. H. Beck.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 21650.
- Abb. 2: Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 21667.
- Abb. 3: Staatliche Graphische Sammlung München, Inv.-Nr. 21665.
- Abb. 4: Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen München, Graphische Sammlung der Museumsabteilung, Zug. Nr. 2344 (Foto: Timo Nüsslein).
- Abb. 5: Staatliche Graphische Sammlung München, Bestand Hiltensperger, Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Münchner Odyssee-Zyklus, ohne Inv.-Nr., Abb. 23 (Foto: Matthias Memmel).

Die Text-Bild-Korrelation der Odyssee-Nacherzählung in den Ausgaben von Gustav Schwabs *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums* im Wandel der Zeit

MAURICE PARUSSEL

Obschon die im Rahmen der deutschsprachigen Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts zweifellos als ein zentraler Referenzpunkt dienende Mythennacherzählung *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums* des schwäbischen Dichters Gustav Schwab (1792–1850) zahlreichen Generationen junger Leser oftmals als erster Berührungspunkt mit den Sagen der Antike diente und auf diese Weise die Vorstellungsdimensionen der antiken Mythenwelt entscheidend determinierte und darüber hinaus auch bis in die heutige Zeit eine nahezu ungebrochene Rezeption bei verschiedenen Leserschaften erfährt, lässt sich von Seiten der Literatur- und Kulturwissenschaften nur ein äußerst begrenztes Forschungsinteresse an dem Werk selbst erkennen. So erscheint es kaum verwunderlich, dass in der jüngst von Jonathan Groß vorgelegten bislang einzigen dezidiert literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Sagenwerk Schwabs, welche gemäß ihrem vielsagenden Titel *Antike Mythen im schwäbischen Gewand. Gustav Schwabs Sagen des klassischen Altertums und ihre antiken Quellen* in erster Linie die Verfahrensweisen Schwabs bei der Übertragung der Mythen in deutsche Erzählprosa nachzeichnet, der der Arbeit vorangestellte Forschungsüberblick auf einige wenige Seiten beschränkt bleiben muss.¹ Auch unabhängig von diesem der eigentlichen Analyse vorangestellten Forschungsüberblick lässt sich bei genauerer Betrachtung der bisherigen Arbeiten zum literarischen Werk Schwabs² eine gewisse Verengung des Forschungsinteresses dahingehend erkennen, dass insbesondere unter den thematisch spezifischeren Arbeiten, die das Werk tangieren, vornehmlich solche auszumachen sind, welche entweder primär den biographischen Hintergrund des Schriftstellers Gustav Schwab betrachten,³ in erster Linie dem gesamten literarischen Schaffen Schwabs verpflichtet sind

1 Groß 2020, 12–15.

2 Die bis heute wohl umfassendste Bibliographie zu Gustav Schwab im Allgemeinen lieferte Marek Hatub (Hatub 1991), wengleich diese infolge des in den letzten Jahren merklich gesteigerten Forschungsinteresses an Gustav Schwab keineswegs mehr als aktuell und vollständig anzusehen ist.

3 So beispielsweise bei Klüpfel 1858; Schwab 1883; Wurm 1941; Tecchi 1968; Prorini 1975; Schillbach/Dambacher 1992.

und dabei seine Nacherzählung der antiken Sagen mehr oder weniger an den Rand rücken,⁴ oder aber *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums* nahezu ausschließlich unter dem Gesichtspunkt ihrer Rezeption im Rahmen der Jugendliteratur beleuchten.⁵

Mit Blick auf diese bisherige Ausrichtung der Forschung zu Schwabs Sagennacherzählung sticht neben dem Mangel an literaturwissenschaftlichen Ansätzen auch das vollständige Ausbleiben einer Auseinandersetzung mit den für die Wahrnehmung der einzelnen Erzählungen oftmals kognitiv stilbildenden Illustrationen in den zahlreichen bisherigen Ausgaben des Werkes merklich heraus. Dieser Zustand erscheint bei genauerer Betrachtung vor allem dahingehend überraschend, dass sich ungeachtet der immensen Zahl der verschiedenen Ausgaben, welche ohne Anspruch auf Genauigkeit beziehungsweise Vollständigkeit allein mit Blick auf den deutschsprachigen Raum wesentlich über 250 liegen dürfte,⁶ ein relativ verbindliches Konvolut aus Abbildungen identifizieren lässt, welches bis in die ersten Ausgaben zurückreicht und die Text-Bild-Korrelation in den meisten Ausgaben bis heute bestimmt. So lässt sich bereits in der ersten Ausgabe, die, wie zunächst auch die beiden folgenden Auflagen, beim Stuttgarter Verlag S. G. Liesching in drei Bänden erschien, welche entsprechend der Gesamtstruktur des Werkes im ersten Teil kleinere Sagen unter Einschluss der

4 Hier vor allem Klüpfel 1881; Schulze 1914; Stock 1916; Zeller 1961; Hatub 1993.

5 Dieser Zweig der Forschung wird vor allem von Evers 2001 und Rutenfranz 2004 repräsentiert.

6 Eine Bestimmung der genauen Anzahl der Ausgaben von Gustav Schwabs Sagensammlung erscheint nahezu unmöglich. Als erster Anhaltspunkt kann bislang einzig die in dem von Aiga Klotz erarbeiteten Katalog der *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840–1950* enthaltene Auflistung dienen, welche in Zusammenfassung der eigentlichen Auflistung (Klotz 1996, 329–341) sowie des späteren Nachtrages (Klotz 2013, 103) insgesamt 114 Ausgaben in exakt 200 Auflagen enthält, wobei sowohl vollständige Ausgaben als auch Teilausgaben aufgenommen wurden. Für die Jahre 1945 bis 1990 liegt in der bereits erwähnten Schwab-Bibliographie von Marek Hatub zudem eine weitere Auflistung mit Ausgaben von Schwabs Sagensammlung vor, welche 40 weitere vollständige wie auch gekürzte Ausgaben enthält, dabei jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt (Hatub 1991), was sich auch dadurch bestätigt zeigt, dass bereits bei oberflächlicher Recherche zahlreiche durchaus weit verbreitete Ausgaben zutage treten, welche weder von Klotz noch von Hatub aufgeführt sind, wofür die Ausgabe im Berliner Verlag C. J. Leo aus dem Jahre 1883 nur ein Beispiel ist (Groß 2020, 32). Abgesehen von diesen beiden Auflistungen erwähnt Groß ein Verzeichnis von insgesamt 329 bisher erschienenen Ausgaben, welches jedoch nie publiziert wurde und dessen Aussagekraft dementsprechend äußerst limitiert bleibt (Groß 2020, 32). Unabhängig vom bisherigen Fehlen einer Gesamtbibliographie erscheint zudem auch die potentielle Erstellung einer solchen dadurch beinahe unmöglich, dass aufgrund des Erlöschens jeglichen Urheberrechtsschutzes in einigen Ausgaben der Verweis auf Gustav Schwab als Verfasser des Gesamtwerkes wie auch einzelner Sagen gar nicht mehr auftaucht, wofür Groß beispielhaft die 2003 von Melanie Noll und Dagmar Schug veröffentlichte Sammlung *Klassische Sagen* anführt (Groß 2020, 32).

Argonautensage, der Taten des Herakles sowie des Thebanischen Sagenkreises, im zweiten Teil die Sagen Trojas von seiner Erbauung bis zu seinem Untergang und im dritten Teil die Erzählung von Agamemnons Heimkehr sowie die Nacherzählungen der *Odyssee* und der *Aeneis* enthielten, ein Bestreben nach der Integration von Bildelementen feststellen, dessen Auswirkungen zwar noch äußerst gering ausfielen, dabei jedoch zugleich die Grundlage für die Stilformen der Illustrationen in den folgenden Auflagen determinierten. Demnach findet sich in jedem der drei Bände, welche entsprechend der Werkstruktur sukzessive in den Jahren 1838 bis 1840 veröffentlicht wurden, ein Titelbild, das aus einer schlichten einfarbigen



Abb. 1 Odysseus tötet Penelopes Freier, Kupferstich von Adolf Gnauth.

Umrisszeichnung von Adolf Gnauth (1812–1876) besteht, wobei diese im ersten Band nach dem Gemälde *Perseo e Andromeda* von Paolo Veronese gestaltet ist,⁷ während im zweiten und dritten Band Kupferstiche nach Zeichnungen von John Flaxmans (1755–1826) Zyklen zur *Ilias* und zur *Odyssee* als Vorlage gedient haben, welche die Schleifung des toten Hektor um die Mauern Trojas durch Achill⁸ sowie die Ermordung von Penelopes Freiern durch Odysseus (Abb. 1) zeigen.⁹ Wenngleich die Frontispize der einzelnen Bände demnach thematisch auf eine Erzählung beziehungsweise eine Episode aus dem jeweiligen Band rekurren, ergibt

⁷ Schwab 1838.

⁸ Schwab 1839.

⁹ Schwab 1840.

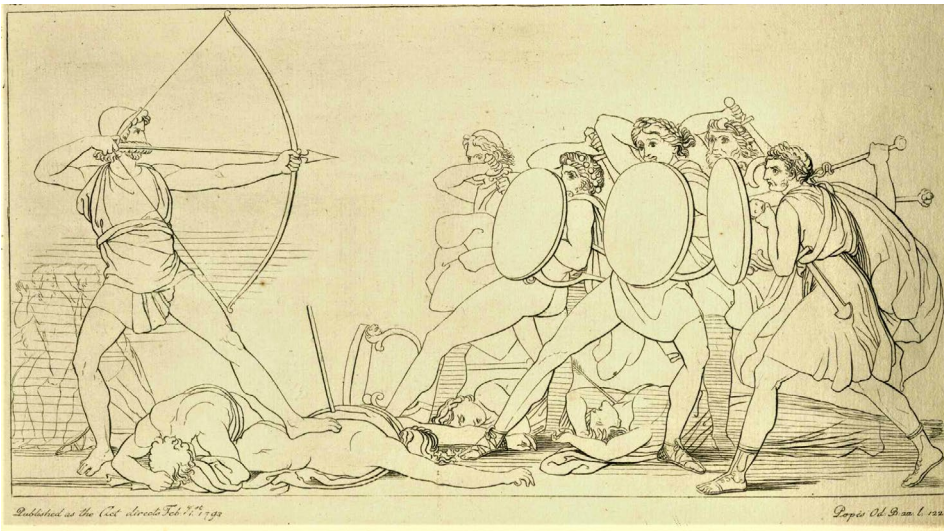


Abb. 2 Odysseus tötet Penelopes Freier, Kupferstich von Tommaso Piroli.

sich allein aufgrund der aus dem eigentlichen Band herausgelösten Stellung der Illustrationen dabei auch das Fehlen jeglicher Text-Bild-Korrelation, sodass die Abbildungen in der ersten Ausgabe zunächst eine ausschließlich ‚verzierende‘ Funktion einnehmen.

Dessen ungeachtet ist der Rückgriff auf die Zeichnungen Flaxmans,¹⁰ welche ursprünglich zunächst eine private Auftragsarbeit für Georgina Hare-Naylor (1755–1806) darstellten,¹¹ jedoch durch die Umsetzung dieser in Kupferstiche durch Tommaso Piroli (1752–1824) sowie die damit einhergehende Verbreitung in Form von zwei nach den beiden Epen getrennten Bilderzyklen mit 34 Stichen zur *Ilias* sowie 28 Stichen zur *Odyssee*, welche nach ihrer Erstveröffentlichung im Jahre 1793 schnell internationale Bekanntheit erlangten, die sich auch in zahllosen Nachdrucken sowie Neuumsetzungen der Stiche niederschlug, dabei durchaus

10 Die Art und Weise, in der Gnauth die Kupferstiche Pirolis für die Sagensammlung Schwabs umsetzte, lässt sich recht umfassend durch einen exemplarischen Vergleich der Darstellung der Ermordung von Penelopes Freiern durch Odysseus in der Erstausgabe von Schwabs Sagennacherzählung (Abb. 1) mit der entsprechenden Abbildung in der Erstausgabe von Pirolis Kupferstichen (Piroli 1793) nachvollziehen (Abb. 2). So zeigt sich, dass Gnauth in seiner Umsetzung wesentlich schärfere Konturen einfügt, welche zudem durch die Integration eines Hintergrundes unterstützt werden, wodurch die Abbildung, welche als Frontispiz dient, in der Gegenüberstellung zum Titelblatt merklich hervorsticht und auf diese Weise zum eigentlichen Hauptaugenmerk am Beginn des Bandes wird und die Vorstellungswelt bei der folgenden Lektüre im Vorfeld determiniert.

11 Grebe 2013, 6.

als stilbildend für die weitere Illustrierung der Ausgaben der Sagennacherzählung Schwabs anzusehen, zumal die von Flaxman entworfenen Zeichnungen in hohem Maße auf die für die Illustration des Textes zentrale Sichtbarmachung des fruchtbaren Augenblickes der jeweiligen Erzählung ausgerichtet sind.

Mit Blick auf diese grundsätzlich intendierte Gesamtkonzeption des Werkes lässt sich bereits in der zweiten Auflage aus dem Jahre 1846, in welcher der Text von Schwab einer sorgfältigen Überarbeitung unterzogen wurde, die jedoch nicht auf die Erzählstruktur selbst Einfluss hatte, sondern vielmehr beinahe ausschließlich auf die Vereinheitlichung von Schreibweisen, insbesondere von Eigennamen, abzielte, eine erste Entwicklung bei der Verwendung der Illustrationen ausmachen. So finden sich in dieser Auflage bereits zwei Illustrationen in jedem der drei Bände, wobei in jedem Band jeweils ein neues Frontispiz in Form eines Kupferstiches von Adolf Gnauth eingefügt ist, welcher im ersten Band dem Gemälde *Ercole e l'idra* von Guido Reni, im zweiten Band dem Gemälde *Achille recevant les ambassadeurs d'Agamemnon* von Jean-Auguste-Dominique Ingres und im dritten Band der Radierung *Odyseus und Polyphem* von Bonaventura Genelli nachempfunden ist.¹² Die jeweils in der ersten Auflage als Frontispize dienenden Kupferstiche Gnauths finden sich in Form eines wesentlich konturenreicheren und zudem deutlich stärker schraffierten neu aufgelegten Kupferstiches gleichsam im jeweiligen Band wieder, sind jedoch als unpaginierte Einzelblätter mitten in den eigentlichen Text geheftet, wobei auffälligerweise keinerlei Verbindung zwischen der jeweiligen Illustration und dem Textabschnitt besteht,¹³ sodass sich auch in der zweiten Auflage der Sagensammlung keine Text-Bild-Korrelation konstatieren lässt und den Illustrationen weiterhin nur eine ausschließlich ‚verzierende‘ Funktion zukommt.

Diese demnach eher untergeordnete Rolle der Illustrationen für die Gesamtkonzeption der einzelnen Bände zeigt sich dabei auch in der dritten Auflage im Verlag S. G. Liesching aus dem Jahre 1854, in deren Textgestaltung nach dem Tode Schwabs im Jahre 1850 nicht mehr eingegriffen wurde. In ganz ähnlicher Weise zeigen demnach auch die beigefügten Illustrationen nur geringfügige Veränderungen, die sich dadurch ergeben, dass unter Beibehaltung der ursprünglichen Position im Band lediglich die Illustrationen Gnauths durch

12 Schwab 1846.

13 So findet sich die Abbildung in allen drei Bänden jeweils immer zwischen S. 192 und 193 eingefügt, wobei die Abbildung von Perseus und Andromeda somit mitten in der Erzählung von Herakles im Gigantenkampf, die Abbildung von Achill, der den toten Hektor schleift, mitten in der Erzählung von der Bekräftigung Hektors durch Apoll und die Abbildung der Tötung der Freier durch Odysseus mitten im Bericht über das Betragen der Freier im Palast zu finden ist.

Kupferstiche von Andreas Schaufele (1822–1909) ersetzt sind, welche wesentlich stärkere Konturen und Schattierungen aufweisen und somit durch die gesteigerte Fokussierung auf die Qualität beziehungsweise Detailgenauigkeit bei den Illustrationen zugleich auch den gesteigerten Stellenwert derselben erkennen lassen.¹⁴

Eine erste Entwicklungstendenz hin zu einer stärkeren Korrelation von Text und Bildern zeigt sich davon ausgehend jedoch erst in den Ausgaben der folgenden Jahre, welche nach dem Verkauf der Rechte an Schwabs Sagennacherzählung von Seiten des Verlages S. G. Liesching an den Bertelsmann-Verlag im Zeitraum zwischen 1854 und 1858 unter Beibehaltung der wesentlichen Elemente des Druckbildes fortan in diesem erschienen.¹⁵ Während dabei die vierte Auflage aus dem Jahre 1858, welche offensichtlich noch im Liesching-Verlag vorbereitet und schließlich nur noch mit dem Zusatz des Bertelsmann-Verlages als neuem Inhaber der Drucklizenz versehen wurde, einen unveränderten Nachdruck der dritten Auflage darstellt,¹⁶ wurde bereits ab der fünften Auflage aus dem Jahre 1862 jeder der drei Bände mit insgesamt vier Kupferstichen illustriert, wobei erstmalig die Positionierung der Illustrationen auf den eigentlichen Text abgestimmt ist und somit die drei auf Einzelblättern zwischengehefteten Kupferstiche das im Text unmittelbar gegenüber Geschilderte in seinem greifbaren Höhepunkt veranschaulichen. Auffällig ist dabei zugleich, dass die insgesamt sechs neu hinzugekommenen Illustrationen mitnichten einem einheitlichen Stil ihrer jeweiligen Vorlagen verpflichtet sind, sondern vielmehr nahezu willkürlich herausragende Motive der antiken Mythengeschichte in unterschiedlichster stilistischer Verarbeitung aufgreifen und in Kupferstiche umgesetzt in die Textdarstellung integrieren.¹⁷

Diese Form der Illustrierung der Sagensammlung zeigt sich auch in den folgenden fünf Auflagen aus den Jahren 1866, 1868, 1870, 1873 und 1874 fortgesetzt, wobei in jeder der Auflagen nur geringfügigste Anpassungen im Druckbild vorgenommen sind und sich zuweilen einige wenige Abbildungen durch neue Motive oder auch durch graphisch verbesserte

14 Schwab 1854.

15 Wie bereits von Jonathan Groß aufgezeigt (Groß 2020, 30), lässt sich nicht mehr exakt rekonstruieren, wann genau die Rechte an Schwabs Werk veräußert wurden. Offensichtlich verkaufte Theodor Liesching, der Sohn des Verlagsgründers Samuel Gottlieb Liesching, einzelne Titel des Unternehmens an seine Konkurrenten, bevor der Verlag im Jahre 1869 endgültig Konkurs anmelden musste. Die vierte Auflage von Schwabs antiken Sagennacherzählungen aus dem Jahre 1858 erschien demnach bereits bei Bertelsmann, wenngleich als Verlagsort noch Stuttgart angegeben ist, sodass der Verkauf zeitlich kaum wesentlich vor 1858 anzusetzen ist. In allen weiteren Auflagen ist Gütersloh als Verlagsort angegeben.

16 Schwab 1858.

17 Schwab 1862.

Illustrationen ersetzt finden, wobei jedoch sowohl die Festlegung auf vier Abbildungen in jedem Band als auch die in der fünften Auflage erstmalig vorzufindende Kongruenz von Text und Bild konsequent beibehalten ist.¹⁸

Ein erster wirklich tiefgreifender Einschnitt in der Konzeption der Ausgaben von Gustav Schwabs *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums*, welcher den Entwicklungstendenzen in den vorangegangenen Ausgaben in gewisser Weise Rechnung trägt, lässt sich schließlich in der elften Auflage feststellen, welche im Jahre 1877 ebenfalls in drei Bänden veröffentlicht wurde. So findet sich in dieser elften Ausgabe die Anzahl der Illustrationen von ursprünglich 12 Abbildungen in den drei Bänden zusammen auf insgesamt 115 Abbildungen gesteigert, von denen 42 auf den ersten Band, 40 auf den zweiten Band und 33 auf den dritten Band entfallen.¹⁹ Abgesehen von dieser immensen Steigerung der bloßen Anzahl an dem eigentlichen Text beigefügten Illustrationen lässt sich darüber hinaus auch eine weitreichende Umgestaltung sowohl der Form der Abbildungen als auch ihrer Einbringung in den Text selbst feststellen. Demnach fällt zunächst auf, dass im Gegensatz zu dem in den bisherigen Auflagen verfolgten Muster der Einfügung ganzseitiger Abbildungen, welche unpaginiert an den passenden Stellen zwischengeheftet wurden, in der elften Auflage vornehmlich kleinere Illustrationen Verwendung finden, welche wiederum mitten in den Text eingefügt sind. Demnach enthalten die drei Bände der elften Auflage ausschließlich die insgesamt zwölf bereits in den vorangegangenen Ausgaben verwendeten Illustrationen ganzseitig abgedruckt, während alle anderen Abbildungen wesentlich kleiner gehalten und unmittelbar in den Text der jeweiligen Seite integriert sind. Der erhöhte Stellenwert der Illustrationen lässt sich abgesehen von der Steigerung ihrer bloßen Anzahl zudem auch anhand ihrer Umsetzung selbst erkennen. So findet sich in der elften Auflage erstmalig eine vollständige Umstellung der Illustrationen von Kupferstichen, welche teilweise noch auf Vorlagen aus den ersten Auflagen zurückgriffen, auf hochwertige und zudem äußerst detailgetreue Holzstiche, welche fast alle der Stuttgarter xylographischen Werkstatt von Eduard Ade (1835–1907) zugeordnet werden können, dessen Arbeiten bereits vereinzelt in früheren Auflagen Verwendung fanden. Diese Heranziehung des bekannten Drucktechnikers Ade geht dementsprechend auch mit der Schaffung einer gewissen Einheitlichkeit der Illustrationen einher, welche durch die identische Verarbeitungstechnik evoziert wird, während zugleich die jeweiligen für die Stiche

18 Schwab 1866; Schwab 1868; Schwab 1870; Schwab 1873; Schwab 1874.

19 Schwab 1877.

herangezogenen Vorlagen unterschiedlichsten Epochen und Stilrichtungen entstammen, was jedoch infolge der einheitlichen Darstellungsform nur bedingt ins Auge fällt.

Wenngleich der erhöhte Stellenwert der Illustrationen im Rahmen der elften Auflage allein mit Blick auf die immense Steigerung ihrer Anzahl, auf welche auch im Vorwort dieser Auflage erklärend eingegangen wird, bereits deutlich erkennbar ist, stellt die Konzeption dieser Auflage zunächst gleichsam nur einen Zwischenschritt in der Entwicklung einer umfassenden Text-Bild-Korrelation in der Druckfassung der Sagensammlung dar, welche in der vierzehnten Auflage aus dem Jahre 1882 ihren vorläufigen Höhepunkt fand.²⁰ Als zentrale Triebfeder dieser Entwicklung, welche in der im Jahre 1880 erschienenen zwölften Auflage, die weitgehend unverändert zur elften Auflage blieb,²¹ sowie der ebenfalls 1880 erschienenen dreizehnten Auflage, welche wiederum den erstmaligen Versuch einer preisgünstigeren und dementsprechend auch auf insgesamt acht Abbildungen reduzierten und erstmalig in einem einzigen Band zusammengefassten Ausgabe darstellt,²² zunächst noch nicht weiter vorangetrieben wurde, ist dabei unstrittigerweise das Erlöschen des Urheberrechtes an der Mythennacherzählung seitens des Bertelsmann-Verlages anzusehen. Demnach fiel die Urheberrechtssache am Werke Schwabs nach der Gründung des Deutschen Reiches unter das preußische *Gesetz gegen Nachdruck* aus dem Jahre 1837, welches die Schutzfrist für jedes literarische Erzeugnis auf eine Frist von 30 Jahre nach dem Tod des Verfassers festlegte, welche für die Werke Schwabs demnach Ende 1880 ablief. Im konkreten Fall der *schönsten Sagen des klassischen Alterthums* hatte dies zur Folge, dass die immense Beliebtheit des Werkes, welche sich bereits anhand der Menge von 13 Auflagen bis 1880 im Verlag S. G. Liesching und später im Bertelsmann-Verlag erkennen lässt, noch Ende 1880 zahlreiche

20 So findet sich in der elften Auflage erstmalig seit der dritten Auflage aus dem Jahre 1854 wieder eine Abwandlung des Vorwortes, welche darin besteht, dass das ursprünglich in allen späteren Auflagen enthaltene Vorwort zur dritten Auflage, das vom Tode Schwabs und dem damit einhergehenden Verzicht auf jede weitere Änderung der gegenwärtigen Fassung berichtet, ersatzlos gestrichen und durch ein neu verfasstes Vorwort ersetzt ist. In diesem neuen Vorwort, welches den Wortlaut des alten Vorwortes zur dritten Auflage im Zusammenhang mit dem Tode Schwabs zunächst unverändert wiederholt, findet sich demnach der Zusatz, dass ungeachtet des Wunsches, das Werk nicht weiter abändern zu wollen, „diese elfte Auflage mit einer großen Anzahl von Abbildungen ausgestattet [ist], welche meistens nach griechischen Vorbildern gezeichnet, nicht blos zum Schmuck, sondern zugleich zur Veranschaulichung des griechischen Lebens dienen mögen.“

21 Schwab 1880a.

22 Schwab 1880b.

Neuausgaben in anderen Verlagen nach sich zog,²³ sodass der Stellenwert der Ausgaben bei Bertelsmann fortan nicht mehr über die Stellung als Lizenzausgabe garantiert werden konnte, sondern diese vielmehr konkret anhand spezifischer Qualitätsmerkmale gegenüber den Ausgaben anderer Verlage überzeugen mussten.

Diese Steigerung der Qualität der verlagsspezifischen Ausgabe sollte dabei offensichtlich entgegen dem bisher verfolgten Grundsatz der Beibehaltung der Ausgabe von letzter Hand des Autors einerseits durch eine gründliche Überarbeitung des Textes und andererseits durch die noch weiter intensivierte Bebilderung der Ausgabe mit hochwertigen Illustrationen erreicht werden. So konnte mit dem Gymnasiallehrer Gotthold Ludwig Klee (1850–1916) ein renommierter Überarbeiter für die Sagensammlung gewonnen werden, welcher der Ausgabe nicht nur einen Anhang mit Erklärungen einiger mythologischer Zusammenhänge wie auch ein Verzeichnis der Eigennamen anfügte, sondern zudem auch den ersten Band um vierzehn weitere Erzählungen im Stile Schwabs ergänzte, deren Einfügung hauptsächlich dem Ziel diente, inhaltliche Lücken zwischen den kleineren Sagen Erzählungen zu schließen.²⁴

Als von wesentlich größerer Bedeutung ist jedoch die weitere Ergänzung der bisherigen Abbildungen um zahlreiche neugeschaffene Illustrationen anzusehen, welche in unterschiedlicher Form in die drei Bände eingefügt wurden, wonach der erste Band nunmehr mit insgesamt 84 Abbildungen, der zweite Band mit insgesamt 68 Abbildungen und der dritte Band mit insgesamt 62 Abbildungen versehen war, was noch einmal eine deutliche Steigerung gegenüber den vorangegangenen Ausgaben darstellt. Wie schon in diesen Ausgaben zeigt sich dabei auch in der vierzehnten Auflage die Herkunft der meistens aus Holzstichen bestehenden Abbildungen uneinheitlich, sodass allenfalls die aus der vielfachen Schaffung durch Eduard Ade resultierende Einheitlichkeit des Illustrationsstils als verbindendes Element gelten kann.

23 Eine genaue Erfassung dieser Ausgaben ist, wie bereits ausgeführt, nur schwerlich möglich. Im konkreten Fall wird dieser Umstand zudem noch dahingehend erschwert, dass im Jahre 1880 sowie den unmittelbaren Folgejahren insbesondere zahlreiche lokale Kleinverlage ohne Notwendigkeit einer Lizenz die älteren Ausgaben von Liesching und Bertelsmann nahezu unverändert nachdruckten, wobei gerade die geringen Auflagenzahlen solcher Ausgaben ihre Rekonstruktion nachdrücklich erschweren. Auf die Konzeption einzelner dieser Ausgaben soll im Folgenden noch kurz eingegangen werden.

24 Diese ausschließlich im ersten Band vorgenommenen Ergänzungen bestehen aus den Erzählungen von Aktaion, Prokne und Philomela, Prokris und Kephalus, Aiakus, Philemon und Baukis, Arachne, Midas, Hyacinthus, Atalante, Zethus und Amphion, den Dioskuren, Melampus, Orpheus und Eurydike sowie Ceyx und Alkyone.

Die aus der reichhaltigen Ausstattung des Textes mit Illustrationen resultierende Korrelation von Text und Bild lässt sich dabei besonders prägnant anhand der *Odyssee-Nacherzählung* im dritten Band des Werkes erkennen. So finden sich auf den 142 Seiten dieser Darstellung insgesamt 29 Illustrationen, welche unmittelbar in die Erzählung eingefügt sind.²⁵ Ungeachtet dessen, dass dabei auch mit Blick auf diese Darstellungen eine gewisse Uneinheitlichkeit zu konstatieren ist, lassen sich dennoch einige verbindliche Beobachtungen hinsichtlich ihrer jeweiligen Funktion sowie der Entstehungskontexte ihrer jeweiligen Vorlagen anstellen. Demnach finden sich die Abbildungen zunächst zumeist an den Stellen in die Erzählung eingefügt, an denen das Geschilderte in einem sogenannten fruchtbaren Augenblick zusammengefasst und abgebildet werden kann. Vor diesem Hintergrund erscheint es auch kaum verwunderlich, dass sich unter den insgesamt 29 Illustrationen sechs finden, welche Kupferstichen aus dem *Odyssee-Zyklus* von John Flaxman nachempfunden sind und von Eduard Ade in Holzstiche umgesetzt wurden. Auffällig ist dabei, dass die insgesamt sechs auf Flaxman zurückgehenden Abbildungen²⁶ ganz im Gegensatz zur Gestaltung der früheren Ausgaben, in denen seine Werke immer als Vorlagen für ganzseitige Darstellungen dienten, in der vierzehnten Auflage von Eduard Ade durchgehend als kleine Holzschnitte gestaltet sind, die mitten in den Text eingefügt sind und auf diese Weise den fruchtbaren Augenblick der Erzählung illustrieren. Beispielhaft lässt sich dies etwa anhand der Darstellung der Begegnung des Odysseus mit seinem alten Haushund erkennen, bei welcher der Text, der von der Begegnung berichtet, die im unteren Drittel der Seite eingefügte Illustration rechteckig umschließt, wodurch die durch die Lektüre kreierte Imagination der Szenerie zwangsläufig durch die von Flaxman geschaffene bildliche Darstellung determiniert wird.²⁷

Diese Korrelation von Text und Bild zeigt sich als zentrales Kriterium auch der Einfügung weiterer Illustrationen in die *Odyssee-Nacherzählung* zugrunde gelegt. Besonders nachdrücklich lässt sich dies etwa auch anhand der Doppelseite erkennen, welche den Auftakt zu dieser Erzählung bildet (Abb. 3). So findet sich der eigentlichen Überschrift der Erzählung eine Illustration von Felix A. Joerdens (1828–1883) vorangestellt, welche gemäß ihrem Titel *Odysseus zeigt, den drängende Sorgen ob der verhinderten Heimkehr plagen*.²⁸

25 Schwab 1882a, 44–185.

26 Dabei handelt es sich um den weinenden Odysseus (S. 74 in der Ausgabe, Nr. 10 bei Flaxman), die Laistrygonen (S. 91, Nr. 12), den schlafenden Odysseus in Ithaka (S. 114, Nr. 17), Odysseus beim Sauhirten (S. 121, Nr. 18), Odysseus und seinen alten Haushund (S. 141, Nr. 21) sowie Odysseus und Irus (S. 146, Nr. 22).

27 Schwab 1882a, 141.

28 Schwab 1882a, 44.

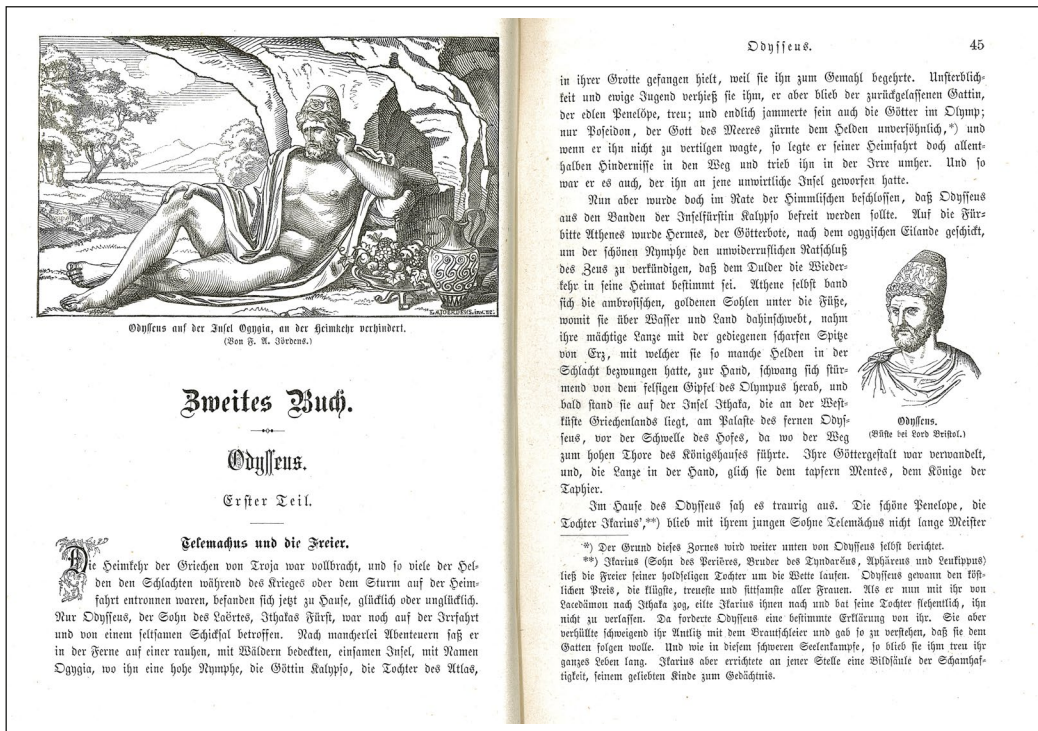


Abb. 3 Auftaktseite der Odyssee-Nacherzählung der 14. Auflage.

Die Abbildung wirkt dabei insofern determinierend für die einsetzende Erzählung, dass die Sorge des Odysseus in Anbetracht der Schwierigkeiten bei seiner Rückkehr in die Heimat zum omnipräsenten Motiv der Erzählung avanciert, was durch die Bekanntmachung des Lesers mit einer entsprechenden bildlichen Darstellung dieses zu Beginn der Erzählung illustrativ unterstützt wird. Darüber hinaus wird dem Leser durch die spezielle Konzeption der Doppelseite zugleich ein genaues Bild vom Helden Odysseus vermittelt, da dieser sowohl in der Illustration von Joerdens als auch in einer zweiten Abbildung nach einer Büste auffallend ähnlich dargestellt ist, sodass das Bild, welches der Leser gleich zu Beginn der Erzählung von Odysseus entwickelt, vergleichsweise strikt festgelegt ist.²⁹

Diese besondere Form der unmittelbaren Korrespondenz zwischen Text und Bild lässt sich in der vierzehnten Auflage auch erstmalig auf die Integration der ganzseitigen Abbildungen in den Gesamtband übertragen. So kann im Rahmen dieser Auflage ungeachtet dessen, dass auch in früheren Ausgaben bereits die Einpassung der Abbildungen an den entsprechenden

29 Schwab 1882a, 44 f.

Abschnitt der Erzählung intendiert war, erstmalig eine umfassende Abstimmung zwischen Text und Bild beobachtet werden, die so weit geht, dass den Illustrationen zuweilen kleinere Abbildungen vorangestellt werden, die den eigentlichen Text so weit verschieben, dass der auf den ganzseitigen Abbildungen zumeist dargestellte Höhepunkt einer Episode unmittelbar deren Schilderung gegenübergestellt ist. Besonders eindrücklich zeigt sich dies anhand der Darstellung des Odysseus in der Höhle des Kyklopen (Abb. 4), welcher bereits

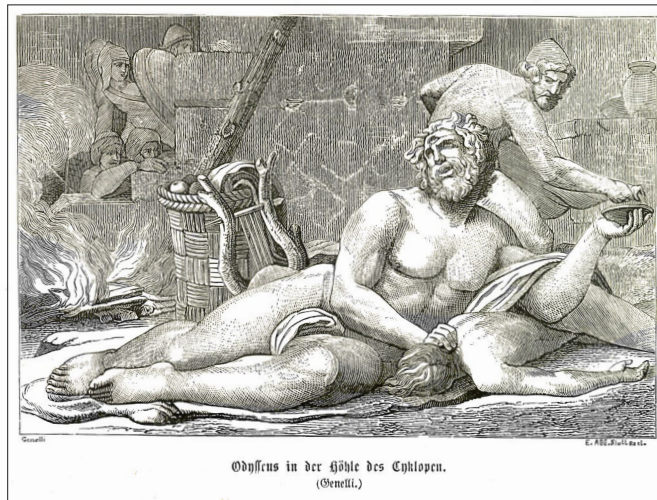


Abb. 4 Odysseus in der Höhle des Kyklopen, Holzstich von Eduard Ade.

auf der vorherigen Seite eine weitere Abbildung des Odysseus bei Polyphem vorangestellt ist.³⁰ Während diese Illustration, die einem Relief im Louvre³¹ nachempfunden ist, dabei die Ermordung der Gefährten des Odysseus zeigt, findet sich auf dem großen ganzseitigen Holzstich von Eduard Ade, welcher auch bereits in früheren Ausgaben enthalten gewesen ist, die Bewirtung des Kyklopen durch Odysseus abgebildet. Die Korrelation von Text und Bild geht in diesem Fall so weit, dass die Passage in der Erzählung, in welcher Odysseus dem

³⁰ Schwab 1882a, 84.

³¹ Unbekannter Künstler: *Relief der Weinreichung durch Odysseus an Polyphem auf einem Dreifuß*, um 120–130 n. Chr. Marmor, 75 × 58 cm. Paris, Musée du Louvre, Département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, Inv.-Nr. Ma 3456 [MR 858]. Siehe <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010277135> (letzter Zugriff: 09.08.2021).

Kyklopen den Wein einschenkt,³² der Stelle in der Illustration, auf welcher der Weinschlauch und der darreichende Arm des Odysseus zu sehen sind, genau gegenübergestellt ist, sodass in der Wahrnehmung des Lesers die Schilderung im Text und die Darstellung nahezu zu einem Gesamtbild verschmelzen können, was die strikte Komposition aus Text- und Bildelementen nachdrücklich unterstreicht.

Die stringente Komposition der *Odyssee-Nacherzählung* aus Text- und Bildelementen zeigt sich schließlich auch dadurch betont, dass in der vierzehnten Auflage erstmals ein relativ einheitliches Erscheinungsbild der Illustrationen angestrebt wird. Beispielhaft lässt sich dies etwa anhand der auf Eduard Ade zurückgehenden Darstellung des Odysseus und der Sirenen (Abb. 5) erkennen, welche ganz ähnlich wie die bereits angesprochenen Illustrationen nach den Vorlagen Flaxmans rechteckig in den eigentlichen Textkörper integriert ist.³³ Auffällig ist bei der Druckgraphik Ades dabei, dass mit Blick auf deren Konturen wie auch auf das Erscheinungsbild des Odysseus eine enge Anlehnung an seine übrigen Illustrationen in dem Band verfolgt wird, was vor allem dahingehend verwunderlich ist, dass diese Darstellung auf ein Relief an einem etruskischen Sarkophag in Volterra³⁴ zurückgeht, dessen Stil naturgemäß von den meisten Abbildungen im Band abweichen müsste. Ein Vergleich zwischen dem Relief am Sarkophag mit der für die Ausgabe geschaffenen Illustration Ades zeigt dementsprechend auch eine massive Abweichung zwischen beiden Darstellungen, die sich letztendlich mit dem Streben nach Einheitlichkeit der Illustrationen in dem Band erklären lässt, was umso mehr dessen strikte Komposition unterstreicht.

Mit Blick auf die daraus ersichtliche Stringenz der Konzeption der vierzehnten Auflage von Gustav Schwabs Werk *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums* lassen sich auch weitreichende Rückschlüsse zur Text-Bild-Korrelation in den Ausgaben anderer Verlage ab 1880 ziehen, wobei mit Blick auf deren schier endlose Fülle nur auf einige wenige Beispiele aus dem zeitlichen Umfeld der vierzehnten Auflage im Bertelsmann-Verlag verwiesen sei. Demnach weisen die meisten zeitgenössischen Ausgaben nur eine äußerst geringe Zahl an Illustrationen auf, was abgesehen vom finanziellen Aspekt bei der Erstellung der Ausgabe nicht zuletzt auch auf das fehlende Interesse anderer Verlagsbuchhandlungen am Nacheifern der illustrativen Ausgestaltung der Ausgaben im Bertelsmann-Verlag

32 „Inzwischen hatte ich eine hölzerne Kanne mit dem dunkeln Wein aus meinem Schlauche gefüllt, näherte mich dem Ungeheuer und sprach: ‚Nimm, Cyklop, und trink! auf Menschenfleisch schmeckt der Wein vortrefflich!‘“, Schwab 1882a, 85.

33 Schwab 1882a, 105.

34 Unbekannter Künstler: *Relief von Odysseus und den Sirenen an der Seite eines etruskischen Sarkophags*, 3. Jahrhundert v. Chr. Alabaster, 43,3 × 29 cm. Volterra, Museo Etrusco Guarnacci.

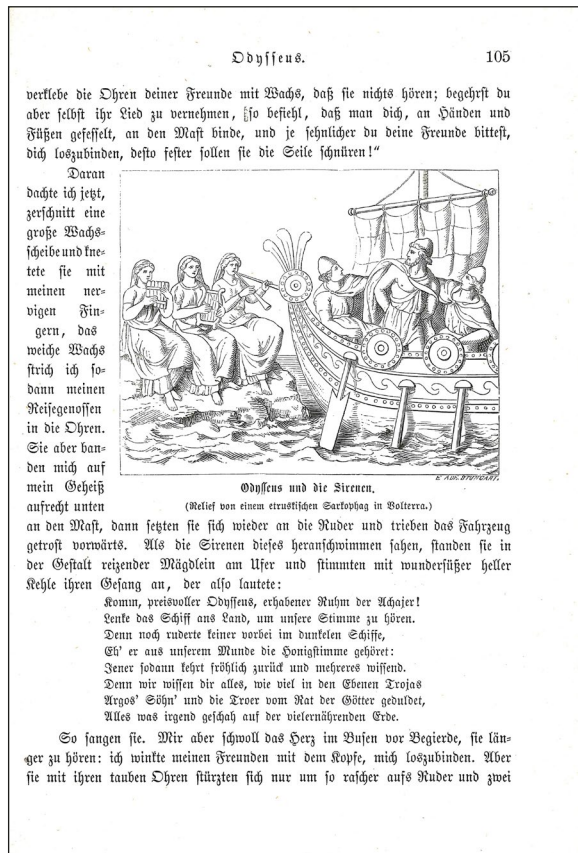


Abb. 5 Die Darstellung der Sirenen-Episode in der 14. Auflage.

zurückzuführen ist. Als Beispiel kann hierfür etwa die 1882 erschienene Ausgabe im Leipziger Gebhardt-Verlag gelten, welche insgesamt nur sechs Illustrationen enthält, die allesamt als ganzseitige Abbildungen konzipiert sind und dabei durchweg Abbildungen aus früheren Ausgaben des Bertelsmann-Verlages nachempfunden sind.³⁵ Wenngleich auf diese Weise zwar einerseits keine umfassende Text-Bild-Korrelation erzeugt werden kann, bewirkt die Einföugung der Illustrationen am betreffenden Punkt der Erzählung dennoch die Erzeugung einer spezifischen auf die Illustrationen rekurrierenden Vorstellungswelt beim Leser, womit auf einen schon in den älteren Ausgaben des Bertelsmann-Verlages zugrunde gelegten Mechanismus zurückgegriffen wird. Eine gewisse Bedeutung für spätere Ausgaben entfaltet

35 Schwab 1882b.

in diesem Zusammenhang zudem der umfangreiche Rückgriff auf Illustrationen nach dem Vorbild Flaxmans, welche für zahlreiche Schwab-Ausgaben bis in die heutige Zeit stilbildend sind.³⁶

Diese im Zusammenhang mit der Ausgabe im Leipziger Gebhardt-Verlag zu beobachtende Tendenz einer strikten Nacheiferung der Ausgaben des Bertelsmann-Verlages stellt dabei kein grundsätzlich allgegenwärtiges Prinzip dar, sondern zeigt sich zuweilen auch durchbrochen. Ein sehr griffiges Beispiel dafür bildet etwa die Neubearbeitung von Schwabs Sagenacherzählung durch Bertram Grimm, welche im Jahre 1883 im Berliner Verlag von C. J. Leo erschien und insgesamt fünf Farbdruckbilder und Aquarelle des Kunstmalers Oskar Woite enthält, welche gänzlich unabhängig von den Illustrationen anderer Schwab-Ausgaben konzipiert sind, was die Eigenständigkeit der Ausgabe, die zudem nur den ersten Band von Schwabs Werk abbildet und von dem unter dem Pseudonym Bertram Grimm auftretenden Volksschullehrer Fritz Werdermann für Schüler als Leser des Werkes angepasst wurde, noch weiter unterstreicht.³⁷

Ungeachtet des am Beispiel der Ausgabe von Bertram Grimm ersichtlichen Anspruches einiger Herausgeber, durch ihre Neuauflage gleichsam eine Neuinterpretation der Sagensammlung vorzunehmen, zeigt sich bei genauerer Betrachtung der langfristigen Entwicklungslinien der nunmehr über 180 Jahre währenden Geschichte des Werkes, dass die in den Ausgaben des Bertelsmann-Verlages getroffenen Grundsatzentscheidungen hinsichtlich der Gesamtkonzeption der Darstellung des von Schwab geschaffenen Textes bis heute ihre Gültigkeit behalten. So findet sich auch in heutiger Zeit nahezu keine Ausgabe des Werkes, welche grundsätzlich ohne Illustrationen auskommt. Zudem hat die langfristige Heranziehung der von Flaxman geschaffenen Illustrationen, insbesondere was die *Odyssee*-Nacherzählung angeht, der Beliebtheit dieser auch für die Illustrierung neuer Schwab-Ausgaben keinen Abbruch getan. Vielmehr scheint es mit Blick auf die in den jüngeren Jahren erschienenen Ausgaben so, dass die Abbildung von Flaxmans Illustrationen im Text nach einer umfassenden Nähe zur Erstausgabe durch Tommaso Piroli strebt und der dortigen Weichheit der Konturen nacheifert, wenngleich diese Bestrebungen zuweilen zu skurrilen Ergebnissen führen, wofür die 2011 erschienene Lizenzausgabe des Frankfurter

36 Eine wahre ‚Renaissance‘ erlebten die Illustrationen Flaxmans dabei insbesondere in der Zeit des Nationalsozialismus, als diese insbesondere im führenden Schmidt-Günther-Verlag (etwa Schwab 1936) als nahezu vollständige Zyklen Eingang in die Sagensammlung fanden.

37 Schwab 1883.

Wunderkammer-Verlages für die Mayersche Buchhandlung nur ein Beispiel ist.³⁸ So zeigt sich die dortige Nacherzählung der *Odyssee* vollständig mit den Zeichnungen Flaxmans nachempfundenen Illustrationen versehen, welche ganz im Stile der vierzehnten Auflage im Bertelsmann-Verlag den fruchtbaren Augenblick der Erzählung einzufangen suchen. Dieses Bestreben zeigt sich jedoch dahingehend konterkariert, dass nahezu jede verwendete Illustration falsch zugeordnet ist, sodass sich beispielsweise die Begegnung des Odysseus mit seinem Haushund mitten in der Erzählung von Telemach in Sparta findet.

Wenngleich der Umstand einer solchen fehlerhaften Verwendung der traditionsreichen Illustrationen betrüblich erscheinen mag, unterstreicht das dessen ungeachtet feststellbare ungebrochene Interesse an der Erzeugung einer engen Text-Bild-Korrelation in den Ausgaben von Gustav Schwabs *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums* dennoch umso mehr den Erfolg eben jener zur Unterstützung einer spezifischen Leseerfahrung, welche die Rezipienten des Werkes seit seinen Anfängen begleitet. Dementsprechend erscheint ein Verständnis für die ungebrochene Faszination, welche die Sagenerzählung noch heute ausübt, nur unter umfassender Berücksichtigung der spezifischen Wirkungsweisen des Zusammenspiels von Text- und Bildelementen verständlich.

Bibliographie

Ausgaben Schwab: *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*

Schwab, Gustav (1838–1840): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab*. Stuttgart: S. G. Liesching.

Schwab, Gustav (²1846): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab*. Stuttgart: S. G. Liesching.

Schwab, Gustav (³1854): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab*. Stuttgart: S. G. Liesching.

Schwab, Gustav (⁴1858): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab*. Stuttgart: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (⁵1862): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab*. Gütersloh: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (⁶1866): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab*. Gütersloh: Bertelsmann.

38 Schwab 2011.

Schwab, Gustav (⁷1868): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Gütersloh: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (⁸1870): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Gütersloh: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (⁹1873): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Gütersloh: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (¹⁰1874): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Gütersloh: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (¹¹1877): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Gütersloh: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (¹²1880a): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Gütersloh: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (¹³1880b): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Gütersloh/Leipzig: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (¹⁴1882a): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab, durchgesehen und vermehrt von Dr. Gotthold Ludwig Klee.* Gütersloh/Leipzig: Bertelsmann.

Schwab, Gustav (1882b): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Leipzig: J. M. Gebhardt.

Schwab, Gustav (⁷1883): *Die schönsten Sagen des klassischen Alterthums. Nach seinen Dichtern und Erzählern von Gustav Schwab.* Neu bearbeitet von Bertram Grimm. Berlin: C. J. Leo.

Schwab, Gustav (1936): *Sagen des klassischen Altertums. Erzählt von Gustav Schwab.* Herausgegeben und bearbeitet von Dr. Hans Günther. Leipzig: Schmidt & Günther.

Schwab, Gustav (2011): *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums.* Frankfurt a. M.: Wunderkammer.

Erstausgabe der Kupferstiche von Tommaso Piroli

Piroli, Tommaso (1793): *The Iliad of Homer. Engraved by Thomas Piroli from the Compositions of John Flaxman Sculptor.* Rom: Societé Chalcographique.

Forschungsliteratur

Evers, Daniela (2001): *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums. Zur Bedeutung und Funktion der Bearbeitungen antiker mythologischer Erzählungen in der Kinder- und Jugendliteratur des 19. Jahrhunderts.* St. Ingberg: Roehrig (= Mannheimer Studien zur Literatur- und Kulturwissenschaft, 25).

- Grebe, Anja (2013): *Homer. Ilias und Odyssee. Die Zeichnungen von Johan Flaxman*. Darmstadt: Lambert Schneider.
- Groß, Jonathan (2020): *Antike Mythen im schwäbischen Gewand. Gustav Schwabs Sagen des klassischen Altertums und ihre antiken Quellen*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (= *Rezeption der Antike*, 6).
- Hafub, Marek (1991): „Gustav-Schwab-Bibliographie 1945–1990“, in: *Suevica* 6, 151–168.
- Hafub, Marek (1993): *Das literarische Werk Gustav Schwabs*. Breslau: Acta Universitatis Wratislaviensis (= *Germanice Wratislaviensia*, 101).
- Klotz, Aiga (1996): *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840–1950*. Bd. 4. Stuttgart: Metzler.
- Klotz, Aiga (2013): *Kinder- und Jugendliteratur in Deutschland 1840–1950*. Bd. 7. Stuttgart: Metzler.
- Klüpfel, Karl (1858): *Gustav Schwab. Sein Leben und Wirken*. Leipzig: F. A. Brockhaus.
- Klüpfel, Karl (1881): *Gustav Schwab als Dichter und Schriftsteller*. Stuttgart: Th. Knapp.
- Prorini D'Agata, Brigitte (1975): „Gustav Schwab. Dichter, Literat, Pädagoge in Stuttgart“, in: *Stuttgarter Leben* 50:12, 1–48.
- Rutenfranz, Maria (2004): *Götter, Helden, Menschen. Rezeption und Adaption antiker Mythologie in der deutschen Kinder- und Jugendliteratur*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang (= *Kinder- und Jugendkultur, -literatur und -medien*, 26).
- Schillbach, Brigitte / Dambacher, Eva (1992): *Gustav Schwab. 1792–1850. Aus seinem Leben und Schaffen*. Marbach: Deutsche Schillergesellschaft (= *Marbacher Magazin*, 61).
- Schulze, Werner (1914): *Gustav Schwab als Balladendichter*. Berlin: Mayer & Müller (= *Palaestra*, 126).
- Schwab, Christoph Theodor (1883): *Gustav Schwab's Leben*. Freiburg i. Br./Tübingen: Mohr.
- Stock, Gustav (1916): *Gustav Schwabs Stellung in der zeitgenössischen Literatur*. Frankfurt a. M.: Eichhorn.
- Tecchi, Bonaventura (1968): „Gustav Schwab“, in: *Studi Germanici* 6, 75–106.
- Wurm, Theophil (1941): „Gustav Schwab – Humanist und Christ“, in: *Eckart* 17, 93–100.
- Zeller, Bernhard (1961): „Gustav Schwab im literarischen Leben seiner Zeit“, in: *Zeitschrift für württembergische Landesgeschichte* 20, 268–289.

Abbildungsnachweise

- Abb. 1: Schwab 1840, II.
- Abb. 2: Piroli 1793, 26.
- Abb. 3: Schwab 1882a, 44 f.
- Abb. 4: Schwab 1882a, 85.
- Abb. 5: Schwab 1882a, 105.

Völlig losgelöst? Zinnfigurenserien zu Homers Odyssee zwischen Epigonalität und Emanzipation *

MATTHIAS WEISS

Für Wolfgang Weiß

In der Annahme, dass nicht alle Leser*innen mit dem Untersuchungsgegenstand vertraut sind, sollen dem Folgenden ein paar grundlegende Bemerkungen vorausgeschickt sein: Wenn hier von „Zinn“ die Rede ist, meint dies eine Legierung aus Zinn, Blei, Antimon und eventuell Wismut. Zinnfiguren sind Massenware, deren Produktion in einem seriellen Gussverfahren erfolgt. Hergestellt werden vollplastische, halbplastische und flache Figuren in verschiedenen Größen respektive Maßstäben. In aller Regel werden sie bemalt, wobei man einfache, ebenfalls serielle Fabrikbemalungen, wie sie heute nicht mehr üblich sind, von Sammlerbemalungen bis hin zu künstlerisch ambitionierten Einzelstücken unterscheidet.

In historischen Übersichten wird immer wieder, sei es der ‚Vollständigkeit‘ halber, sei es zum Zwecke der Aufwertung, versucht, die Zinnfigur bis in die Vorgeschichte des Menschen zurückzuverfolgen – etwa über archäologische Funde metallener Figuren, die allerdings hinsichtlich ihres Materials und ihrer Funktion kritisch auf ihre Zugehörigkeit zu etwaigen Genealogien zu prüfen sind. Im engeren Sinne nachzuweisen und auch urkundlich belegbar ist die Zinnfigur erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts.¹ So regelt eine auf den 7. März 1578 datierte Verordnung aus Nürnberg, seinerzeit ein wichtiges Zentrum der Metallverarbeitung, die Zuständigkeiten von Kandel- und Geschmeidegießern neu und gestattet letzteren unter anderem, „Öchslein und anderes zinen Kinderwerk“² herzustellen und zu vertreiben. Zinnfiguren wurden in Nürnberg demnach als Spielzeug gefertigt, und zwar in einer Qualität, die sogar den französischen Königshof zufriedenstellte.

* Neben Wolfgang Weiß, Edingen-Neckarhausen, ohne dessen tatkräftige Unterstützung dieser Aufsatz nicht hätte gelingen können, gilt folgenden Herausgebern und Sammlern bester Dank für das zur Verfügung gestellte Material: Rupert Beyer, Berlin; Peter Blawatt, Saalfeld; Walter Brock, Leipzig; Wilfried Dangelmeier, Auenwald-Mittelbrüden; Heinz Peter Ebert, Bonn; Gerhard Fischer, Kiel; Rüdiger Hafer, Breuna; sowie Peter Wellnitz, Berlin.

1 Der folgende historische Abriss orientiert sich an Achilles 1968; Keibel 1978; Kollbrunner 1979.

2 Keibel 1978, 10.

Nürnberg und das nahegelegene Fürth behielten ihre Vormachtstellung, allen voran die 1839 gegründete und bis heute in Familienbesitz befindliche Offizin Heinrichsen. Später kamen Berlin, Braunschweig, Kassel und Hannover hinzu.³ Blütezeit waren die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und das gesamte 19. Jahrhundert. Thematisch beschränkte man sich nicht nur auf Militärisches, wie den in einem weitläufig bekannten Märchen verewigten „Zinnsoldaten“⁴, sondern bot auch Ziviles an. Die Vorlagen stammten unter anderem aus lehrreichen Tafelwerken wie den Augsburger oder den Münchener Bilderbogen, worin ein Erziehungs- oder Bildungsanspruch anklingt. Entsprechend gelten Zinnfiguren als sogenanntes Lernspielzeug.

Eine Zäsur brachte der Erste Weltkrieg. Zinnfiguren verschwanden aus den Kinderzimmern, wurden dafür aber zunehmend bei Erwachsenen beliebt. Maßgeblich für die Hersteller*innen wurde deshalb die Interessenlage der Sammler*innen, die sich auch als Privatherausgeber*innen zu betätigen begannen. Weitere wichtige Schritte zur sogenannten „kultuhistorischen Zinnfigur“ waren die Vereinheitlichung des Maßstabs auf etwa eins zu fünfzig (sprich: dreißig Millimeter Augenhöhe bei einer aufrecht stehenden Figur)⁵ sowie die 1924 in Kiel erfolgte Gründung der *Fabrik für historische Zinnfiguren und Kulturbilder G. m. b. H.* Erklärtes Ziel war nun die Darstellung und Vermittlung von Geschichte, weshalb man starkes Gewicht auf die historische Korrektheit von Uniformen, Bewaffnung, Kostümen, Gebrauchsgerät und so weiter legte. Ab etwa 1930 wurden Zinnfiguren auch im Schulunterricht eingesetzt. Besagte Praxis behielt man nach dem Zweiten Weltkrieg bei, und zwar diesseits wie jenseits der Mauer.

Aus historischer Sicht lassen sich Zinnfiguren demnach als Zeitdokument begreifen, an dem sich pädagogische Konzepte, Weltanschauungen und Wissensstände der jeweiligen Entstehungszeit ablesen lassen. Zugleich wohnt ihnen aber auch ein performatives Potenzial inne, und zwar nicht nur bezogen auf das Spiel oder andere Umgangsweisen als solchen, sondern auch, weil in und mit den jeweiligen Praxen bestimmte Wissensstände oder Weltanschauungen überhaupt erst hergestellt oder eingeübt werden. Dies gilt für Geschlechterfragen und andere Ideologien wie den Militarismus, den Kolonialismus,⁶ den

3 Zu Hannover und einer breiteren Einbettung in das Thema Zingguss siehe Rohr 1996.

4 Andersen 1983.

5 Zuvor gab es unter anderem die Nürnberger Größe mit 28 Millimetern und die Norddeutsche Größe mit ca. 35 bis 38 Millimetern Augenhöhe.

6 Affirmierend: Gerteis 1989. Fundiert, aber bezogen auf die vermutliche Fortschreibung kolonialer Narrative nach wie vor eher unkritisch: Löschner/Domnick 1997.

Nationalsozialismus⁷ oder die Diktatur der Sozialistischen Einheitspartei Deutschlands (SED).⁸ Kurzum: Zinnfiguren waren immer wieder auch Propagandamittel – ein eigenes und für zukünftige Forschungen durchaus lohnendes Thema. Aus einer dezidiert kunsthistorischen Perspektive wiederum scheint die Auseinandersetzung mit kulturhistorischen Zinnfiguren aus dreierlei Gründen geboten: Erstens, weil es sich um metallene, meist gefasste Klein- oder besser Kleinstplastiken handelt. Zweitens, weil mindestens bis in die siebziger Jahre des 20. Jahrhunderts an Akademien ausgebildete Künstler*innen für deren Entwürfe verantwortlich zeichneten. Und drittens, weil im Zuge dieser Entwurfsprozesse in der ‚Hochkunst‘ vorgeprägte Bildfindungen in eine populäre Form übertragen wurden, Zinnfiguren also in Ableitung von oder in Auseinandersetzung mit ‚Hochkunst‘ entstanden und noch entstehen.

Angesichts der kaum überschaubaren Breite des Themenspektrums, das die Hersteller*innen bis heute abdecken, und des erwähnten Bildungsanspruchs der kulturhistorischen Zinnfigur überrascht es kaum, dass sich Szenen aus der *Ilias* (vor allem im Programm der ehemaligen Offizin Alfred Retter, Stuttgart) und aus der *Odyssee* (diverse) im Angebot finden. Kaum mehr nachzuvollziehen ist indes, ob – und wenn ja, welche – literarische Vorlage im jeweiligen Entstehungsprozess zu Rate gezogen wurde.⁹ Homer selbst? Tatsächlich eine altgriechische Fassung? Eine der vielen deutschen Übersetzungen? Die in enormen Auflagen verbreitete Nacherzählung Gustav Schwabs? Oder übersprang man die Lektüre und konzentrierte sich allein auf bereits erfolgte visuelle Umsetzungen? Nachgegangen werden soll diesen Fragen anhand von drei Begegnungen des Odysseus mit selbstredend schönen, ihm allerdings nicht immer wohlgesinnten Frauengestalten: Kalypso, Nausikaa und den Sirenen.¹⁰

7 Als Quellen u. a.: Freunde der Plassenburg 1937; Müller o. J.

8 Als Quellen z. B.: Deutscher Kulturbund 1971; Kunter/Eickenjäger 1966.

9 Bei der im Folgenden wiederholt zitierten Übersetzung von Anton Weiher handelt es sich um: Homer 1990.

10 Verzinnt sind außerdem: *Kampf mit dem Eber* (Helga Lampert, Usingen); *Odysseus als Bogenschütze* (nach Flaxman bzw. Preller; Fa. Heinrichsen, Nürnberg); *Odysseus und Polyphem* (Peter Blawatt, Saalfeld; Wilfried Dangelmaier, Hohnholz; Rüdiger Hafer, Breuna); *Odysseus bei Kirke* (Frank Dittmar, Schmalkalden); *Odysseus auf der Insel der Kirke* und *Odysseus auf der Insel des Helios* (beide nach Preller; Wolfgang Weiß, Edingen-Neckarhausen); *Odysseus und Poseidon* (Oliver Helmert, Leipzig); *Odysseus und Argos* sowie *Odysseus und Eurykleia* (Peter Blawatt, Saalfeld).



Abb. 1 *Odysseus und Kalypso*, 1976. Ehem. Wolfgang Hafer, Kassel. Bemalung: Dieter Lange, Berlin Modellbau: Rupert Beyer, Berlin.



Abb. 2 Friedrich Preller d. Ä., *Odysseus und Kalypso*, 1863–68. Wachsfarben auf beweglichen Betonplatten, 155 × 92 cm. Neues Museum Weimar, Prellergalerie. All rights reserved.

„Heimkehr! war seine Klage; die Nymphe war ihm zuwider“ (5.155)

Mit diesen wenig schmeichelhaften Worten bedacht ist die Nymphe Kalypso, der Odysseus zwar nicht in der Chronologie seiner Irrfahrten, wohl aber im Erzählverlauf des Epos als erster unter den genannten Frauen begegnet – oder besser: die er nach siebenjähriger Zweisamkeit wieder verlässt (5.1–268). Zur Erinnerung: Zu Beginn des fünften Gesangs verwendet sich Athene im Rat der Götter für den Fürsten von Ithaka und erwirkt seine Heimkehr von der Insel Ogygia, wo die Atlastochter Kalypso (griech. „Bergerin“, „Retterin“)¹¹ den vor Heimweh am Strand Sitzenden und Wehklagenden und selbst dem Versprechen von Unsterblichkeit und ewiger Jugend Widerstehenden festhält. Zeus lenkt ein und legt die Insel Scheria als Zwischenstation fest, von wo aus ihm die Phäaken weiterhelfen sollen. Hermes verkündet Kalypso den Ratschluss. Die Nymphe fügt sich und informiert Odysseus, der ihr misstraut und sie beidseitig lässt, dass es sich nicht um eine Falle handelt. Kalypso versorgt den Geliebten zunächst mit Werkzeug, Holz und Tuch, um ein Floß mit Mast und Segel zu bauen; später mit Speisen, Wasser und Wein, mit Kleidung und sogar mit günstigen Winden. Fünf Tage nach dem Besuch des Götterboten sticht der Ithakerfürst in See.

Würde man den Titel des von Ludwig Madlener, Westheim bei Augsburg, gezeichneten und von Wolfgang Hafer, Kassel, 1973 als Zinnfiguren herausgegebenen Paares nicht kennen, so fiel es vermutlich schwer, die beiden Figuren (Abb. 1)¹² als *Odysseus und Kalypso* zu identifizieren – zu unspezifisch sind Paarkonstellation, Körperhaltung und Bekleidung: eine frontal stehende Frau in antikischem Gewand, den Kopf nach rechts gedreht, den linken Arm erhoben, die eine Brust entblößt; daneben im Profil nach links gewandt ein auf einem Felsen sitzender Mann mit Kappe, Bart und Schwert in der Linken, das Kinn in die rechte Hand, den rechten Ellenbogen auf das rechte Knie gestützt, seine Blöße mit einem Tuch über dem linken Oberschenkel bedeckt. Anders verhält es sich, wenn man weiß, dass es sich bei diesem Figurenpaar um eine Bildfindung des Weimarer Hofmalers Friedrich Preller des Älteren (1804–1878) handelt, die dieser gleich mehrfach umsetzte und die auch massenmedial zirkulierte.¹³ Genannt seien nur die für das hier Diskutierte wichtigsten Versionen: eine großformatige Tafel aus einem sechzehn enkaustische Wandbilder umfassenden Zyklus für das Neue Museum in Weimar aus den Jahren 1863 bis 1868 (im Zweiten Weltkrieg ausgebaut, heute wieder in situ; Abb. 2); eine durch Adolf Friedrich Graf von Schack beauftragte Kopie des Kalypso-

11 Dräger 1998, 214.

12 Die Nachfolge von Wolfgang Hafer übernahm sein Sohn Rüdiger Hafer, Breuna.

13 Eine konzise Übersicht über das Schaffen Prellers mit Werkverzeichnis liefert Weinrautner 1997.

Bildes in Öl auf Leinwand von 1864 (Münchener Pinakotheken)¹⁴; eine Studie für den Weimarer Zyklus aus dem Jahr 1865 (Kunsthalle zu Kiel);¹⁵ ein Blatt aus einer 1865 bis 1869 vorbereiteten Holzstichfolge, die Alphons Dürr 1871 im Rahmen einer Buchpublikation verlegte;¹⁶ sowie schwarzweiße, sepiafarbige oder vollfarbige Postkarten, die Anbieter wie K. Schwier, Weimar und F. A. Ackermann's Kunstverlag, München vor 1914 in Umlauf brachten. Bemerkenswert scheint hieran, dass schon Preller selbst die Übersetzungsleistung von der Malerei in die Graphik erbrachte. Auffällig ist zudem, dass hier bereits verschiedene Stillagen bedient werden, und zwar von der architekturgebundenen Monumentalmalerei über das Tafelbild und die Ölstudie bis hin zum illustrierten Prachtband und der in noch größerer Auflage verbreiteten Alltagsgraphik im Hosentaschenformat.

Da der Titel von Prellers Bildfindung nicht einheitlich angegebenen wird (der historische lautet *Odysseus wird von der Nymphe Kalypso zur Heimat entsandt*),¹⁷ bleibt der szenische Zusammenhang zu klären: Der Handlungsort und das Sinnen des Odysseus sprechen für den Besuch Kalypsos am Strand, bei dem die Nymphe den Ratschluss der Götter verkündet (5.150–191). Die Gewandfarben Kalypsos – Weiß und Safrangelb – hingegen sprechen für den Folgetag, an dem der Floßbau beginnt, denn hierzu heißt es bei Homer, dass sich Odysseus Mantel und Leibrock überwarf, während „die Nymphe in große silberne Stoffe sich hüllte, | Reizend und fein; um die Hüften schlang sie einen goldenen, schönen | Gürtel und über den Kopf einen Schleier“ (5.230–232).¹⁸ Zu beiden Vorschlägen passt jedoch nicht, dass bei Preller das Floß oder richtiger: ein veritables Boot schon fertiggestellt ist. Zu beachten ist außerdem, dass sich in Prellers Szene Kalypso und Odysseus stärker voneinander abwenden, als es bei Madlener herausgearbeitet ist: Sie geht gleichsam nach links ab und wendet sich noch einmal zu dem vergeblich Geliebten um. Er hat keine Augen mehr für die

14 Inv.-Nr. 11545. Siehe <https://www.pinakothek.de/kunst/friedrich-preller-d-ae/odysseus-nimmt-abschied-von-kalypso> (Zugriff: 07.10.2019).

15 Inv.-Nr. 692c. Siehe <http://www.museen-nord.de/Objekt/DE-MUS-076017/lido/692+c> (Zugriff: 07.10.2019).

16 Homer 1871. Die Stiche wurden auch durch andere Buchpublikationen weiterverbreitet, etwa durch eine ausführlich eingeleitete *Odyssee* aus den zwanziger Jahren. Boehn 1923; Prellers *Odysseus und Kalypso*: Boehn 1923, 71. Zur kunsthistorischen Einordnung von Prellers Illustrationen siehe Krueger 1976.

17 Laut der in Anm. 14 und 15 genannten Websites: *Odysseus wird von der Nymphe Kalypso zur Heimat entsandt* (Kiel) bzw. *Odysseus nimmt Abschied von Kalypso* (München). Im Werkverzeichnis schlicht *Odysseus und Kalypso*. Weinrautner 1997, 154.

18 In Anlehnung an heraldische Konventionen lassen sich Weiß und Gelb als Entsprechungen der metallischen Farben Silber und Gold verstehen.

Göttin, sein Blick – wir sehen ihn lediglich im verlorenen Profil – geht sehnsuchtsvoll über das Meer in Richtung Heimat. Auch im übertragenen Sinn ein Auseinandergehen ist es also, wie Preller in einem Brief bestätigt: „Dadurch, daß im Schiffe die Segel schon liegen, ist die Abreise bezeichnet, ihr Weggehen erklärt sich deutlich als Abschied“.¹⁹

Wie nun aber entstand aus einem Gemälde oder einem Holzstich eine Zinnfigur? Der Herausgeber, der Zeichner oder eine dritte Person wählte die Vorlage aus. Der erwähnte Madlener, ein Schüler des Münchener Historien- und Militärmalers Anton Hoffmann (1863–1938), setzte diese um – das heißt, er verkleinerte sie deutlich im Maßstab (nämlich auf die erwähnten dreißig Millimeter Augenhöhe) und versah sie mit Rückseiten. Hans-Georg Lecke, Rehburg, pauste die Zeichnungen auf flache Schiefertafeln und gravierte im Tiefstich die Gussform mit trichterförmigem Eingusskanal. Nach dem Guss kaufte, entgratete und bemalte der Sammler Dieter Lange, Berlin, eines der Figurenpaare, wobei ein klares Moment der Abweichung von der Vorlage augenfällig wird, und zwar bezüglich der Zuordnung von Kalypsos Gewandteilen und deren Farbigkeit: Anders als Prellers Kalypso trägt Langes Version kein weißes, auch den Kopf bedeckendes Unterkleid und ein goldgelbes Überkleid, sondern einen unter der Brust beginnenden weißen Wickelrock mit blassblauem Schleier. Dies mag darauf zurückzuführen sein, dass der Sammler die farbige Vorlage nicht kannte, vielleicht aber auch darauf, dass er sie ignorierte, um die Fassung der Frauenfigur nach eigenen Vorstellungen zu gestalten. Ansonsten jedoch scheinen die Freiheiten, etwa in der Konstellierung des Paares, begrenzt. Einzig um andere Figuren ergänzen kann man sie – in Rückbindung an die Verse Homers um Erlen, Pappeln und Zypressen, um einen Weinstock, Eppich (Efeu) und Veilchen; oder in Anlehnung an Prellers der heroisch-idealen Landschaft viel Raum gebenden Gemälde um eine Küste mit majestätischen Bäumen, wobei in der Version von Rupert Beyer, Berlin, das Boot schon zu Wasser gelassen und damit der Abschied noch näher gerückt ist; oder um den Wohnsitz der Kalypso, den Homer als Grotte oder Höhle schildert, der sich bei Peter Blawatt, Saalfeld, in Anspielung auf archäologische Funde auf der zu Malta gehörigen Insel Gozo aber als karger, wuchtiger Bau mit verhängter Tür ausnimmt (Abb. 3),²⁰ während die Nymphe nicht hellblau-weiß gewandet, sondern in ein rot-grünes, fast indisch anmutendes Ensemble mit Goldbesatz gehüllt ist.

19 Zit. nach Weinrautner 1997, 155. Prellers freier Umgang mit der literarischen Vorlage wurde von den Zeitgenossen besonders geschätzt. Siehe hierzu Scholl 2011, 102 f.

20 Zur Identifikation von Ogygia als Gozo siehe Käppel 2000.



Abb. 3 *Odysseus und Kalypto*, 1976. Ehem. Wolfgang Hafer, Kassel. Bemalung und Modellbau: Peter Blawatt, Saalfeld.

„Sinds Frevler, Wilde? Kennen das Recht nicht?“ (6.120)

Dies fragt sich der im sechsten Gesang von lauten Stimmen geweckte Odysseus auf der Insel Scheria, dem von Zeus bestimmten Zwischenziel seiner Heimreise. Auch dort ist es Athene, die sich ihres schiffbrüchigen Schützlings annimmt: Die Göttin stiehlt sich in den Schlaf der Königstochter Nausikaa, stellt ihr eine Hochzeit in Aussicht und hält sie an, am schon nahenden Tag die Festkleider in den vor der Stadt gelegenen Gruben zu waschen. Also macht sich die beherzte junge Frau voller Euphorie und mit Gefolge auf den Weg. An ihrem Ziel angekommen, treten die Mädchen die Wäsche und breiten sie zum Trocknen in der Sonne aus. Sie baden und salben sich. Sie speisen. Sie spielen Ball. Während all dessen schläft der vom Sturm gebeutelte Odysseus in einem nahen Gebüsch. Athene sorgt dafür, dass ein Wurf Nausikaas die Mitspielerin verfehlt. Die Mädchen kreischen. Davon erwacht Odysseus, erschrickt, sammelt sich, bedeckt seine Blöße mit einem belaubten Ast und nähert sich – nackt, verschmutzt und zerzaust wie er ist – den Phäakinnen, die abermals schreiend auseinanderstieben. Nur Nausikaa, von Athene ermutigt, bleibt, hört die Schmeicheleien und Hilfesuche des Ithakers, beruhigt die Mägde, heißt Odysseus baden, nährt und kleidet ihn und geleitet den von der Göttin strahlend schön Gemachten, aus Schicklichkeit auf Umwegen, in die Stadt und an den Hof ihres Vaters, wo er von seinen Irrfahrten und Abenteuern erzählen wird.

Das Aufeinandertreffen von Odysseus und Nausikaa ist in der Malerei recht häufig dargestellt, und zwar meist der Moment, in welchem der Unbekleidete, Schutzlose, Verwilderte der anmutigen Königstochter als Bittsteller entgegentritt. Auch die Fahrt oder besser: der Zug in Richtung Stadt, bei welchem Odysseus mit den Mägden dem Maultiergespann der Prinzessin folgen muss, erfreute sich einiger Beliebtheit. Eher selten dargestellt ist indes das hier im Mittelpunkt stehende Ballspiel. Eine der wenigen Ausnahmen ist die faltenreich gewandete und von der den Ball ablenkenden



Abb. 4 *Odysseus und Nausikaa* (ON 1–9), 1965. Ehem. Wolfgang Hafer, Kassel. Bemalung: Rüdiger Hafer, Breuna.

Athene hinterfangene Nausikaa auf einer Umrisszeichnung von John Flaxman, die, an antiker Vasenmalerei geschult, im Jahre 1805 zum ersten Mal publiziert wurde.²¹

Eine eindeutige Zuordnung der ebenfalls von Madlener gezeichneten, von Lecke gravierten und von Hafer 1965 herausgegebenen Serie (Abb. 4)²² zu einem kunsthistorischen Vorbild ist bisher nicht gelungen. Entsprechend können nur Vermutungen angestellt werden:

21 Der Kupferstich stammt also nicht aus der Erstausgabe von 1793, sondern aus der um sechs Motive erweiterten Neuauflage von Flaxmans *Odyssee of Homer*. Dem folgt, anders als die meisten späteren Publikationen: Darstellungen aus Homers *Iliade* und *Odyssee*. Nach Zeichnungen von John Flaxman [geätzt von Edouard Schuler], Karlsruhe 1829, hier *Odyssee*, Taf. 10. Zur historischen Einordnung siehe Essick/La Belle 1977, xvi, D.

22 Heute ebenfalls über Rüdiger Hafer, Breuna, zu beziehen.

Der athletische, hinter einem Busch kniende und ins Geäst fassende Odysseus könnte an einer der Varianten Prellers orientiert sein.²³ Die sich nach dem Ball reckende Nausikaa hingegen mag sich an Frederic, Lord Leightons (1830–1896) *Greek Girls Playing at Ball* von 1888 bis 1889 ausrichten – genauer an der zwar spannungsreicheren, dafür aber weniger spektakulär tordierten linken Figur des Gemäldes, die bereits als Nausikaa interpretiert wurde.²⁴ Und die drei einander stark ähnelnden, aber in verschiedenen Stadien desselben Bewegungsablaufs befindlichen Mädchen könnten auf einer zwischen 1550 und 1650 in der Druckgraphik mehrfach wiederholten Figur basieren, nämlich auf Hippomenes, der während eines Wettlaufs goldene Äpfel wirft, um seine Gegnerin Atalante abzulenken;²⁵ oder aber auf einer Chronofotografie von Étienne-Jules Marey (1830–1904), Eadweard Muybridge (1830–1904) oder Thomas Eakins (1844–1916), wie – besonders mit Blick auf die Dreierkonstellation – Eakins' Cyanotypie *Jesse Godley, Running* von 1884 nahelegt.²⁶

Was zudem auffällt an der nachträglich um die Figur einer Trinkenden ergänzten Serie,²⁷ ist die Einseitigkeit der Begegnung, sprich: die voyeuristische Konstellation, die sich aus den verstohlenen Blicken des Odysseus und der Nacktheit der sich unbeobachtet wählenden Mädchen ergibt. In der Malerei scheint diese Konstellation aus schauendem Mann und unbedeckten Frauen, welche die ursprüngliche Situation zwar nicht gänzlich verkehrt, aber doch abschwächt und zugleich stärker sexualisiert, erst ab dem späten 19. Jahrhundert üblich, wobei die Position des Odysseus mal mehr, mal minder unverhohlen

23 Siehe <http://www.goethezeitportal.de/wissen/enzyklopaedie/friedrich-preller-der-aelttere/friedrich-preller-odyssee-landschaften.html> (Zugriff: 07.10.2019).

24 Jones u. a. 1996, 206.

25 Plausibel scheint dies nicht nur aufgrund der frappierend ähnlichen Körperhaltung, sondern auch weil Hippomenes in gewisser Weise Ball spielt – auch wenn er die Äpfel auf Anraten Aphrodites wirft oder fallen lässt, um Atalante zu besiegen. Zu den erwähnten Graphiken siehe Dewes 2001, Kat.-Nr. 64 (1557), 69 (1563) und 139 (1650). Siehe außerdem Matthias Merians Titelkupfer für Michael Meiers 1617 veröffentlichte Emblemsammlung *Atalanta Fugiens*. Meier 1617. Für diesen Hinweis Dank an Henry Keazor, Heidelberg.

26 Prodger 2003, Fig. 3–61. Für diese Spur Dank an Joachim Rees, Saarbrücken.

27 Besagte Figur mit der Nummer ON 6 wiederholt die Figur K 20 aus der ebenfalls von Hafer herausgegebenen Serie *Kreta um 1500 v. Chr.* Einziger Unterschied ist, dass K 20 eine Art Schurz oder kurze Hose trägt.

jene der Betrachter*innen vor dem Bild spiegelt.²⁸ Eingedenk dieser Beobachtung scheint umso bemerkenswerter, dass Homer das Ballspiel selbst nur kurz erwähnt und über die Bekleidung der Spielerinnen allenfalls wenige Worte verliert, die Szenerie aber dennoch mehr oder minder latent als eine voyeuristische anlegt – und zwar für die Leser*innen, nicht für die diegetische Männerfigur, die das Ballspiel selbst gar nicht verfolgt, denn bei Homer schläft Odysseus ja noch. So berichtet der Dichter: Nach dem Mahl nahmen „die Tücher sie ab vom Kopf und begannen ein Ballspiel, | Und Nausikaa führte mit weißen Armen den Reigen“ (6.100 f.). Dem folgt ein mehrversiges Lob der Schönheit der Mädchenschar, das die Königstochter und ihre Begleiterinnen mit der Jagdgöttin Artemis und ihrem Gefolge vergleicht und dabei nicht unerwähnt lässt, dass Nausikaa wie Artemis die Gespielinnen an Anmut übertrifft. Es folgen der Plan heimzueilen, die Intervention Athenes und das Fehlspiel der Prinzessin: „Da warf denn die Königin eben | Einer der Mägde den Ball zu und fehlte die Magd; in den tiefen | Wirbel doch traf sie. Sie schrieen gewaltig. Der hehre Odysseus | Wachte da auf [...]“ (6.115–118).

Frauenschönheit und deren detaillierte Schilderung scheinen es demnach zu sein, worauf die Serie zielt, dekliniert sie doch einen bestimmten – sportlichen, vollbusigen – Frauentypus durch, indem sie ihn stehend, sitzend, kniend, liegend, laufend und sich nach dem Ball reckend zeigt. Haarfarbe und Anordnung lassen sich dabei durch Maler*innen oder Modellbauer*innen variieren, die so zumindest einen gewissen Einfluss darauf haben, wer was sieht und was nicht. Die Odysseus-Figur mag man vor diesem Hintergrund nicht nur als Komplizen, sondern fast schon als Vorwand verstehen, was sich auch anhand seiner Variabilität verdeutlichen lässt. Denn er kann für uns in seinem Versteck sichtbar sein und den Anblick Nausikaas in vollen Zügen genießen. Dabei bietet er selbst jedoch trotz seiner hockenden Haltung ebenfalls zumindest gewisse Schauwerte – ein Eindruck, der sich noch einmal verstärkt, wenn man Nausikaa von ihm abwendet und so ihre Rückseite präsentiert, woraus ein koketter Blick über die Schulter resultiert. Oder man kann die Männerfigur umdrehen, sodass sie lediglich mit dem Gesicht aus dem Gebüsch hervorschaut und folglich fast verschwindet. Hierdurch aber verstärkt sich das Voyeuristische der Szene noch, weil Odysseus verborgen bleibt und zugleich den Betrachtenden nicht als Repoussoir, sondern als der erwähnte Spiegel dient, den es allerdings erst zu entdecken gilt. Nausikaas Koketterie wiederum ist in diesem Fall stärker auf die Betrachter*innen bezogen.

28 Zumindest erwähnt seien Arthur Langhammer (1854–1901): *Nausikaa*, um 1890; Dame Ethel Walker (1861–1951): *Decoration: Excursion of Nausikaa*, 1920; William McGregor Paxton (1869–1941): *Nausikaa*, um 1937.

„Hierher, Odysseus, Ruhm aller Welt, du Stolz der Achaier!“ (12.184)

Diese Worte säuseln die Sirenen (griech. „Bestrickerinnen“, auch „Würgerinnen“)²⁹, die in der *Odyssee* vergleichsweise kurz erwähnt werden, und das im Modus des Berichts – dafür aber viermal und meist mehrfach verschachtelt. Zunächst lässt Homer im zwölften Gesang Odysseus am Hofe von Nausikaas Vater Alkinoos die Warnung der Heliostochter Kirke wiederholen (12.39–54). Der Zauberin zufolge sitzen die Sirenen auf blütenreichen Wiesen und singen betörende Lieder, um die vorbeifahrenden Seeleute in ihren Bann und damit in den Tod zu locken. Deshalb rät sie ihm, wolle er den Gesang hören, seinen Gefährten die Ohren mit Wachs zu verstopfen. Ihn selbst solle man an den Mast fesseln und, je mehr er um das Lösen der Stricke flehe, nur umso fester binden. Etwa hundert Verse später gibt Odysseus die Warnung und den Rat Kirkes an seine Gefährten weiter (12.158–164), und direkt im Anschluss tritt das Vorhergesagte ein: Plötzlich herrscht völlige Windstille, die Segel werden eingerollt, die Ruder ins Wasser getaucht, alle Ratschläge der Göttin befolgt. Die Sirenen schmeicheln Odysseus und versprechen ihm mit zarten Stimmen Antworten auf alle seine Fragen. Er bittet um Befreiung und wird von Eurylochos und Perimedes noch fester an den Mast gezurrt. Erst als der Gesang nicht mehr zu hören ist, befreien die Gefährten ihren Anführer (12.165–200). Im dreiundzwanzigsten Gesang schließlich erwähnt Odysseus nach seiner Heimkehr gegenüber seiner Frau Penelope noch einmal knapp, dass er das helle Lied der Sirenen vernommen habe (23.326 f.).

Anzumerken ist, dass die *Odyssee* zwar die Zahl der Sirenen,³⁰ nicht aber deren äußere Gestalt erwähnt – und doch müssen die zwei mehr als bloße Stimmen sein, denn sowohl die physikalischen Bedingungen des Klangs als auch der Hinweis, dass sich die beiden Würgerinnen auf blumigen Auen niedergelassen haben, setzen irgendeine Art von Körper voraus. Nichtsdestotrotz: Das Verlockende, In-den-Bann-Ziehende, Ins-Verderben-Stürzende ist ihr Gesang und damit ein auditives Erlebnis, weshalb es für die visuellen Künste eine besondere Herausforderung darstellt, diese Lockung anschaulich zu machen: Überliefert sind seit der Antike Mischwesen aus Vogelleib und Frauenkopf, aber auch schöne Musikantinnen oder Sängerinnen. Man ahnt schon, dass diese Frauengestalten nicht selten allenfalls halb oder gar nicht bekleidet sind, was ihre Lieder als eine Art *Präludium amoris* erscheinen

²⁹ Weicker 1909–1915, 602.

³⁰ In der hier verwendeten Übertragung von Weiher (siehe Anm. 9) bleibt die Zahl unerwähnt. In der von Hans Rupé bearbeiteten Übersetzung von Voss ist dagegen zweimal vom Gesang „der beiden Sirenen“ (12.52 bzw. 166) die Rede. Homer 1957, 168, 171.



Abb. 5 Tr. 90–95 aus der Serie *Odysseus und die Sirenen*, um 1958/59. Ehem. Alfred Retter, Stuttgart. Bemalung: Walter Brock, Leipzig.



Abb. 6 Otto Greiner: *Odysseus und die Sirenen*, 1902. Öl auf Leinwand, ohne Maße. Ehem. Museum der bildenden Künste Leipzig (1945 verloren).

lässt – fälschlicherweise allerdings, denn was die Bestrickerrinnen zumindest dem Odysseus versprechen, ist das Stillen eines geistigen, nicht das eines körperlichen Verlangens.

Dennoch sind es in der von Alfred Retter, Stuttgart, wohl um 1958/59 herausgegebenen Serie *Odysseus und die Sirenen* gleich sechs nackte Frauen (Abb. 5), die die Vorbeifahrenden

ins Verderben locken wollen.³¹ Hinzu kommen ein Fels, ein Wellenstreifen und ein Maststück, an das der sich windende Odysseus gebunden wird. Zu den Zeichnern gibt es keine Angaben. Als Graveure sind Franz Karl Mohr, Wiederitzsch bei Leipzig (Sirenen), Sixtus Maier, Fürth (Fels), und der schon erwähnte Lecke (Odysseus am Mast) zu nennen.³² Letzterer verantwortet zudem das nicht direkt oder nicht ausschließlich zur Serie gehörende Schiff, das aus mehreren, alternativ zu verwendenden Teilen besteht und entsprechend variiert werden kann, etwa mit geblähtem oder gerefftem Segel fährt. Auch das Maststück mit den beiden Männern muss für die Sirenenzene eingeklebt oder eingelötet werden.

Für diese Teilserie scheint es ebenfalls mehrere Vorbilder zu geben, die bisher nicht alle identifiziert werden konnten. Als wichtigste Vorlage jedoch wurde Otto Greiners (1869–1916) *Odysseus und die Sirenen* ausgemacht,³³ eine Bildfindung, die ihrerseits in Varianten existiert. Zu nennen sind eine Lithographie von 1896 mit drei Sirenen, die sowohl ein- als auch mehrfarbig ausgeführt wurde;³⁴ ein monumentales Gemälde, Greiners Hauptwerk, von 1902 (ehemals im Museum der Bildenden Künste Leipzig, seit 1945 verschollen; Abb. 6); und eine Postkarte aus dem Sortiment des Leipziger Verlags E. A. Seemann. Außerdem bekannt ist eine ganze Reihe an Vorstudien zu den Männer- wie zu den Frauenfiguren.³⁵

Im Falle der Zinnserie nun wird Greiners Personal um andere Figuren ergänzt, besonders mit Blick auf die Erzverführerinnen, deren Zahl sich verdoppelt und so – ähnlich wie beim Ballspiel der Nausikaa – die Gelegenheit bietet, Frauenschönheit von allen Seiten darzubieten: aufrecht, vornübergebeugt oder mit durchgedrücktem Rücken auf einem Felsblock kniend, mit untergeschlagenem Bein und mal hier-, mal dorthin gedrehtem Oberkörper auf einem Stein sitzend oder mit ausgebreiteten Armen stehend. Die im Gemälde miteinander verkoppelten Motive Busch und Harfe oder Leier sind voneinander getrennt und zwei verschiedenen Sirenen zugewiesen. Die den Tod symbolisierenden Mohnblumenkränze sind bei den Figuren leicht zu übersehen und wurden von Walter Brock, Leipzig, zum Beispiel nicht als solche erkannt oder übergangen. Auch die Zahl der Ruderer wurde erhöht, was damit zu tun haben mag, dass das Schiff wie erwähnt mehrfach eingesetzt werden soll. Fester gebunden wird Odysseus hingegen nur von einem Mann, was vermutlich pragmatische Gründe (die Größe der Lücke zwischen den Ruderern) hat.

31 Die Serie ist heute bei Wilfried Dangelmaier, Hohnholz, erhältlich. Die Datierung folgt Krannich 2017, 89.

32 Der Graveur des Wellenstreifens ist unbekannt.

33 Krannich 2017, 89.

34 Vogel 1917, 67 f., Taf. XIX; Schmidt/Gaßner 2007, 293.

35 Siehe z. B. Vogel 1925, 43, 45, 47; Zimmermann 1904–1905, 110, 115.

Bemerkenswerter scheint, dass ein Unbekannter nicht nur den Odysseus ins Schiff, sondern auch die Sirenen direkt auf den Felsen montierte, was sich als Hinweis auf die



Abb. 7 Tr. 89, 90, 93, 95, 97 und 100 aus der Serie *Odysseus und die Sirenen*, ca. 1958/59.
Ehem. Alfred Retter, Stuttgart. Bemalung: Unbekannt.

Gestaltungsmöglichkeiten der Sammler*innen werten lässt. Hinzu kommt, dass sich durch unterschiedliche Anordnungen der Figuren verschiedene Momente der Erzählung aufrufen oder konstituieren lassen – eine an der Vorlage Greiners orientierte Konstellation zum Beispiel (Abb. 7). In diesem Fall hätte das Schiff den Felsen gerade passiert und Odysseus würde sich den Hals in Richtung der Schönheit im Gestrüpp verrenken. Oder man trifft eine andere Auswahl aus den Frauenfiguren, etwa eine, die den Fokus durch die Harfe oder Leier ein wenig mehr in Richtung Gesang beziehungsweise Hörerlebnis lenkt. Diese Konstellation könnte man auch hinter dem Schiff und damit außerhalb des Blickfelds des Odysseus platzieren, um noch klarer zu machen, dass es zumindest für die diegetischen Personen nicht darum geht, die Sirenen zu sehen, sondern sie zu hören oder gerade das um jeden Preis zu vermeiden. Denkbar ist zudem, das Schiff auf den Felsen zufahren zu lassen oder zwischen zwei Felsen hindurch – letzteres als Anspielung oder Vorausschau auf die unmittelbar folgende Gefahr, namentlich *Skylla* und *Charybdis* (12.234–259), was zugleich auf das Todbringende der Situation aufmerksam machte, in der sich Odysseus und seine Mannschaft gerade befinden.

Zwischen Epigonalität und Emanzipation

Insbesondere die zuletzt vorgestellte Serie verdeutlicht demnach zumindest in Ansätzen, in welchem Spannungsfeld sich kulturhistorische Zinnfiguren vom Entwurfsprozess über Guss, Bearbeitung und Bemalung bis hin zu ihrer Präsentation in Form von Vignetten, Dioramen oder Tischaufstellungen befinden, nämlich in einem steten Wechselspiel aus Übernahme und Variation, das nach dem Erkalten der Zinnlegierung in der Schieferform keinesfalls endet. So mag man die Herstellung und Verwendung von Zinnfiguren vielleicht auf den ersten Blick als epigonal abtun,³⁶ zumal der Maßstabs- und der Medienwechsel etwa vom monumentalen Wandgemälde zur Zinnminiatur konventionellen Kategorisierungen zufolge als Änderung der Stillage – und zwar im Sinne einer Herabstufung – eingeordnet werden könnten. Auf den zweiten Blick jedoch sollte deutlich geworden sein, dass die hier vorgestellten Zeichner und Graveure die gewählten Vorbilder eben nicht einfach kopierten oder minimierten, sondern produktiv aneigneten, indem sie zum Beispiel durch das Isolieren zu Einzelfiguren und das Ersinnen von Rückseiten im doppelten Wortsinn ‚Spielräume‘ eröffneten, die sogar Eingriffe in den Erzählverlauf oder den Erzählzusammenhang der *Odyssee* ermöglichen – etwa indem sie Kalypso aufgrund der an einen Sari erinnernden Bemalung der indischen oder allgemeiner der Desi-Kultur zugehörig machen. Denn hierdurch wird Ogygia vom Westen sehr weit in den Osten verlagert und die eigentlich auf den Mittelmeerraum beschränkte Irrfahrt des Odysseus scheint mit dem in hellenistischer Zeit bis an den Fluss Hyphasis (heute Beas) gelangten Alexanderzug oder den um 1600 erfolgten Reisen portugiesischer Seefahrer überblendet.³⁷

Ähnlich positiv lässt sich auch der Eklektizismus wenden, mit dem Entwerfer*innen, Hersteller*innen und Sammler*innen die Hochkunst fast zu einer Art Baukasten machen: Verwendet werden, die Richtigkeit der hier vorgenommenen Zuordnungen vorausgesetzt, Bildlösungen (oder zumindest Teillösungen) frühneuzeitlicher Graphik, idealistischer, neuklassizistischer und symbolistischer Malerei und vermutlich sogar auf wissenschaftliche Erkenntnis zielender Chronofotografie, die allesamt hinsichtlich Material und Maßstab in einem Format zusammengeführt und erst dadurch kombinierbar und aufeinander beziehbar werden. Und genau dieses Vorgehen, nämlich das Isolieren und freie Kombinieren und

36 Blasberg 1994. Wie Blasberg ausführt, gilt das Konzept des Epigonalen heute als überholt. Im Rahmen des – auch in der akademischen Debatte nach wie vor virulenten – Originalitätsdiskurses jedoch scheint es zumindest latent fortzubestehen.

37 Zur Lokalisierung Ogygias siehe Käppel 2000.

damit das Schaffen neuer Zusammenhänge, wie es bereits in Entwurf und Umsetzung der Figuren angelegt ist, wird von den Sammler*innen und Dioramenbauer*innen in ihrer Präsentationspraxis fortgesetzt, wenn nicht gar potenziert. Anders ausgedrückt: Die durch den Herstellungsprozess gleichsam in die Figuren eingelagerten Potenziale werden im Grunde gar nicht ausgeschöpft, würde man versuchen, ein eventuell identifiziertes Vorbild in Bemalung und Konstellation möglichst detailgenau nachzuempfinden. Angeboten werden vielmehr, salopp formuliert, ‚Mythen zum Selbermachen‘. So kann beispielsweise aus einer



Abb. 8 Odysseus (Tr. 83; ehem. Alfred Retter, Stuttgart) und Leukothea (ON 9; ehem. Wolfgang Hafer, Kassel) in tosenden Wellen. Bemalung: Matthias Weiß, Edingen-Neckarhausen (Odysseus und Leukothea). Dieter Schwarz, Ettlingen (Wellen). Modellbau: Wolfgang Weiß, Edingen-Neckarhausen.

der namenlosen Gefährtinnen der Nausikaa und damit aus einer Nebenfigur einer der oben diskutierten Szenen die Meeresgöttin Leukothea werden, die dem auf der Überfahrt von Ogygia nach Scheria in Seenot geratenen Odysseus zu Hilfe eilt, sich zu ihm auf das schon arg zerrüttete Floß gesellt (Abb. 8) und ihn heißt, die durchnässten Kleider auszuziehen und sich ihren Zauberschleier um die Brust zu kneten – womit sie ihn vor dem Ertrinken bewahrt (5.333–350).

Apropos „Ertrinken“: In Seenot gerät Odysseus, weil er Polyphem blendete, den Sohn Poseidons, der auch ein Widersacher Athenes ist. Die als Odysseus auf dem Floß verwendete

Figur ist eigentlich ein von einem Speer durchbohrter Kämpfer aus der Retter-Serie *Trojanischer Krieg*, bei welcher der Schaft entfernt wurde.³⁸ Und Prellers *Leukothea* ist das zweite Motiv aus seinem Wandzyklus, dem vermutlich eine der Umrisszeichnungen von Flaxman vorausging und das der Künstler wie seine *Kalypso* im Auftrag Schacks für München kopierte. Doch um abschließend einmal nicht Homer, sondern einen weiteren namhaften Erzähler zu paraphrasieren: All das sind andere Geschichten und sollen ein andermal erzählt werden.³⁹

Bibliographie

- Achilles, Walter (1968): *Zinnfiguren als kulturhistorische Quelle*. Braunschweig: Waisenhaus-Buchdruck.
- Andersen, Hans Christian (1983): „Der standhafte Zinnsoldat“, in: ders.: *Sämtliche Märchen in zwei Bänden*. Hrsg. und mit einem Nachw. versehen von Erling Nielsen. Bd. 1. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 154–159.
- Blasberg, Cornelia (1994): Art. „Epigone“, in: Ueding, Gert (Hrsg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd. 2. Tübingen: Niemeyer, Sp. 1267–1273.
- Boehn, Max von (1923): „Homer in der deutschen Kunst“, in: Homer: *Odyssee*. Berlin: Askanischer Verlag, 5–95.
- Deutscher Kulturbund (Hrsg.) (1971): *Kulturgeschichtliche Zinnfiguren. Arbeitsmaterial des Arbeitskreises „Kulturgeschichtliche Zinnfiguren“ des Deutschen Kulturbundes*. Berlin (Ost): Deutscher Kulturbund.
- Dewes, Eva (2001): *Freierprobe und Liebesäpfel. Der Mythos Atalante und Hippomenes in der Kunst und seine interdisziplinäre Rezeption*. Petersberg: Imhof.
- Dräger, Paul (1998): Art. „Kalypso“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike*. Bd. 6. Stuttgart/Weimar: Metzler, 214–215.
- Ende, Michael (1979): *Die unendliche Geschichte*. Stuttgart: Thienemann.
- Essick, Robert / La Belle, Jenijoy (Hrsg.) (1977): *Flaxman's Illustrations to Homer. Drawn by John Flaxman. Engraved by William Blake and Others*. New York, NY: Dover.
- Freunde der Plassenburg e. V., Kulmbach, Abteilung: Deutsches Zinnfiguren=Museum (Hrsg.) (1937): *Führer durch das Deutsche Zinnfigurenmuseum auf der Plassenburg ob Kulmbach*. Kulmbach: Baumann.
- Gerteis, Klaus (1989): *Abenteuerlust, Fernweh und koloniale Träume in deutschen Kinderzimmern. Zinnfiguren aus zwei Jahrhunderten*. Trier: Universitätsbibliothek.

38 Bei den Wellen handelt es sich um Neugravuren nach dem Flottenkasten der Fa. Georg Heyde, Dresden (311 g, h) von Dieter Schwarz, Ettlingen.

39 Ende 1979, passim.

- Homer (1871): *Odyssee. Vossische Übersetzung. Mit 40 Original-Compositionen von Friedrich Preller. In Holzschnitt ausgeführt von R. Brend'Amour und K. Oertel.* Leipzig: Dürr.
- Homer (1957): *Odyssee. Griechisch – Deutsch.* Hrsg. von Bruno Snell. Berlin/Darmstadt: Tempel-Verlag.
- Homer (1990): *Odyssee. Griechisch und deutsch.* Übertragung von Anton Weiher. Mit Urtext, Anhang und Registern. München/Zürich: Artemis-Verlag.
- Jones, Stephen / Ormond, Richard u. a. (1996): *Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist.* Ausst. Kat. London. New York, NY: Abrams.
- Käppel, Lutz (2000): „Ogygia“, in: Cancik, Hubert / Schneider, Helmuth (Hrsg.): *Der Neue Pauly. Enzyklopädie der Antike.* Bd. 8. Stuttgart/Weimar: Metzler, 1123.
- Kebbel, Harald und Renate (1978): *Bruckmann's Handbuch der Zinnfiguren.* München: Bruckmann.
- Kollbrunner, Curt F. (1979): *Zinnfiguren. Zinnsoldaten. Zinngeschichte.* München: Hirmer.
- Krannich, Egon (2017): *Franz Karl Mohr. Das Gesamtwerk.* Bennewitz: Edition Krannich.
- Krueger, Ingeborg (1976): „Die Buchillustrationen der beiden Friedrich Preller zu Homer“, in: *Gutenberg-Jahrbuch* 51, 448–473.
- Kunter, Fritz / Eickenjäger, Karl-Georg (Hrsg.) (1966): *Zinnfiguren erzählen Geschichte.* Berlin (Ost): Museum für Deutsche Geschichte.
- Löschner, Renate / Domnick, Heinz Joachim (1997): *Lateinamerika – Erinnerungen in Zinn. Zinnfiguren, Illustrationen, Bilder zur Geschichte des Kontinents.* Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.
- Maier, Michael (1617): *Atalanta Fugiens, hoc est, Emblemata Nova De Secretis Naturae Chymica [...].* Oppenheim: de Bry.
- Müller, Otto (o. J.): „Die Bedeutung des Deutschen Zinnfiguren=Museums auf der Plassenburg“. Nicht zugeordneter Zeitschriftenartikel, 171–176 [Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Lipp Qda 40c mtl].
- Prodger, Phillip (2003): *Time Stands Still. Muybridge and the Instantaneous Photography Movement.* New York, NY: Oxford University Press.
- Rohr, Alheidis von (1996): *Zinn und Zinnfiguren aus Hannover.* Hannover: Historisches Museum.
- Schmidt, Hans-Werner / Gaßner, Hubertus (Hrsg.) (2007): *Eine Liebe. Max Klinger und die Folgen.* Bielefeld: Kerber.
- Scholl, Christian (2011): „Historisierter Klassizismus. Die Odyssee-Landschaften Friedrich Prellers d. Ä. und ihre zeitgenössische Rezeption“, in: Osterkamp, Ernst / Valk, Thorsten (Hrsg.): *Imagination und Evidenz. Transformationen der Antike im ästhetischen Historismus.* Berlin/Boston, MA: De Gruyter, 101–128.
- Vogel, Julius (1917): *Otto Greiners graphische Arbeiten in Lithographie, Stich und Radierung.* Dresden: Ernst Arnold [Ludwig Gutbier].
- Vogel, Julius (1925): *Otto Greiner.* Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing.

Weicker, Georg William (1909–1915): Art. „Seirenen“, in: Roscher, Wilhelm Heinrich (Hrsg.): *Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*. Bd. 4. Leipzig: Teubner, 601–639.

Weinrautner, Ina (1997): *Friedrich Preller d. Ä. (1804–1878). Leben und Werk*. Münster: LIT.

Zimmermann, Ernst (1904–1905): „Otto Greiner – Rom“, in: *Deutsche Kunst und Dekoration* 15, 109–121.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: Foto von Rupert Beyer, Berlin.

Abb. 2: Klassik Stiftung Weimar, Bestand Museen, Inv.-Nr. G 86 e

(Foto: Alexander Burzik). All rights reserved.

Abb. 3: Foto von Stefan Wenzel, Saalfeld.

Abb. 4: Foto von Rüdiger Hafer, Breuna.

Abb. 5: Foto von Egon Krannich, Bennewitz.

Abb. 6: Wikimedia Commons, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/42/Otto_Greiner_-_Odysseus_und_die_Sirenen.jpg (Zugriff: 08.10.2019).

Abb. 7–8: Foto von Hubert Graml, Berlin.

Unterwegs mit Odysseus (SWR 1979). Die filmische Wiederbelebung eines Mythos

CHRISTIAN C. SCHNELL

Im Jahre 1978 begab sich der Künstler Tony Munzlinger an Bord einer programmatisch auf den Namen „Odysseus“ getauften Jacht auf einen dreimonatigen Segeltörn durchs Mittelmeer. Zu seiner sechsköpfigen Crew gehörten neben seiner Familie ein Bootsmann und ein Kameramann. Daraus entstand eine 13-teilige Fernsehserie des SWR (damals SWF) unter dem Titel *Unterwegs mit Odysseus*, die 1979 das erste Mal ausgestrahlt wurde. Das Besondere dieser Produktion liegt darin, dass die Präsentation der realen Reise im bewegten Bild kombiniert wurde mit einer animierten Schilderung der mythischen Fahrten und Abenteuer des Odysseus. Diese Zeichentrickabschnitte entstanden unter der Verantwortung des Zeichners und Illustrators Tony Munzlinger, der Autor Anton Zink verfasste dafür eine Nacherzählung des antiken Stoffes in Versform.¹ Die Fernsehproduktion als Phänomen der zeitgenössischen Populär- und Erinnerungskultur nimmt innerhalb der Rezeptionsgeschichte zur *Odyssee* eine interessante Position ein, indem sie im Medium des bewegten Bildes unterschiedliche Traditionen der Aneignung und Vergegenwärtigung sowie Möglichkeiten der Visualisierung in der Präsentation miteinander kombiniert und zum Zwecke der Vermittlung individuell gestaltet. Um diesen Modi und Praktiken in der Vermittlungsarbeit näher zu kommen, wird zuerst kurz darauf eingegangen, welche Rolle das eigene (Nach)erleben in der Mythenrezeption allgemein und speziell im Bereich von Fernsehdokumentation gespielt hat. Nachdem dann die Benutzung der bildgebenden Techniken Zeichentrick und Comic in der Visualisierungsgeschichte zur *Odyssee* in gebotener Dichte beleuchtet wurde, wird im Hauptteil des Beitrags die Produktion *Unterwegs mit Odysseus* selbst näher vorgestellt und analysiert. Der folgende direkte Vergleich mit anderen Beispielen aus dem Medium Fernsehen, die sich ähnlicher inszenatorischer Mittel und eines konzeptuellen Ansatzes

¹ Die Produktion erfuhr mehrere Wiederholungen in den 1980ern, 2013 erschien die DVD. Ein Buch zur Serie wurde bereits 1981 in der Verlagsgesellschaft Schulfernsehen mit einem deutlich pädagogischeren Auftrag veröffentlicht. Darin sind aber nur die Zeichentricksequenzen in Einzelbildern und der begleitende Text wiedergegeben. Die reale Reise wird allein in einem Foto der Crew und einem Plan sichtbar, ausführlich wird dagegen der Produktionsprozess geschildert. Vgl. Munzlinger/Zink 1981.

bedienen, dient zur Verdeutlichung der herausgearbeiteten – der Produktion ganz eigenen – Aspekte, die dann im abschließenden Fazit eine Zusammenfassung finden.

Die Odyssee in populären Medien

Tony Munzlinger mit seiner Crew waren bei weitem nicht die ersten, die sich auf die Spuren der *Odyssee* begaben. Betrachtet man nur die Neuzeit, finden wir das Bedürfnis, Geschichtsorte allgemein, wie speziell die Stationen der Reise des Odysseus, persönlich aufsuchen zu wollen, in den Grand Tours des 18. und Forschungsreisen des 19. Jahrhunderts,² wie auch im aktuellen Geschichtstourismus.³ Gleichzeitig bestand und besteht weiterhin das Verlangen, diese eigenen (Reise-) Erlebnisse und jeweiligen Erfahrungen einem Publikum in unterschiedlichen Medien zu präsentieren und visuell zu vermitteln, von den Reisebüchern eines Comte de Caylus⁴ (1692–1765) bis zu aktuellen Reiseberichten reicht dabei die Bandbreite.⁵ Nicht zuletzt wird auch im bewegten Bild beziehungsweise in Fernsehproduktionen in der Rezeption der *Odyssee* durch eine kombinierte Präsentation von persönlichem, aktuellem Reisebericht und antikem Mythos dieser Vermittlungsansatz immer wieder aufgegriffen. Zum überwiegenden Teil werden darin, wie bei den Terra X-Produktionen *Kreuzfahrt mit Odysseus. Im Kielwasser eines Mythos* von 1990⁶ und in der Folge *Odysseus' Irrfahrt* aus der Serie *Superhelden* von 2018,⁷ andere Fragestellungen behandelt, die als eine eher wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem antiken Mythos präsentiert werden. Dabei kommt dem Versuch einer Historisierung des Mythos eine zentrale Rolle zu. Es ist interessant zu bemerken, dass in den beiden genannten Beispielen zu einer „wissenschaftlichen“ Beschäftigung mit der *Odyssee* – scheinbar ganz selbstverständlich – auch immer noch

2 Aus der Fülle der Literatur siehe: Adam 1985; Black 1992; Samida 2011; Knipp 2014; Klamm 2017, 31–61.

3 Für die aktuelle Attraktivität und den persönlichen Besuch bestimmter Orte spielt es dabei keine große Rolle, ob man von Erinnerungs- oder Sehnsuchtsorten spricht, sogar den Drehorten populärer Filme kann eine ähnliche Bedeutung zukommen. Vgl. Roesch 2009; Knipp 2014.

4 Vgl. Rees 1999.

5 Durch das Internet, in Form von Reise-Blogs oder Vlogs, hat das Genre der Reiseberichte geradezu eine Renaissance erfahren. Aber auch im klassischen Buchformat hat diese literarische Tradition weiterhin Bestand, so im aktuellen Beispiel mit direktem Bezug zur homerischen *Odyssee* bei Ortheil 2018. Ich danke Semjon Aron Dreiling für den Hinweis auf dieses Buch.

6 Teil 1 verfügbar über <https://www.youtube.com/watch?v=zTf8YsHiAR4>; Teil 2 verfügbar über: <https://www.youtube.com/watch?v=llcomLwwwzo> (Zugriff: 16.04.2020).

7 Verfügbar über <https://www.youtube.com/watch?v=2NoXJM7Yab8> (Zugriff: 16.04.2020).

die Frage der Lokalisierung der verschiedenen Abenteuer des Odysseus gehört. In der Inszenierung bedient man sich dabei jeweils differierender Visualisierungsmethoden, die in den genannten Beispielen der letzten Jahrzehnte eine allgemeine Tendenz zum szenischen Spiel in der Sichtbarmachung von Vergangenheit in Fernsehdokumentationen erkennen lassen.⁸ So wurde bei der Produktion von 1990 allein auf antike Darstellungen der Abenteuer des Odysseus zurückgegriffen, wohingegen man 2018 nur noch Spielszenen beziehungsweise Reenactments zur Illustration einsetzte. Dieser Einsatz von konstruierten Lebenswelten der Vergangenheit in Dokumentationen soll dort, neben ihrem bloßen Schauwert, eine höhere Zugänglichkeit zu geschichtlicher Forschung und ihren Ergebnissen für das Publikum ermöglichen und auch einer (vermuteten) visuellen Erwartungshaltung entsprechen.⁹ Ein Problem dieser Vermittlungsstrategie liegt meines Erachtens darin, dass in der Präsentation und Funktion dieser Reenactments zumeist nicht zwischen einer Illustration und einer Verifikation im Kontext einer wissenschaftlichen Darlegung unterschieden wird, beziehungsweise in der Wahrnehmung für das Publikum eine solche Trennung zwischen Anschauungsmittel und Belegfunktion nicht mehr möglich ist.¹⁰ Neben dieser allgemeinen Tendenz hin zur bildhaften ‚Wiederauferstehung‘ und Verlebendigung von Vergangenheit in Geschichtsdokumentationen sind aber auch noch andere Visualisierungskonzepte möglich, die dann aber als einzelne Ausnahmen von der allgemeinen Regel aktuell eine wirkliche Sonderstellung einnehmen. In der französischen Produktion für arte *Im Kielwasser des Odysseus* wurde 2019 sogar völlig auf eine Visualisierung des homerischen Geschehens und eine Rekonstruktion von Vergangenheit im Bild verzichtet und allein das aktuelle (Nach-) Erleben der Reise durch den Autor Sylvain Tesson und seine subjektive Auseinandersetzung mit dem Mythos und mit der Vergangenheit als persönliche Aneignungsleistung und Erinnerungsprozess vor Ort präsentiert.¹¹ Zu dieser Produktion wird später im direkten Vergleich mit *Unterwegs mit Odysseus* noch mehr zu sagen sein.

8 Vgl. Wolf 2006; Lersch/Viehoff, 2007; Koch 2016; Makrinos 2013.

9 Siehe Sénécheau 2015, 102–105.

10 Zur Wirkung von Reenactments in Fernsehdokumentationen, siehe Glaser/Garsoffky u. a. 2010.

11 In der arte-Mediathek war diese Serie vom 08.04.2020 bis 13.06.2020 übrigens nicht in der Rubrik „Geschichte“, sondern in der Rubrik „Entdeckung der Welt/Reise“ zu finden.

Die Odyssee im Zeichentrick und Comic

Auch mittels des Zeichentrickfilms werden bis heute in dokumentarischen Fernsehproduktionen (von Spielfilmen¹² ganz abgesehen) antike Mythen rezipiert und visualisiert. In der wissenschaftlichen Analyse der Methoden und Praktiken von Geschichtsvermittlung im Fernsehen wurde dieses animierte Format, das sich zumeist an ein jugendliches Zielpublikum richtet, bisher weitestgehend übersehen.¹³ Ein frühes Beispiel stellt die US-Serie *Mel-O-Toons* von 1959 dar, in der auch verschiedentlich antike Mythen aufgegriffen wurden, wie zum Beispiel die *Ilias* in der Folge *The Trojan Horse*.¹⁴ Als aktuellere Beispiele sind zwei französische¹⁵ Produktionen für arte zu nennen: In den bisherigen Staffeln der Serie *Die Großen Mythen* ab 2016 wird die antike griechische Mythologie anhand einer Kombination von CGI-Animationen und historischen Darstellungen¹⁶ nacherzählt. Die Serie geht dabei „chronologisch“ vor, nachdem die zweite Staffel ausschließlich die *Ilias* behandelte, erschien Ende 2020 eine Staffel, in der in zwölf Episoden die *Odyssee* dargestellt wurde.¹⁷ Im dramatischen Ton und Inhalt bleibt diese Produktion relativ eng an den antiken Quellen und präsentiert eine Auswahl der „schönsten Sagen des klassischen Altertums“ (Gustav Schwab). Gewissermaßen überträgt sie den Vermittlungsansatz eines Gustav Schwab¹⁸ ins betont Bildhafte des Mediums Animation. Dagegen wird in der Zeichentrickserie *50 Shades of Greek* des französischen Comickünstlers Jul von 2018¹⁹ viel spielerischer mit den antiken Vorlagen umgegangen, indem die Figuren der Mythologie in die Jetztzeit transportiert und humoristisch mit heutigen Alltagsproblemen konfrontiert werden. Für die Frage, inwieweit

12 Zur *Odyssee*-Rezeption, speziell in Antikfilmen, siehe Ventura 2015; Michelakis 2013; Schmid 2019, 60–65.

13 Vgl. z. B. Fischer/Wirtz 2008; Korte/Brauburger 2009; Fischer/Schuhbauer 2016.

14 Verfügbar über https://www.youtube.com/watch?v=G13e8_z2Z9w (Zugriff: 16.04.2020).

15 In Frankreich hat der Comic als Kunstform insgesamt eine viel längere Tradition und auch einen höheren Stellenwert als z. B. in Deutschland.

16 Dabei reicht das Spektrum des verwendeten Bildmaterials von der Antike bis zur Gegenwart. Eine bestimmte Auswahl beziehungsweise bewusste Schwerpunktsetzung ist nicht erkennbar. Es ist nur zu bemerken, dass sich der Bildfundus fast nur aus den Pariser Museen rekrutiert, wobei dies in erster Linie wohl damit zusammenhängt, dass es sich um eine französische Produktion handelt.

17 Einzelne Episoden verfügbar vom 16.12.2020 bis 01.08.2021 über <https://www.arte.tv/de/videos/RC-017955/die-grossen-mythen-die-iliad-und-die-odyssee/> (eine spätere Wiederverfügbarkeit ist möglich).

18 Zu den Illustrationen bei Gustav Schwab siehe den Beitrag von Parussel im vorliegenden Band.

19 Einzelne Episoden verfügbar vom 28.08.2020 bis 22.10.2025 über <https://www.arte.tv/de/videos/RC-019877/50-shades-of-greek>.

sich diese Serie auch als ein satirischer Kommentar zu einem bestimmten bürgerlichen Bildungsideal – mit der klassischen Antike als zentralem Element – verstehen lässt, würde sich eine eigene Untersuchung lohnen. Mit einem deutlich pädagogischeren Bildungsauftrag wurde 1978 die französische Zeichentrickserie *Es war einmal ... der Mensch*²⁰ geschaffen, die versuchte, durch das Medium der Animation und auch mit humoristischem Einschlag ein jugendliches Zielpublikum gleichzeitig zu unterhalten und zu informieren. Diese Produktion steht daher nicht nur entstehungszeitlich, sondern auch konzeptionell dem Vermittlungsansatz der bundesdeutschen Fernsehserie *Unterwegs mit Odysseus* relativ nahe. Der große Unterschied liegt in der Schwerpunktsetzung innerhalb der pädagogischen Intention, weg von einer mehr informativen Wissenspräsentation in der Vermittlungsarbeit, hin zu einer gegenwartsbezogenen Geschichtserfahrung. Denn die Produzenten der Fernsehserie *Unterwegs mit Odysseus* definierten die eigene Methode der Aneignung als den Versuch, diesen antiken Mythos persönlich und visuell „nachzuvollziehen“²¹, um damit für ein (jugendliches) Publikum „nicht nur die Geschichte des listenreichen Griechen, sondern auch Eindrücke von den sagenumwobenen Stätten, die mit dem Namen Odysseus verbunden sind, lebendig“²² werden zu lassen. Bereits hier wird deutlich, dass es nicht die Absicht dieser Produktion war, bestimmte wissenschaftliche Erkenntnisse zu erlangen oder zu vermitteln, sondern in der Darstellung einer persönlichen emotionalen Aneignung dem antiken Mythos eine gegenwärtige Relevanz zu verleihen. Diese Relevanz sollte gerade die Kombination von Real- und Animationsfilm und eine als solche verstandene, möglichst ‚lebendige‘ Präsentation gewährleisten, um damit nicht nur zu unterhalten, sondern gerade dadurch Interesse (bei Kindern und Jugendlichen) für die *Odyssee* – speziell als poetisches Werk – zu wecken. Ein gewisser Bildungsauftrag wurde also für die Produktion postuliert, aber ohne eben die Informationsvermittlung in den Vordergrund zu stellen. In den die Animation begleitenden alltagsprachlichen Neudichtungen, auf die im Folgenden noch näher eingegangen wird, lässt sich dieser Transformationsansatz auch in textlicher Hinsicht festmachen.

Bereits aus der längeren literarischen Rezeptionsgeschichte zur *Odyssee* ist der Einsatz visueller Mittel zur Veranschaulichung gut bekannt,²³ die Bandbreite reicht von wenigen

20 Verfügbar über <http://www.hellomaestro.de/der-mensch> (Zugriff: 14.04.2020).

21 Munzlinger/Zink 1981, 85.

22 *Unterwegs mit Odysseus* (SWF/SWR 1979), DVD 2013, Inlay auf der Rückseite.

23 Aus der Fülle der Literatur siehe z. B. Kunze 1999; Moraw 2015; Farnoux u. a. 2019; und Fitton/Villing u. a. 2019 mit weiterführender Literatur.

Illustrationen²⁴ bis hin zum Bilderbuch²⁵ und nicht zuletzt zur Übertragung in einen Comic²⁶ und, wie schon erwähnt, in den Zeichentrickfilm. In der Entstehungszeit der TV-Serie und des zugehörigen Bildbandes erschienen gleich zwei Comics, die sich direkt mit den Reisen des Odysseus beschäftigten, sich jedoch an ein dezidiert erwachsenes Publikum richteten.²⁷ Beide unterscheiden sich, neben der gestalterischen Konzeption und inhaltlichen Ausrichtung, bereits dadurch grundlegend von den Animationen der Fernsehserie. Der Comic *Ulysse*²⁸ von George Pichard und Jacques Lob erschien 1968 ursprünglich als Fortsetzungsgeschichte im italienischen Comicmagazin *Linus*, eine erste Albumfassung dann 1974/75. Darin wurde die Irrfahrt des Odysseus zum psychedelischen Science-Fiction-Trip durchs Weltall transformiert.²⁹ Dagegen blieb der 1983 erschienene Comic *Odiseo*³⁰ von Pérez Navarro und José María Martín Saurí beim antiken Setting der Vorlage, verbunden mit einem naturalistischeren Stil³¹ als bei Pichard/Lob. Beiden gemein ist, dass sie die Sexualität ins Zentrum ihrer Adaptionen rückten. Auch wenn ein direkter inhaltlicher oder stilistischer Zusammenhang mit Tony Munzlingers Animationen nicht feststellbar ist, so werfen beide Graphic Novels doch ein Licht auf den Zeithorizont ihrer Entstehung, wie er sich zum Beispiel im eher ungezwungenen Umgang mit der Darstellung von Nacktheit in Munzlingers Animationen zur Fernsehserie widerspiegelt (Abb. 1). Einen direkten Einfluss, vielleicht als Ideengeber oder wenigstens auf bestimmte Bereiche der Gestaltungskonzeption des Zeichentrickfilms, mag aber die bereits erwähnte, 1978 erschienene französische Zeichentrickserie *Es war einmal ... der Mensch* von Albert Barillé (1920–2009) gehabt haben, die allerdings auf Mythenrezeption und

24 Vgl. Beitrag von Maurice Parussel in diesem Band.

25 Vgl. z. B. *Jens* 1956, mit den Zeichnungen von Alice und Martin Provensen; Peter Oliver (Oliver 1993) stellt insofern ein bemerkenswertes Beispiel dar, als sich hier der Zeichner Roger Payne für seine Zeichnungen direkt bei Szenenbildern aus verschiedenen Antikfilmen bedient hat. Bereits der Comte de Caylus legte im 18. Jahrhundert ein frühes „Bilderbuch“ zur *Odyssee* vor, vgl. Rees 1999.

26 Zur Antike im Comic allgemein, vgl. Kovacs/Marshall 2011; Kovacs/Marshall 2016, darin besonders zur *Odyssee* im Comic und deren Geschichte: Marshall 2016. Auch im japanischen Manga wurde der Mythos rezipiert, siehe Fitton/Villing u. a. 2019, 210 f.

27 Dazu Jenkins 2011.

28 Pichard/Lob 1974/75.

29 Jenkins 2011, 229–235.

30 Zuerst als Fortsetzungsgeschichte im englischsprachigen Comic-Magazin *Heavy Metal* erschienen, später auch mehrere Auflagen als Einzelalbum, z. B. Navarro/Saurí 2012.

31 Vgl. Jenkins 2011, 227, Figure 16.2

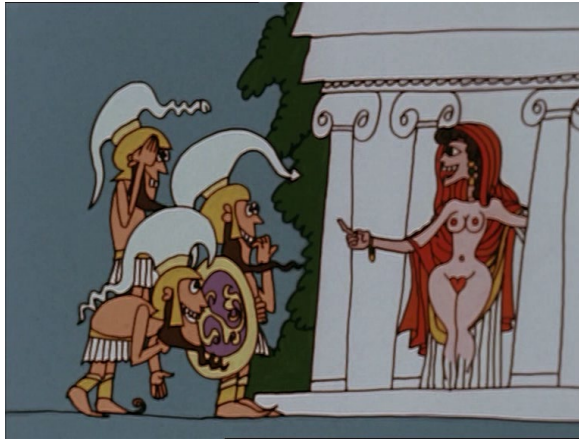


Abb. 1 Bei der Zauberin Kirke, Folge 7, Minute 06:22.

gegenwärtige Protagonisten in der Geschichtsvermittlung völlig verzichtete, sondern mit wiederkehrenden Charakteren als Identifikationsfiguren arbeitete.³²

Unterwegs mit Odysseus – Konzept und Inszenierung

Von Anfang an sah das grundlegende Konzept der Produktion *Unterwegs mit Odysseus*, deren ursprüngliche Ideenfindung als eher spontan geschildert wird,³³ die kombinierte Präsentation der Schiffsreise Munzlingers im Realfilm, zusammen mit einer Schilderung des antiken Mythos mittels Animation vor. Nachdem die Reise durchgeführt worden war, entstand aus dem Logbuch Munzlingers in Zusammenarbeit mit dem Autor Anton Zink der Erzähltext für den Realfilm. Den Text für das Voice-over des Animationsfilms verfasste Anton Zink dagegen in Versform. Die Entscheidung, den Zeichentrick mit Texten in Versform zu begleiten, schildert Munzlinger wiederum als zufällig.³⁴ Erst nachdem die Texte fertig waren, entstanden die Zeichnungen, wobei in der Zusammenarbeit des Zeichners und Autors bereits während der Texterstellung erste Entwürfe und Skizzen erarbeitet wurden und zum Teil wohl auch schon während der Reise entstanden waren.

32 Auch diese Serie erfuhr eine spätere Umsetzung in Comicbuchform. In der ersten deutschen Fassung, die ab 1980 im Bastei-Verlag erschien, wurden dazu auch keine neuen Zeichnungen angefertigt, sondern allein Standbilder der Fernsehproduktion als einzelne Comicpanels verwendet, vgl. Barillé/Barbaud 1980.

33 Munzlinger/Zink 1981, 3.

34 Vgl. zur Genese und Produktion Munzlinger/Zink 1981, 92–94.

In der Fernsehserie wird die literarische Grundstruktur der homerischen Vorlage der *Odyssee* aufgegeben. Die reale Reise und ebenso die Zeichentricknacherzählungen folgen chronologisch den Stationen der Fahrten des Odysseus, und zwar bereits vom Aufbruch von Ithaka nach Troja bis zu seiner Rückfahrt. Die besuchten Orte und animierten Episoden beschränken sich daher nicht nur auf die in der homerischen *Odyssee* genannten, sondern bei der Auswahl wurden auch anderweitig überlieferte mythische Erzählungen mit Odysseus als Protagonist berücksichtigt, die inhaltlich der Zeit vor dem Trojanischen Krieg zuzuordnen sind, wie zum Beispiel die Entdeckung des von seiner Mutter Thetis am Hof des Lykomedes versteckten Achill. Eine Konzentration in der Rezeption auf die Person des Odysseus wird dadurch deutlich, dass andere Abschnitte ohne ihn, wie die Telemachie, unberücksichtigt bleiben. Allein in der Animation der ersten Folge wird – gewissermaßen als Präambel – mit der Schilderung der Wahl des Paris eine Episode aus dem Mythenkomplex um den Trojanischen Krieg dargestellt, in der Odysseus nicht selbst auftritt. Eine Diskussion um die korrekte Route wird beim Besuch der jeweiligen Stationen nicht geführt, eine gewisse Historizität des Mythos wird einfach vorausgesetzt. Die Wahl der Reisesationen folgt „den Gelehrten“ oder dem „wie man sagt“.³⁵ Die Route orientiert sich daher auch an bekannten Lokalisierungen, wie zum Beispiel Scylla und Charybdis in der Straße von Messina, Korsika als Heimstatt der Laistrygonen oder der Identifikation des Caps Circeo als dem Aiaia Kirkes.³⁶

Die Serie besteht aus insgesamt 13 Folgen, die eine jeweilige Länge von circa 30 Minuten haben. Bei einer Gesamtlänge von knapp sechseinhalb Stunden machen davon die Animationsabschnitte etwa eineinhalb Stunden aus. Der rein zeitliche Schwerpunkt der filmischen Präsentation liegt also auf dem Realfilm, dort wird aber nicht selten dramaturgisch besonders auf die Inhalte der Animationssequenz hingearbeitet, sodass dieses ungleiche Verhältnis vom Publikum nicht in dem Maße wahrgenommen wird. Dazu trägt auch bei, dass die Animation zumeist in sich abgeschlossene Episoden abbildet, wohingegen der Erzählfluss des Realfilms gerade durch die Animationen immer wieder unterbrochen wird. Oftmals sind die realen Erlebnisse auch quasi als Kommentar zum Geschehen in der Animation gestaltet, wenn sich zum Beispiel im Realfilm die Schiffsreisenden nach der Schilderung der Verwandlung der Gefährten des Odysseus in Schweine durch Kirke (Abb. 1) im Zeichentrick,

35 Eine wichtige Inspirationsquelle zur Routenplanung war wahrscheinlich der populäre Reiseführer von Ernie Bradford, viele Stationen stimmen überein, vgl. Bradford 1964.

36 Troja bzw. die Ausgrabungsstätte in Hisarlık konnte die Reisegesellschaft, wahrscheinlich wegen der damaligen politischen Situation zwischen der Türkei und Griechenland, selbst nicht besuchen.

auf die Suche nach einer aktuellen Kirke machen.³⁷ Die Grundstruktur der 13 Folgen und der Einsatz der Zeichentrickelemente sind immer sehr ähnlich: Zuerst wird die reale Reise geschildert, um dann aus einem Standbild in die Animation zu wechseln. Dabei lösen sich die Formen des Standbilds langsam auf, um es dann mit einer Animation zu überblenden. Am Ende der jeweiligen Zeichentricksequenz wird ebenso verfahren, um wieder zum Realfilm zurückzukommen. Der begleitende Text des Voice-overs wechselt ebenso die Form, von einer Prosaerzählung im Realfilm zur Versform in der Animation, wobei der Sprecher, der bekannte Schauspieler Hans Clarin (1929–2005), derselbe bleibt. Als Reimschema erkennen wir den gern für Kinderreime verwendeten schlichten Paarreim, die Sprache der Verse selbst ist als entstehungszeitlich und eher umgangssprachlich zu beschreiben, wie dieses Beispiel vom Beginn der Erzählung aus der ersten Folge zeigt:

Geworfen ward die goldne Frucht
 Von Göttin Streit aus Eifersucht.
 Als Aufschrift stand noch rundum dran:
 ‚Der schönsten Frau!‘ – und so fing’s an!
 Die Aphrodite, die Athene
 Und Hera machten eine Szene.
 Und jede rief: ‚Das Ding ist mein!
 Nein! Schöner als ich kann nichts sein!‘
 Befragt sprach Zeus: ‚Ich halt’ mich drauß!
 Tragt euren Krach woanders aus!‘³⁸

Munzlinger erklärt die Sprache der Verse als den Versuch, den Originaltext für Kinder und Nichtkenner der *Odyssee* allgemeinverständlich zu machen und gleichzeitig etwas zu schaffen, dem „aber auch kritische Altphilologen noch ein positives Interesse abgewinnen“³⁹ können. Anzumerken ist, dass direkte Zitate aus der homerischen Vorlage in der Übersetzung von Johann Heinrich Voß in den Realfilmsequenzen vorkommen. Dies trägt zur Intention bei, die aktuelle Reise Munzlingers – gerade atmosphärisch – mit dem literarisch tradierten Mythos zu verbinden, was weiter unten noch eine Rolle spielen wird.

37 Siehe Folge 7, Minuten 07:29 – 12:53.

38 Munzlinger/Zink 1981, 8.

39 Munzlinger/Zink 1981, 92.



Abb. 2 *Haus der Toten*, Folge 8,
Minute 21:37.

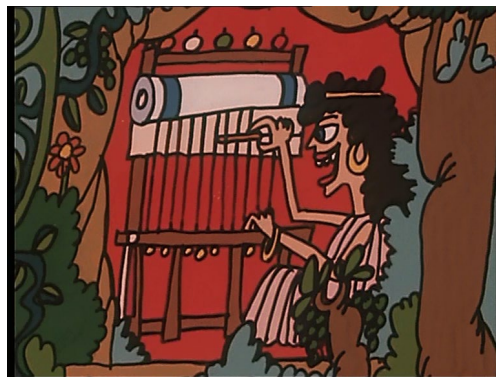


Abb. 3 *Die Grotte der Kalypso*, Folge 12,
Minute 05:09.

Nun zu den Zeichentricksequenzen selbst: Munzlinger schildert die Entscheidung für den Stil und die Form der Animation als produktionsbedingt,⁴⁰ es war nur ein knappes Jahr Zeit und wenige Zeichner standen zur Verfügung. Ein möglichst realistisch erscheinender Trickfilm war von vornherein ausgeschlossen, entsprach aber auch nicht dem künstlerischen Stil Tony Munzlingers. Er erstellte großformatige Panels, die mit Legetricks beispielbar waren. So konnte mit wenigen Einzelbildern eine ganze Episode illustriert werden, ein Beispiel dafür ist die Episode 8: *Im Haus der Toten*, in der sich die Szenerie nach und nach mit Skeletten füllt (Abb. 2).

Für die einzelnen Sequenzen wurde ein Storyboard mit Kameraanweisungen erstellt, denn die Bewegungen und die Dynamik erhielt der Trickfilm in erster Linie durch Schwenks und Fahrten der Trick-Kamera: schnelle und häufige Schnittfolgen, Wechsel von Totale zu Ausschnittbild und Rück-, Ran- und Reiß-Schwenks zu verschiedenen Bildausschnitten. Immer wieder ist zu bemerken, wie die Animation zuallererst als Illustration der gesprochenen Verse dient. Ganz bewusst wurde daher auch auf die Darstellung von Lautmalereien oder Sprechblasen völlig verzichtet, „da man der Aufgabe treu bleiben wollte, die Homers Epos stellt: Es war ja in erster Linie geschrieben, um vorgetragen zu werden.“⁴¹

Auch die wenig naturalistische Animation der Figuren und die expressive Farbauswahl unterstreichen den illustrativen Charakter der Zeichentrickdarstellungen. Die einzelnen Panels sind von einer ausgeprägten Farbigkeit (Abb. 3), oftmals sind die flachen Hintergründe

40 Munzlinger/Zink 1981, 94.

41 Munzlinger/Zink 1981, 93.



Abb. 4 Bei der Zauberin Kirke, Folge 7, Minute 16:59.

monochrom in Primärfarben gehalten, bei grünen, roten (Abb. 4), aber auch grauen (Abb. 1) Hintergründen ist die Farbwahl dabei eher atmosphärisch und expressiv zu nennen als realistisch.

Die Figuren haben etwas Karikierendes und immer wieder baut Munzlinger humoristische Elemente und Details (z. B. die Rollschuhe des Hermes, Abb. 4) ein und – für den heutigen Betrachter in einer Kinder- und Jugendsendung überraschend – eben auch Nacktheit (Abb. 1).

Die Animationen tragen insgesamt sehr deutlich die künstlerische Handschrift Munzlingers, die auch in thematisch ganz anderen Kontexten – wie in seinen illustrativen Arbeiten zur Jazzmusik⁴² – zu erkennen ist. Der 1934 in Wittlich an der Mosel geborene Künstler ist ein spätberufener Autodidakt.⁴³ In seinen Darstellungen steht zumeist der Mensch im Mittelpunkt, wichtige thematische Rollen in seinem Œuvre spielen aber auch die Musik und das Morbide⁴⁴. Immer wieder arbeitete er zudem als Illustrator mit verschiedenen Autor:innen, insbesondere von Kinder- und Jugendbüchern, zusammen.⁴⁵ Sein persönlicher künstlerischer Stil, der gerade in seinen Illustrationen gut zu definieren ist, zeichnet sich durch die Betonung des Konturstrichs

42 Vgl. Munzlinger 1965 und <https://www.youtube.com/watch?v=w3wPLjmPa9I> (Zugriff: 16.04.2020). In der Wahl der Titelmelodie *1st Movement: Villa Radieuse* des französischen Jazzmusikers Francy Boland (1929–2005) zeigt sich seine Vorliebe für den Jazz auch bei *Unterwegs mit Odysseus*, dazu <https://www.youtube.com/watch?v=BNPGa-JVv-I> (Zugriff: 14.04.2020).

43 Mehr zur Biographie Munzlingers, <https://www.casatonym.de> (letzter Zugriff: 18.04.2021).

44 Vgl. Munzlinger 1988.

45 Vgl. Pavlovic/Munzlinger 1992.

aus; das Runde, die geschwungene Linie und Form sind dabei die zentralen Mittel seiner Bildsprache. Diese Kontur-Figuren können sehr einfach gehalten sein, daneben entwickelt er aber innerhalb konturierter Flächen auch einen geradezu ornamental zu nennenden Detailreichtum (Abb. 2). In der Gestaltung und im Stil gibt es viele Verbindungspunkte zur psychedelischen Kunst der 1960er- und 1970er-Jahre. Aber auch stilistische Beziehungen zur mexikanischen Volkskunst um den *Tag der Toten* (*Día de Muertos*) und zu den Werken des Mexikaners José Guadalupe Posada (1852–1913), wie der Figur „La Catrina“,⁴⁶ lassen sich feststellen.⁴⁷ Am deutlichsten wird in der Fernsehproduktion sein Faible als Künstler für das Makabre und Morbide natürlich in der Unterwelt-Episode des *Odysseus*, indem nicht nur die Toten in diesem für Munzlinger typischen Stil gestaltet sind (Abb. 2), sondern auch im Realfilm die Begegnung mit dem Tod und insbesondere die Darstellung von Skeletten einen großen Raum einnimmt. So werden in einer relativ langen Filmsequenz zuerst die Mosaik- mit Skelettdarstellungen in der *St. John's Co-Cathedral*⁴⁸ auf Malta präsentiert, um dann auf die Mumien in der Kapuzinergruft in Palermo⁴⁹ überzuleiten.⁵⁰ Die Konstruktion einer speziellen morbiden Atmosphäre wird noch unterstützt durch die ‚passende‘ Musikbegleitung mit dem *Danse Macabre*, Op. 40, von Camille Saint-Saëns und dem *Totentanz* von Franz Liszt, wobei der Erzähler längere Zeit verstummt und die Musik im Zusammenspiel mit den Bildern ihre ganze Wirkung entfalten kann. Auch in seinem sonstigen Œuvre ist, wie erwähnt, seine Vorliebe für das Makabre immer wieder festzustellen, und es ist interessant zu beobachten, dass gerade diese Werke Munzlingers große stilistische Ähnlichkeiten zur Animation der Fernsehserie aufweisen.⁵¹

In der Gestaltung der Figuren für die Animation der *Odyssee* orientierte sich Munzlinger jedoch nach eigener Aussage an „antiken Vasenzeichnungen.“⁵² Die Verwendung von monochromem Lokalkolorit, die klaren Profilansichten, der Verzicht auf zentralperspektivische Raumtiefe und die Betonung der Konturlinien der Figuren scheinen auf den ersten Blick wichtige Aspekte dieser Orientierung zu sein. Dies sind aber alles Stilmittel, die, wie gesagt, in der sonstigen Kunst Munzlingers ebenso eine große Rolle spielen.⁵³ Zu den Fragen, ob

46 Vgl. Jähn 1976; Tonatiuh 2015.

47 Vgl. Munzlinger 1988, dazu <https://www.youtube.com/watch?v=COY3I2icVmk> (Zugriff: 16.04.2020).

48 Siehe Munro/Urso 2005; de Giorgio 2010.

49 Ströbl 2007; Piombino-Mascali 2012.

50 Vgl. Folge 8, Minuten 15:40 – 19:25.

51 Siehe z. B. Munzlinger 1988.

52 Munzlinger/Zink 1981, 93.

53 Vgl. Munzlinger 1965; Munzlinger 1988.

er sich beim Beispiel der Animationen zu *Unterwegs mit Odysseus* dieser vordergründigen stilistischen Nähe zur antiken Vasenmalerei bewusst war, vielleicht sogar eine besondere persönliche Affinität vorlag, äußerte sich Munzlinger selbst nicht. So bleibt es Spekulation inwieweit er sich stilistisch an antiken Vorbildern orientierte. Es ist aber festzustellen, dass sein eigener künstlerischer Stil ihm im eigenen Anspruch sehr zupass kam. Auch motivisch lassen sich keine direkt zu benennenden antiken Realia als Vorlagen erkennen, sondern er benutzte bestimmte ‚antikische‘ Details bei den Kostümen, den Architekturen und auch den Requisiten, wie dem Webstuhl der Kalypso (Abb. 3), als Signalgeber und Orientierungshilfen für das Publikum und zur zeitlichen Verortung des visualisierten Geschehens. Es wird von sogenannten „Stellvertretern“⁵⁴ Gebrauch gemacht, visuellen Codes, bei deren Gestaltung und ihrem Einsatz nicht so sehr historische Realitäten beziehungsweise wissenschaftliche Erkenntnisse wichtig sind. Vielmehr liegt ihre Funktion und Überzeugungskraft in ihrer Wiedererkennbarkeit, häufigen entstehungszeitlichen Verwendung und oftmals langen Bildtradition begründet, also



Abb. 5 Bei den Lotosessern, Folge 3, Minute 15:16.

ihrer simplen Bekanntheit als Stereotypen. So orientierte Munzlinger sich bei der Kleidung und Rüstung eben nicht an Vorlagen aus der griechischen Bronzezeit oder der Entstehungszeit der *Odysee*, sondern an bekannteren Modellen wie dem Korinthischen Helm (Abb. 1, 4)

54 Zum Begriff „Stellvertreter“, siehe Rahemipour 2009.

aus späteren Epochen. Eindeutig anachronistische Elemente, wie die Rollschuhe des Hermes in der Kirke-Folge (Abb. 4) oder das Motorboot in der Imagination des Odysseus auf der Insel der Kalypto in Folge 12, sind selten und dienen in erster Linie als humoristische Details und unterstreichen das Karikaturhafte der gesamten Bildsprache. Davon abgesehen ist eine bemerkenswerte Ausnahme in der allgemein ‚griechisch-antik‘ gehaltenen Gesamtgestaltung zu erwähnen. In Folge 3 werden die Lotophagen durch ihre Kleidung und auch die Wasserpfeife als (gegenwärtige) Araber ausgezeichnet (Abb. 5). Hier spiegelt sich einmal direkt die eigene Wahrnehmung Munzlingers vor Ort in der künstlerischen Ausgestaltung der mythischen Episode: beim Besuch der Insel Djerba in Tunesien im zugehörigen Realfilm-Pendant wird das Fremde beziehungsweise Andersartige des Ortes und seiner Bewohner im Vergleich zu allen sonstigen Stationen noch einmal deutlich stärker betont und herausgehoben. In dieser Bildgestaltung offenbart sich auch der Zeithorizont der Produktion, indem Ende der 1970er-Jahre ein heute so touristisch erschlossener Ort wie Djerba noch als eine Entdeckung von Alterität erlebt und dargestellt werden konnte. Ein Eindruck, der wohl so stark war, dass er sich auf die Darstellung der Lotophagen übertrug. Die naive Verwendung kultureller Klischees fällt dabei heute natürlich vermehrt ins Auge.

Auf die enge Verbindung von Bild und Text in der Animation wurde bereits hingewiesen. Munzlinger beschreibt sein künstlerisches Ziel in der Gestaltung der Tricksequenzen selbst mit den Worten: „Das visuelle Ergebnis sollte also ein ins Optische übersetztes Gedicht sein.“⁵⁵ Im Zusammenspiel mit der prägnanten Diktion des Sprechers Hans Clarin rhythmisiert die Animation die Szenenabläufe, bereichert und betont bestimmte Aspekte der Verse, ironisiert aber auch mithin das Geschehen. Auf jegliche epischen Elemente oder gar einen pathetischen Ton wird in der Animation, wie in den Versen, völlig verzichtet, das Komödiantische, Karikierende steht deutlich im Vordergrund der Präsentation und damit der gesamten Vermittlungsstrategie. Im Realfilm tritt bei dieser Strategie mit der Konstruktion „textloser“, rein atmosphärischer Stimmungsbilder noch eine weitere wichtige Facette hinzu. Hier kann der Sprecher auch länger verstummen und die Geschichte beziehungsweise Reise wird allein über die Bilder und die Musikbegleitung vermittelt, so zum Beispiel in der erwähnten *Memento mori*-Sequenz in Folge 8 oder wiederholt bei der Präsentation der Schiffsetappen über das Meer.⁵⁶ Neben der Musik hört man nur noch vereinzelt eine konstruierte Tonkulisse, in der diegetische Geräusche nachgeahmt werden, zum Beispiel mit einem stetigen

55 Munzlinger/Zink 1981, 93.

56 Solche für den heutigen Zuschauer ungewohnt langen Abschnitte im Realfilm von zum Teil über einer Minute sind mit einem der „Ambient Music“ nahestehenden Soundtrack unterlegt.

Wellenrauschen. Immer wieder gibt es im Realfilm diese textlosen, impressionistischen Sequenzen. Es sind Momente und Stimmungsbilder, in denen das Publikum aufgefordert wird, buchstäblich teilzuhaben an der Reise, der Crew und ihren Emotionen und die damit einen immersiven Effekt auslösen sollen. Dazu beitragen soll auch, dass immer wieder auf das Segeln an sich eingegangen wird, beziehungsweise der Alltag an Bord eine große Rolle spielt. Daneben bieten sich der circa fünfzehnjährige Sohn und die etwa zwölfjährige Tochter von Tony Munzlinger als gute Identifikationsmöglichkeiten für das jugendliche Zielpublikum an. Von der Sichtbarkeitsdauer her sind die Kinder, ihre Erlebnisse und Gefühle, sogar als die eigentlichen Protagonisten des Realfilms zu benennen. Wiederum wird der emotionale Grundgedanke des Vermittlungskonzepts der Serie offenkundig.

Die Produktionen im direkten Vergleich

Vergleicht man *Unterwegs mit Odysseus* nun mit den erwähnten Terra X-Folgen, in denen sich gleichfalls die Protagonisten auf eine Schiffsreise begeben, wird diese Betonung einer emotionalen Ansprache noch einmal besonders deutlich. Der Segelalltag und das persönliche Erleben werden dort fast gar nicht geschildert und die Fahrt dient in erster Linie nur als ein Baustein im als solchen präsentierten wissenschaftlichen Diskurs und der allgemeinen Authentifizierungsstrategie. Gerade die häufig im Mittelpunkt der „wissenschaftlichen“ Fernsehdokumentationen stehende Diskussion um die ‚korrekte‘ Route bei den Fahrten des Odysseus, wird von Munzlinger beim Besuch der jeweiligen Stationen eben gerade nicht geführt. In der Beschäftigung mit dem antiken Mythos und seiner medialen Transformation und Vermittlung steht bei ihm nicht die Frage (oder gar die Beantwortung) einer etwaigen Historizität im Mittelpunkt, sondern der Mythos dient als Folie für ein gegenwärtiges affirmatives Erlebnis. Bei diesem emotionalen (Nach-)Erleben, spielt eine mögliche faktische Authentizität der einzelnen Reisepunkte daher auch keine große Rolle, sondern die eigene Wahrnehmung konstruiert vor Ort eine besondere Aura, in der sich die Odyssee sozusagen „offenbart“, buchstäblich in einer „einmaligen Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag“⁵⁷. Die eigene Reise bestätigt oder historisiert somit nicht den Mythos, sondern in ihr erfährt er eine Wiederbelebung in der direkten persönlichen Erfahrung und soll gerade dadurch einem gegenwärtigen, breiteren und jüngeren Publikum erschlossen werden. Die Produktion ist daher als Teil der modernen Erinnerungskultur⁵⁸ zu erkennen. Vergleichbar mit

57 Benjamin 1936, 15.

58 Dazu aus der Fülle der Literatur: Assmann 2007; Gröbner 2008; Sabrow 2008; Cornelißen 2012.

diesem emotionalen Ansatz sind Aneignungsstrategien und -vorstellungen von Vergangenheit im großen Spektrum der aktuellen *Living History*.⁵⁹ Literarische Vorläufer, auch speziell im Hinblick auf die Fahrten des Odysseus,⁶⁰ zeugen aber auch von der längeren Tradition dieser Geschichtspraktik.⁶¹

Zuletzt begab sich, wie erwähnt, für eine arte-Produktion der französische Autor Sylvain Tesson in fünf Teilen ins *Kielwasser des Odysseus*. Auch in dieser Dokumentation stehen das subjektive Erleben und die Reise des Protagonisten im Zentrum der Vermittlungsstrategie und eine besondere emotionale Bindung seiner Person und der besuchten Orte zum antiken Mythos wird präsentiert. Die Begegnung mit archäologischen Relikten und Ruinen dient zur Authentifizierung der eigenen subjektiven Wahrnehmung und ist damit im Ansatz mit Munzlingers ebenso emotional fundierter Rezeption vergleichbar. Ein wichtiger Gegensatz zur deutschen Fernsehserie von 1979 sei aber erwähnt: innerhalb der Strategie zur Authentifizierung seiner persönlichen Empfindungen und Gedanken spielen bei Tesson immer wieder die Diskussionen mit dem ihn begleitenden Schweizer Archäologen Pascal Simon eine große Rolle, in denen sein emotionales Erleben und die eigene Wahrnehmung reflektiert und quasi wissenschaftlich kontextualisiert werden und so eine gewisse Allgemeingültigkeit erfahren. Darüber hinaus steht innerhalb des Vermittlungskonzepts das Gespräch mit verschiedenen Personen vor Ort im Mittelpunkt; es treten Wissenschaftler:innen aber auch „einfache“ Einheimische auf, die in diesem direkten Austausch zumeist ebenso eine ähnlich persönliche Affinität zum Mythos postulieren und damit zusätzlich die eigene Wahrnehmung Tessons authentifizieren und verallgemeinern. Dahingegen bleibt Munzlingers Wahrnehmung deutlich individueller und situativer, eine etwaige Verbindung, das „Homerische“ des Ortes sowie der heutigen Bevölkerung zum Mythos, bleibt immer als subjektive Konstruktion,

59 Dazu Hochbruck 2013; Sénécheau/Samida 2015; zuletzt Willner/Koch/Samida 2016. Wobei ein fundamentaler Unterschied zur performativen Praxis der *Living History* darin liegt, dass auf eine materielle Rekonstruktion historischer Lebensumstände bei der Reise Munzlingers konsequent verzichtet wurde.

60 Ein literarischer Vorgänger (Vorbild?) für den konzeptionellen Ansatz Munzlingers stellt der Reiseschriftsteller Göran Schildt (1917–2005) dar, der seine Schiffsreise *Auf den Spuren der Argonauten* schilderte und diese mit Original-Auszügen aus den antiken Beschreibungen der Fahrten, z.B. eines Apollodor verband. Vgl. Schildt 1969. Persönlich hielt er es übrigens für nicht sinnvoll, sich auf die Spuren des Odysseus zu begeben, da dieser „als er heimkam, [...] nicht nur alle seine Fahrzeuge verloren [hatte], sondern auch sämtliche Leute ihrer Besatzung.“ Odysseus sei somit „ein ganz übles Vorbild für Seefahrer, [...], denn das Schiff und, nicht der Kapitän, ist die Hauptperson auf See.“ Schildt 1969, 10. Für ein aktuelles literarisches Beispiel vgl. Ortheil 2018.

61 Vgl. Rees 1999.

Impression und Zuschreibung eines Außenstehenden erkennbar. Wiederholt gibt es zwar Formulierungen, wie „so wie damals“ oder „das musste Odysseus auch erleben“ oder „man kann sich vorstellen, wie das für Odysseus war“ und an verschiedenen Orten begeben sich Munzlinger und seine Familie direkt auf die Suche nach dem „Homerischen“. Diese Suche ist zwar Teil der eigenen Entdeckungsfahrt (nicht Irrfahrt!), in der sich das eigene Erleben mit der *Odyssee* emotional und subjektiv verbindet, aber ohne in der eigenen Erfahrung eine Allgemeingültigkeit anzustreben. Der auktoriale Erzähler bleibt immer der subjektiven Wahrnehmung Munzlingers verpflichtet. Auch wenn es keinen einzigen gesprochenen Dialog mit Einheimischen gibt, ist die Präsentation der Orte geprägt von einer großen Neugierde, wobei das Fremde und Unbekannte als solche wahrgenommen werden und oftmals gerade den Reiz des Besuches ausmachen, dazu gehört dann auch die passende folkloristische Musik der Gegend auf der Tonspur. Auch wenn man genau weiß, wohin man sich begibt, werden die Reiseziele daher immer wieder als unbekannt und neuartig geschildert, das Fremde beziehungsweise der eigene Kontakt damit werden durchweg als etwas Positives vermittelt. Allein die (wenigen) anderen Touristen und häufiger die eigene Crew und ihr Verhalten werden auch schon mal in Bild und Text ironisch kommentiert und humoristisch aufgeladen. In den Beschreibungen der jeweiligen Stationen spielen insgesamt bei Munzlinger speziell die Entdeckungsmomente von Alterität eine große Rolle, die Motive der Irrfahrt oder des Verlorenenseins kommen dagegen gar nicht vor. Heutzutage, da das Mittelmeer touristisch so gut erschlossen ist, hat diese Wahrnehmung der besuchten Orte als unbekannt und fremd, wie das Beispiel Djerba zeigt, etwas Überraschendes.

Fazit

Im Kontext der Fernsehproduktionen stellt *Unterwegs mit Odysseus* Ende der 1970er-Jahre im deutschsprachigen Raum eines der frühesten filmischen Beispiele für den Versuch innerhalb der Erinnerungskultur dar, einen antiken Mythos und damit auch Vergangenheit über die Präsentation eines persönlichen Nacherlebens emotional für die Gegenwart anschlussfähig zu machen beziehungsweise zu vermitteln. Das individuelle Erlebnis wird dabei als performativer Akt zum Zwecke der Aneignung von Vergangenheit, hier eines antiken Mythos, dargestellt. Auf die Rekonstruktion geschlossener historischer Lebenswirklichkeiten wird dabei völlig verzichtet, das eigene Erlebnis bleibt immer ein gegenwärtiges und es wird nicht versucht, dieses Selbsterlebnis durch Kostüme oder Requisiten, wie in der *Living History*, inszenatorisch in die Vergangenheit zu transportieren. Dieser Ansatz steht

auch im Gegensatz zu dem aktuell weitverbreiteten Einsatz von Reenactment-Szenen in Fernsehdokumentationen, in denen historisches Geschehen in Spielszenen nachgestellt wird. Im Gegensatz dazu wird in *Unterwegs mit Odysseus* eben nicht versucht, im performativen (Nach-)Erleben auch Vergangenheit an sich zu rekonstruieren. Die Animation übernimmt in diesem Fall die Veranschaulichung des geschichtlichen Bezugspunkts, bleibt dabei aber immer als eine künstlerische Interpretation der historischen Vorlage und Illustration der modernen Neudichtung erkennbar.

Am Ende lässt sich als zentraler Aspekt der persönlichen Aneignung und medialen Transformation bei *Unterwegs mit Odysseus* eben gerade die Wahrnehmung der *Odyssee* als Dichtung definieren. Diesem poetischen Charakter der Vorlage im eigenen sinnlich-emotionalen Erleben nachzuspüren, in der Adaption gerecht zu werden und zu erhalten (und damit natürlich auch zu unterhalten), steht im Vordergrund der Präsentation und allgemeinen Vermittlungsstrategie. Das Epische fehlt zwar in Wort und Bild, indem die Sprache eine gegenwärtige, alltägliche ist und in der Darstellung die Betonung auf dem Humoristischen liegt, so wird doch gleichzeitig der Mythos beziehungsweise der antike Text keiner radikalen inhaltlichen Neuinterpretation unterworfen, wie es die erwähnten Graphic Novels von 1968 und 1983 versuchten. Die antiken Verse bleiben der Ausgangspunkt und zentrale emotionale Anker, einerseits für die Präsentation einer aktuellen persönlichen Entdeckungsreise durchs Mittelmeer, andererseits für die Animationen als Zusammenspiel von Illustrationen und Neudichtung. Die homerische *Odyssee* erfährt in *Unterwegs mit Odysseus* eine Popularisierung und künstlerische Vergegenwärtigung, in der sich illustrative Traditionen aus der Literatur mit der Präsentation eines aktuellen Erlebnisses zu einer emotionalen und poetisch zu nennenden Vermittlungsstrategie im bewegten Bild verbinden.

Filmographie

Il était une fois ... l'Homme (Regie: Albert Barillé). Frankreich 1978.

Unterwegs mit Odysseus (Regie: Tony Munzlinger). BRD 1979.

Kreuzfahrt mit Odysseus. Im Kielwasser eines Mythos (Regie: Eberhard Thiem, Helga Lippert, Arno Theik). Deutschland 1990.

Les grandes mythes (Regie: Gaëtan Chabanol, Camille Dalbéra, Nathalie Amsellem, u. a.). Frankreich 2016–2021.

50 Nuances de Grecs (Regie: Jean-Paul Guigue, Mathieu Signolet). Frankreich 2018.

Odysseus. Die fantastische Irrfahrt des griechischen Helden im Mittelmeer (Regie: Robert Schotter).
Deutschland 2018.

Dans le sillage d'Ulysse avec Sylvain Tesson (Regie: Christophe Raylat). Frankreich 2019.

Bibliographie

Quellen

Barillé, Albert / Barbaud, Jean (1980): *Es war einmal ... der Mensch. Die Geschichte der Menschheit in Wort und Bild*. Bergisch Gladbach: Bastei.

Bradford, Ernle (1964): *Reisen mit Homer. Die wiedergefundenen Inseln, Küsten und Meere der Odyssee*.
Bern: Scherz.

Jens, Walter (1956): *Ilias und Odyssee*. Racine: Western Publishing.

Munzlinger, Tony (1965): *Jazz*. Lugano: Edition Galatis.

Munzlinger, Tony / Zink, Anton (1981): *Unterwegs mit Odysseus*. Köln: Egmont VGS.

Munzlinger, Tony (1988): *Der Tod ist eine Frau. Ein Poem*. Buxtehude: Verlag an der Este.

Navarro, Pérez / Saurí, José María Martín (2012): *Die Odyssee*. Berlin: Ehapa Comic Collection.

Oliver, Peter (1993): *Die Odyssee. Irrfahrt und Heimkehr des Odysseus*. Erlangen: Karl Müller.

Ortheil, Hanns-Josef (2018): *Die Mittelmeerreise. Roman eines Heranwachsenden*. München: Luchterhand.

Pavlovic, Elke / Munzlinger, Tony (1992): *Der Stein der Weisen und andere Steine*. Buxtehude: Verlag an der Este.

Pichard, George / Labouret, Jacques (1974/75): *Ulysse 1 & 2*. Paris: Dargaud.

Schildt, Göran (1969): *Das goldene Vlies. Auf den Spuren der Argonauten*. Wiesbaden: F. A. Brockhaus.

Tonatiuh, Duncan (2015): *Funny bones. Posada and his Day of the Dead Calaveras*. New York, NY: Abrams
Books for Young Readers.

Forschungsliteratur

Adam, Hans Christian (1985): *Reiseerinnerungen von damals. Bilder von der Grand Tour des 19. Jahrhunderts*. Dortmund: Harenberg.

Assmann, Aleida (2007): *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung*. München: C. H. Beck.

Benjamin, Walter (1936): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.:
Suhrkamp (= Edition Suhrkamp, 28).

Black, Jeremy (1992): *The British Abroad. The Grand Tour in the Eighteenth Century*. Stroud: St. Martin's
Press.

- Cornelißen, Christoph (2012): *Erinnerungskulturen*, <https://zeitgeschichte-digital.de/doks/frontdoor/index/index/docId/265> (Zugriff: 16.04.2020).
- De Giorgio, Cynthia (2010): *The Conventual Church of the Knights of Malta. Splendour, History and Art of St John's Co-Cathedral, Valletta*. Santa Venera: midseabooks.
- Farnoux, Alexandre / Jaubert, Alain u. a. (Hrsg.) (2019): *Homère*. Ausst. Kat. Lens, Musée du Louvre-Lens. Paris: Lienart Éditions.
- Fischer, Thomas / Wirtz, Rainer (Hrsg.) (2008): *Alles authentisch? Popularisierung der Geschichte im Fernsehen*. Konstanz: UVK Verlag.
- Fischer, Thomas / Schuhbauer, Thomas (2016): *Geschichte in Film und Fernsehen. Theorie – Praxis – Berufsfelder*. Tübingen: UTB.
- Fitton, Lesley / Villing, Alexandra u. a. (2019): „Troy: enduring stories“, in: Villing, Alexandra / Fitton u. a. (Hrsg.): *Troy. myth and reality. the BP exhibition*. London: Thames & Hudson, 182–272.
- Glaser, Manuela / Garsoffky, Bärbel u. a. (2010): „Re-enactments in archäologischen Fernsehdokumentationen und ihr Einfluss auf den Rezeptionsprozess“, in: Arnold, Klaus / Hömberg, Walter u. a. (Hrsg.): *Geschichtsjournalismus. Zwischen Information und Inszenierung*. Berlin: LIT (= Kommunikationsgeschichte, 21), 235–251.
- Gröbner, Valentin (2008): *Das Mittelalter hört nicht auf. Über historisches Erzählen*. München: C. H. Beck.
- Hochbruck, Wolfgang (2013): *Geschichtstheater. Formen der ‚Living-History‘. Eine Typologie*. Bielefeld: transcript (= Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen, 10).
- Jähn, Hannes (Hrsg.) (1976): *The Works of / Das Werk von Jose Guadalupe Posada*. Frankfurt a. M.: Verlag Zweitausendeins.
- Jenkins, Thomas E. (2011): „Heavy Metal Homer. Countercultural Appropriations of the ‚Odyssey‘ in Graphic Novels“, in: Kovacs, George / Marshall, C. W. (Hrsg.): *Classics and Comics*. New York, NY: Oxford University Press, 221–237.
- Klamm, Stefanie (2017): *Bilder des Vergangenen. Visualisierungen in der Archäologie im 19. Jahrhundert – Fotografie, Zeichnung und Abguss*. Berlin: Gebr. Mann (= Humboldt-Schriften zur Kunst- und Bildgeschichte, 20).
- Knipp, Raphaela (2014): „One day, I would go there ...‘ Fantouristische Praktiken im Kontext transmedialer Welten in Literatur, Film und Fernsehen“, in: *IMAGE 20* (= Themenheft Medienkonvergenz und transmediale Welten, 1), 64–79.
- Koch, Georg (2016): „Vom Fund zur Figur. Motive zur Inszenierung lebendiger Urgeschichte vom Weimarer Kino bis zum Dokudrama“, in: Willner, Sarah / Koch, Georg u. a. (Hrsg.): *Doing history. performative Praktiken in der Geschichtskultur*. Münster/New York, NY: Waxmann (= Edition Historische Kulturwissenschaften, 1), 117–136.

- Korte, Barbara / Brauburger, Stefan (Hrsg.) (2009): *History goes pop. zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres*. Bielefeld: transcript (= Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen, 1).
- Kovacs, George / Marshall, C. W. (Hrsg.) (2011): *Classics and Comics*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kovacs, George / Marshall, C. W. (Hrsg.) (2016): *Son of Classics and Comics*. New York, NY: Oxford University Press.
- Kunze, Max (Hrsg.) (1999): *Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit; eine Ausstellung der Winckelmann-Gesellschaft*. Ausst. Kat. Stendal, Winckelmann-Museum. Mainz: Verlag Philipp von Zabern.
- Lersch, Edgar / Viehoff, Reinhold (2007): *Geschichte im Fernsehen. Eine Untersuchung zur Entwicklung des Genres und der Gattungsästhetik geschichtlicher Darstellungen im Fernsehen 1995 bis 2003*. Berlin: Vistas.
- Makrinos, Antony (2013): „In Search of Ancient Myths. Documentaries and the Quest for the Homeric World“, in: Hardwick, Lorna / Harrison, S. J. (Hrsg.): *Classics in the Modern World: a Democratic Turn?* Oxford: Oxford University Press, 365–379.
- Marshall, C. W. (2016): „Odysseus and ‚The Infinite Horizon‘“, in: Kovacs/Marshall 2016, 3–33.
- Michelakis, Pantelis (2013): „Homer in silent cinema“, in: ders./Wyke, Maria (Hrsg.): *The Ancient World in Silent Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press, 145–168.
- Moraw, Susanne (2015): „Vom männlichen Bestehen einer Gefahr zur Ideologie der totalen Vernichtung: Skylla und die Sirenen von Homer bis Herrad von Hohenburg“, in: *Visual Past 2*: 1, 89–135.
- Munro, Dane / Urso, Maurizio (2005): *Memento Mori: a Companion to the Most Beautiful Floor in the World*. Valletta, Malta: MJ Publications.
- Piombino-Mascali, Dario (2012): „Palermos Unterwelt: Mumien in der Kapuzinergruft“, in: *Archäologie in Deutschland 5*, 62–63.
- Rahempour, Patricia (2009): *Archäologie im Scheinwerferlicht. Die Visualisierung der Prähistorie im Film 1895–1930*. Berlin, Freie Universität, Diss.
- Rees, Joachim (1999): „Mediale Aspekte der Homerrezeption des Comte de Caylus“, in: Kunze 1999, 220–237.
- Roesch, Stefan (2009): *The Experiences of Film Location Tourists*. Blue Ridge Summit, PA: Multilingual Matters.
- Sabrow, Martin (2008): „‚Erinnerung‘ als Pathosformel der Gegenwart“, in: ders. (Hrsg.): *Der Streit um die Erinnerung*. Leipzig: Akademische Verlagsanstalt (= Helmstedter Colloquien, 10), 9–24.

- Samida, Stefanie (Hrsg.) (2011): *Inszenierte Wissenschaft. Zur Popularisierung von Wissen im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript.
- Schmid, Josef Johannes (2019): *CineStoria 1. Weltgeschichte im Film 1. Im Schatten Roms (von den Anfängen bis zu Karl dem Großen)*. Oppenheim am Rhein: Nünnerich-Asmus.
- Sénécheau, Miriam (2015): „Der Fund als Fakt? Zur Rolle und Funktion archäologischer Funde in Dokumentarfilmen“, in: Pirker, Eva Ulrike / Uike-Bormann, Michiko u.a. (Hrsg.): *Echte Geschichte. Authentizitätsfiktionen in populären Geschichtskulturen*. Bielefeld: transcript (= Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen / History in Popular Cultures, 3), 93–122.
- Sénécheau, Miriam / Samida, Stefanie (2015): *Living History als Gegenstand Historischen Lernens. Begriffe – Problemfelder – Materialien*. Stuttgart: W. Kohlhammer.
- Shanower, Eric (2011): „Twenty-First-Century Troy“, in: Kovacs, George / Marshall, C. W. (Hrsg.): *Classics and Comics*. New York, NY: Oxford University Press, 195–207.
- Ströbl, Andreas (2007): „The ‚Catacombe dei Cappuccini‘ in Palermo“, in: *Friedhof und Denkmal – Zeitschrift für Sepulkralkultur* 52:2, 3–16.
- Ventura, Francisco Salvador (2015): „From Ithaca to Troy. The Homeric City in Cinema and Television“, in: Morcillo, Marta García / Hanesworth, Pauline u.a. (Hrsg.): *Imagining Ancient Cities in Film. From Babylon to Cinecittà*. New York, NY: Routledge, 48–64.
- Villing, Alexandra/Fitton, Lesley u.a. (Hrsg.) (2019): *Troy: myth and reality: the BP exhibition*. London: Thames & Hudson.
- Willner, Sarah / Koch, Georg u.a. (Hrsg.) (2016): *Doing history: performative Praktiken in der Geschichtskultur*. Münster/New York, NY: Waxmann (= Edition Historische Kulturwissenschaften, 1).
- Wolf, Fritz (2006): „Fiktionalisierung des Dokumentarischen. Der Trend zu Docutainment und Serialisierung“, in: Zimmermann, Peter / Hoffmann Kay (Hrsg.): *Dokumentarfilm im Umbruch. Kino – Fernsehen – Neue Medien*. Konstanz: UVK Verlag (= Close Up. Schriften aus dem Haus des Dokumentarfilms, 19), 125–137.

Abbildungsnachweise

Abb. 1–5: Screenshots aus: *Unterwegs mit Odysseus*, DVD 2013, © SWF/SWR 1979.

Figurenregister

- A. E. Olus 390
- Achilles 5, 14, 23 f., 93, 98, 102, 104, 120, 135, 144, 153, 318, 339 f., 342 f., 346–354, 411, 420, 509, 511, 525, 552
- Achilles Jones 367
- Adam 214, 339, 472
- Aeneas 111, 135
- Agamemnon 115, 120, 154, 322, 387, 509, 511
- Aiakus 515
- Aiolos 37, 118, 157, 167, 244, 388, 392, 397, 476 f., 492
- Ajax 44, 95, 115, 120
- Aktaion 515
- Alex 149
- Alkinoos 97, 101, 106, 127 f., 181, 209, 212, 348, 426, 473 f., 475–478, 491, 536
- Alkyone 515
- Ally Sloper 286
- Amor 47, 305
- Amphion 515
- Annabeth 364 f.
- Antikleia 120
- Antinoos 115
- Antiphates 307
- Aphrodite / Venus 142, 451, 466, 470, 472, 476, 534, 553
- Aquaman 193
- Arachne 515
- Ares / Mars 430, 472
- Argos 30, 47, 115, 340, 449, 527
- Artemis 475 f., 535
- Atalante 515, 534
- Athene / Minerva 27, 101, 116, 121, 143 f., 154, 158, 163, 169, 181, 225 ff., 229 ff., 237 ff., 242, 244, 246, 258, 282, 388, 397, 429 f., 473, 476 ff., 491, 529, 532 f., 535, 541, 553
- Atom 193
- Baby Sweet Pea 286
- Batman 384
- Baukis 515
- Beowulf 213
- Blazes Boylan 273, 390
- Booga 390 f., 399 f.
- Brychta 285
- Buck Mulligan 272, 276 ff.
- Camille Javal 136 f., 140, 142
- Captain America 384 f.
- Captain Comet 193
- Ceyx 515
- Charles Stewart Parnell 285
- Charybdis 27 ff., 37, 44, 50, 60 f., 100, 118, 255, 390, 396, 539, 552
- Clarisse 364 f.
- Colonel Montrose 367
- Commander Gorski 207
- Commander John Koenig 207 f., 212 f.
- David Bowman 150, 152, 155–158, 161 f., 166–171, 173–176, 179 f., 182, 184, 189 f., 196
- Deasy 281
- Deiphobos 143
- Demodokos 96 f., 117, 154 f., 158, 168, 473, 491
- Dionysos/Bacchus 305, 476

- Dioskuren 515
 Don Quixote 384
 Electra 420 f.
 Ene 387
 Epeios 473
 Ero 388, 398
 Eugene Mouse 391
 Eumaios 28, 123, 154, 161, 163, 175, 181, 391,
 491 f.
 Euryalos 477
 Eurydike 515
 Eurykleia 47 f., 113 f., 527
 Eurylochos 478, 536
 Eva 214, 339, 348, 472
 Francesca Vanini 136, 139
 Frank D. 276
 Frank Poole 152, 156, 161 f., 165, 173, 178, 181
 Galatea 32, 292, 300, 448 f., 451 f.
 Gamen 387
 Grover 29, 363 f., 366
 Guido 135
 Hades 14, 37, 98, 118, 120, 154 f., 157, 162 f.,
 170, 172, 175, 270, 478 f., 496
 HAL 149, 155–158, 167, 178–182, 190, 199
 Happy Hooligan 286
 He 387
 Heiliger Georg 213, 373
 Helen 116, 150
 Helena 27, 95, 120, 143, 207, 387, 448
 Helena Russell 199, 204, 213
 Helios 37, 118, 168, 178, 206, 476, 527, 536
 Hera 392, 553
 Herakles/Herkules 304 f., 499, 509, 511
 Hercule Poirot 267
 Hermes 44, 154, 210 f., 449, 469, 478, 529,
 555, 558
 Heywood Floyd 152, 156 f., 162, 165, 165, 176 f.,
 178
 Hippomenes 534
 Hyacinthus 515
 Iphigenie / Iphianassa 420
 Irus 516
 Jason 135, 475
 Jeremy Prokosch 15, 136–139, 141 f., 145
 Jon 387
 Kalypso / Calypso 14, 27 f., 32, 34, 38, 43 f.,
 47–51, 60, 67, 96, 99 f., 102 f., 114 f.,
 117 ff., 121, 167, 174, 261, 265, 274, 279, 285,
 390, 396, 399, 426, 435 f., 449, 461, 463 f.,
 468–472, 476, 527–532, 540, 542, 554,
 557 f.
 Cassandra 93, 117
 Kephalus 515
 Ker 348
 Kikonen 37, 61, 118, 157, 209, 388, 491
 Kirke 14, 27 f., 34, 40, 42, 44, 48–51, 58, 60 f.,
 99 f., 114, 118–122, 167, 173, 210, 258, 391,
 399, 426, 428, 461, 464 f., 475, 477 f.,
 490, 495, 527, 536, 551 ff., 555, 558
 Kronos 310
 Kyklop(en) 23, 27 f., 37, 50, 53, 65, 117 f., 125,
 141, 143, 157, 212, 228, 237, 291 ff., 295,
 297, 300 f., 303 ff., 307, 311, 313, 359–368,
 370–374, 388, 394 f., 491, 518 f.
 La Catrina 556
 Laertes 113, 121, 123, 127, 154 f., 237
 Laistrygonen 118, 210, 228, 516, 552
 Laokoon 279, 315

- Leela 365
 Leopold Bloom 265, 275, 278, 285, 390, 399 f.
 Leopold Wurmb 284–286
 Leukothea 163, 179, 541 f.
 Lotophagen 37, 118, 120, 209 ff., 285, 388, 397,
 491, 557 f.
 Lykomedes 552
 Lykophron 93
 M'Coy 285
 Mack 367, 369
 Marsyas 92
 Martha Clifford 285
 Medea 17, 475
 Melampus 515
 Menelaos 28, 115, 143, 154, 387
 Mentor 113 f.
 Metis 163
 Micyllus 95
 Midas 204, 515
 Mnemosyne 282
 Molly Bloom 265, 269, 273 f., 285, 390 f.,
 399
 Nausikaa 17, 22, 27, 30, 44, 47, 49 ff., 53,
 55 f., 58, 60, 99, 113 f., 117, 119, 129, 136,
 142 f., 155, 269, 475–478, 527, 532–536,
 538, 541
 Nestor 28, 116, 154, 272, 275, 279, 282 f., 287
 Nik 362 f.
 Odysseus 1 ff., 5, 12–18, 20 f., 23 f., 26–32,
 34–44, 46–53, 55, 57 f., 60 f., 63, 65 ff.,
 92, 96–101, 103 f., 107, 111–131, 137 f.,
 141–144, 146, 151–155, 157 f., 160 f., 163,
 167–171, 174, 176, 178 ff., 182, 184 ff., 190,
 198, 203, 206, 209–212, 215 ff., 217, 227 ff.,
 235, 237 f., 242–246, 255, 258 f., 261 f.,
 267, 272, 286, 291 ff., 295 ff., 300–308,
 310 f., 315 f., 319, 322 ff., 342 f., 348, 351, 353,
 359 ff., 364, 367 f., 372, 384, 387, 391–394,
 396, 399 f., 421, 425–440, 449, 457, 461,
 463–480, 489–492, 495 ff., 499, 509 ff.,
 516–519, 522, 527–530, 532–541, 545 ff.,
 549–552, 555–562
 O'Hell 400 f.
 O'Madagain 400 f.
 O'Why 400 f.
 Olivia 285
 One-Eye 368–374
 Orpheus 340, 515
 Paddy Dignam 285
 Paul Javal 15, 136
 Peisistratos 143
 Penelope 17 f., 27, 30, 35, 37, 41–44, 47 f., 51,
 55, 60, 65 f., 99 f., 113 ff., 117, 119 ff., 123,
 125 ff., 137, 142, 144, 152, 169 f., 173, 235,
 239 f., 242–247, 258, 261, 265, 274, 367,
 383, 392, 396, 398 ff., 402, 421, 427–429,
 438, 489, 492, 509 f., 536
 Penn 367
 Percy Jackson 27, 65, 359, 362–366
 Perimedes 536
 Perseus 463, 467, 472 ff., 511
 Phäaken 12, 28, 43, 97, 100, 113–118, 123, 125,
 127 ff., 143 f., 146, 152, 160, 163, 168, 181,
 209, 212, 296, 300, 320, 348, 468, 473, 476 f.,
 529
 Phemios 96, 113, 116
 Phil 269
 Philemon 515

- Philomela 515
- Polyphem 14, 16, 23 f., 27 ff., 33, 36 f., 40, 42 f.,
49 ff., 53, 58, 65 f., 92, 96, 98–103, 114,
116–119, 123 ff., 141, 143, 157, 163 f., 173,
178, 211 ff., 237, 291 ff., 295 ff., 300–313, 315 f.,
318 ff., 322, 324, 359 ff., 363–367, 370, 394,
429, 452, 475, 491, 511, 518, 527, 541
- Popeye 286
- Poseidon / Neptun 40, 92, 98, 113 f., 117, 121,
137, 141, 154, 226, 237, 291, 308, 312, 353,
365, 388, 397, 468, 474 ff., 478, 489, 527,
541
- Priamos 117
- Prokne 515
- Prokris 515
- Promethene 388, 398
- Pyrrhus 280–283
- Riccardo 141
- Rick 390
- Satyr 304 f., 366
- Sid 362 ff.
- Siegfried 276
- Sir Sir 391
- Sirenen 27, 29, 32, 38, 41, 48, 50, 53, 57 f., 61,
67, 100, 114, 118, 120, 125, 129, 136, 190,
210, 212 f., 215 ff., 228, 272, 342, 390, 396,
399, 401, 425, 429, 464 ff., 468 f., 481, 519 f.,
527, 536–539
- Skylla 27 ff., 37, 50, 60, 100 f., 104, 118, 390,
396, 539
- Stephen Dedalus 265, 269, 272, 275 f., 284
- Superman 20, 27, 54, 384 f.
- Suzie 387
- Svitak 285
- Tank Girl 28, 64, 384 f., 387, 389 ff., 393 ff., 397,
399–402
- Teiresias 44, 98, 154, 478
- Tele 390
- Telem 388
- Telemachos 13, 44, 47, 50 f., 103, 113 ff., 120,
127, 143 f., 154, 258, 272, 274, 277, 279,
367, 383, 390, 402, 429 f., 492, 522
- Thersites 93 f.
- Thetis 342, 352, 552
- Tlepolemos 93
- Tony Cellini 212 f.
- Tony the Blazer 390, 399
- Tyson 364 ff.
- Uli 269
- Ulysses 19, 24, 27, 29, 34, 41–44, 47, 50 f.,
53, 58, 60 f., 63 f., 140, 260, 265–280,
282–286, 292, 339–342, 346–350, 353 f.,
359, 367–374, 390, 393 f., 399, 401, 440,
470, 474
- Victor Bergmann (Professor) 205
- Wandering Rocks 273, 390
- Wiglaf 213
- Yuma 368–373
- Zethus 515
- Zeus / Jupiter (Gottheit) 96, 101, 176, 189 f.,
199, 225, 310, 388., 392, 397, 449, 475 f.,
478, 529, 532, 553
- Jupiter (Planet) 152–158, 161,

Personenregister

- Ade, Eduard 513, 515 f., 518 f.
Adorno, Theodor W. 3, 185, 215 ff.
Aec (Aleksei Bordusov) 291, 325
Alighieri, Dante s. Dante
Alithinos, Dimitris 235
Allori, Alessandro 42, 104
Alsahuny, Nazeeh 261
Altenberg, Peter 91 f.
Ambrosius von Mailand 41
Anderson, Gerry 200 f., 206
Anderson, Sylvia 200 f.
Anne Claude Philippe, Comte de Caylus 44, 318 f.,
419, 487, 546, 550
Antoni, Janine 66, 238–243, 245
Antonio, Emile de 343, 347
Antonioni, Michelangelo 135, 305, 317, 430
Apollodor 560
Arai, Godrat 261
Aristophanes 307, 449
Aristoteles 242, 280, 306
Augustus 307
Austin, Ray 211, 217
Avelli, Francesco Xanto 41
Avraamov, Arseny 228
Baer, Karl Ernst von 496
Bain, Barbara 200
Bal, Mike 8
Balázs, Béla 183
Balduin von Konstantinopel 319
Bardot, Brigitte 136, 140, 142
Barillé, Albert 550
Barsanti, Mike 274
Barthes, Roland 139
Bartholdi, Frédéric-Auguste 316
Baudelaire, Charles 294 f., 314
Bazin, André 141
Baziotes, William 340
Bearden, Romare 61, 68, 340
Beauvoir, Simone de 27, 395 f.
Beckmann, Max 11, 32, 461–473, 480
Benjamin, Walter 23, 296, 324
Bergman, Ingrid 140
Berjeaut, Julien Lucien (Jul) 66, 548
Berkeley, George 43
Bernini, Gian Lorenzo 315
Berry, Robert 19, 270, 274–284, 286
Bertolini, Francesco 51, 96
Beyer, Rupert 525, 528, 531
Bhabha, Homi K. 27, 360, 369
Birrell, Ross 228
Bitaubé, Paul Jérémie 301
Blake, William 280, 282, 313
Blanqui, Louis-Auguste 314
Blawatt, Peter 525, 527, 531 f.
Bloch, Ernst 3
Blumenberg, Hans 8
Böcklin, Arnold 49 f., 103, 292, 343, 429, 432 f.,
435 ff., 466 f.
Bodart, Roger 325
Boehm, Gottfried 345, 354
Bordusov, Aleksei s. Aec
Böttiger, Carl August 415, 417
Boucher, François 173
Bouillon, Gottfried von 319

- Bouteas, Yiannis 235
 Bowie, David 1, 383 f., 401 f.
 Bradford, Ernle 552
 Bragaglia, Anton Giulio 425
 Brecht, Bertolt 11, 17
 Brées, Mathieu Ignace Van 319
 Breton, André 445, 451, 455, 456
 Brock, Walter 525, 537 f.
 Brod, Max 13, 91
 Broglio, Mario 433
 Bryant, Peter 152
 Burgess, Anthony 152
 Burke, Edmund 344
 Burton, Richard 135
 Busati, Franco 112
 Butler, Judith 396, 398 f., 401
 Byrne, Johnny 211
 Cahn, Miriam 230
 Camerini, Mario 14, 111 f., 138
 Campbell, Joseph 177
 Carl-Alexander, Großherzog von Sachsen-
 Weimar-Eisenach 46, 500
 Carracci, Agostino 292
 Carracci, Annibale 292
 Castaing-Taylor, Lucien 228
 Catull 311
 Chagall, Marc 60 f.
 Champavert, Pascal 274
 Chaplin, Charlie 135
 Chirico, Giorgio de 11, 31, 53, 55, 60, 425 f.,
 431–440, 455 f.
 Christie, Agatha 267
 Christou, Jani 226
 Chryssippos 163
 Cixous, Hélène 240
 Clarin, Hans 553, 558
 Clarke, Arthur C. 150, 152 f.
 Clemens von Alexandria 41
 Clifford, Don 274
 Coen, Ethan 11, 65
 Coen, Joel 11, 65
 Coleridge, Samuel Taylor 198
 Colleye, Hubert 296, 313
 Concini, Ennio de 112
 Conrad, Joseph 385
 Conscience, Hendrik 313
 Cornelius, Peter von 33, 49, 490, 493
 Cotta, Johann Friedrich 415
 Coutard, Raoul 139
 Crichton, Charles 208, 211, 213
 Cromwell, Oliver 281
 Cunha, Aura 257 f.
 d'Hancarville, Pierre-François Hugues 412 f.
 Dalí, Salvador 11, 31, 55, 445–458
 Damm, Christian Tobias 409 f.
 Dangelmaier, Wilfried 527, 538
 Dante 140, 275, 426
 Dasnoy, Albert 316
 Daumier, Honoré 30, 48, 50, 419, 496
 David, Jacques-Louis 23, 309, 316, 321, 411 f.
 Davou, Bia 238, 240, 243 ff.
 Decamps, Alexandre-Gabriel 317
 Delacroix, Eugène 309, 311, 313, 317 f.
 Delerue, Georges 139
 Dell'Arco, Maurizio Fagiolo 433 ff., 437 ff.
 Descartes, René 43
 Diakonowa, Helene Dimitriewna 447
 Diderot, Denis 308

- Dionysios I. von Syrakus 307
 Dittmar, Frank 527
 Dorison, Xavier 27, 367
 Doucet, Henry Lucien 272
 Douglas, Kirk 111, 114, 267
 Drost, Wolfgang 461 f., 473
 Drouais, Jean-Germain 411
 Duchamp, Marcel 293
 Dugas-Montbel, Jean-Baptiste 301
 Dumas, Alexandre 385
 Duncan, Robert 60
 Dürr, Alphons 530
 Eakins, Thomas 534
 Eco, Umberto 107, 181, 385
 Ehrenstein, Albert 13 f., 91–107
 Eisenstein, Sergeij 13, 268
 Elisabeth I. 281
 Eller, Karl-Heinz 2
 Éluard, Gala 447
 Éluard, Paul 433, 447
 Engels, Friedrich 314
 Eratosthenes 95
 Erdmannsdorff, Friedrich Wilhelm von 33
 Ernst, Max 455
 Erskine, Clara 313
 Euripides 361
 Evans, Arthur John 105 f., 130
 Fabre, François-Xavier 321
 Farah, Maria Amélia 258
 Farocki, Harun 141
 Fellini, Federico 135
 Fénelon, François 102, 487
 Filómoco, Aline 258
 Fisher, Mark 392
 Flaubert, Gustave 266
 Flaxman, John 47, 489, 509 ff., 516, 519, 521 f.,
 527, 533, 542
 Ford, John 135
 Foucault, Michel 18, 149, 179, 256, 262
 Fractions, Matt 384, 387 f., 392, 399
 Frank, Manfred 2
 Freeman, Edward Augustus 275
 Freud, Sigmund 91, 167, 392
 Freudenthal, Thor 27, 65, 359
 Friedrich II. 43
 Frommel, Wolfgang 467
 Fuchs, Gotthard 2
 Fuller, Buckminster 162
 Füssli, Johann Heinrich 44, 47, 50, 292, 324
 Galindo, Guillermo 228
 Galletti, Gino 427
 Genelli, Bonaventura 489, 511
 Georg, Heiliger 213, 372
 George IV. 281
 Géricault, Théodore 303, 309
 Gernreich, Rudi 198
 Gilbert, Stuart 265
 Girodet-Trioson, Anne-Louis 309
 Gleim, Johann Wilhelm Ludwig 409
 Gnauth, Adolf 509 ff.
 Godard, Jean-Luc 13 ff., 135, 137–142, 145 f.
 Goebbels, Joseph 54, 142
 Goethe, Johann Wolfgang von 45, 47, 50, 266,
 307 f., 385, 407, 412, 419 ff., 468, 493
 Göpel, Erhard 464, 467
 Gottlieb, Adolph 348 f.
 Goya, Francisco de 309 ff., 313, 324
 Gräbner, Ottokar 32, 461 ff., 472–480

- Graverol, Jane 457
 Gray, Hugh 112, 116
 Greiner, Otto 38, 537 f.
 Grenier, Catherine 446, 451, 454, 456 f.
 Griffith, Andy 135
 Grimm, Bertram 521
 Grimm, Hermann 300, 312
 Guadalupe, José 556
 Guazzoni, Enrica 91
 Guevara, Ernesto Che 59
 Gunning, Tom 96
 Hafer, Rüdiger 525, 527, 533
 Hafer, Wolfgang 38, 528 f., 532 ff., 541
 Hahn, Willy 470
 Hamilton, William, Sir 412–415
 Hardy, Thomas 313
 Hare-Naylor, Georgina 510
 Harryhausen, Ray 135
 Härtel, Hermann 46, 487
 Hartmann, Georg 468
 Hathaway, Henry 135
 Hawkins, John 281
 Hecht, Ben 112
 Heidmann, Alice 470
 Heise, Carl Georg 470
 Helmert, Oliver 527
 Herder, Johann Gottfried 22
 Héreguel, Éric 27, 66, 367
 Hermes, Henriette 408
 Herreyns, Guillaume-Jacques 319
 Hesiod 106, 173, 310
 Hess, Thomas B. 347
 Heuet, Stéphane 270
 Hewlett, Jamie 28, 384, 389, 393, 400
 Heyne, Christian Gottlob 414 f., 419, 422
 Heyne, Heinrich 22
 Hila, Edi 244
 Hiltensperger, Johann Georg 33, 494–497, 499
 Hind, Gareth 65, 385
 Hitchcock, Alfred 140, 179
 Hiwa, K. 228
 Hobbes, Thomas 43
 Hobsbawm, Eric 45
 Hoffmann, Anton 531
 Hölderlin, Friedrich 140
 Hollein, Hans 162 f.
 Horaz 28, 311
 Horkheimer, Max 185, 215 ff.
 Horst, Horst P. 455
 Horstmann, Edgar 470
 Howard, Henry 272
 Hübner, Ole 255
 Hume, David 43
 Hummel, Luigi 417
 Ignace, Mathieu 319
 Illies, Florian 91
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 31, 452 f., 511
 Italinsky, Andrej 413 f.
 Jackson, Janet 180
 Jackson, Michael 180
 Jacobi, Friedrich Heinrich 409
 Jatahy, Christiane 19, 67, 255 f., 260–264
 Joerdens, Felix A. 516 f.
 Johnson, Brian 197
 Jordaens, Jacob 303
 Joyce, James 2, 19, 28, 53, 140, 265–270, 272 ff.,
 276, 281, 284 f., 390 f., 393 f., 399 ff.
 Jung, Wolfgang 231

- Kanter, Albert Lewis 385
 Karasik, Paul 270
 Katzin, Lee H. 203, 217
 Kauffmann, Angelika 44, 498
 Kaváfis, Konstantinos Pétrou 40, 227 ff., 236, 238
 Keiser, Herbert Wolfgang 408
 Kennedy, John F. 58
 King, Steven 152
 Klee, Gotthold Ludwig 11, 515
 Klenze, Leo von 488, 490, 492–495, 497
 Köhler, Tilmann 66, 255
 Kooning, Willem de 340 f., 343
 Koskina, Katerina 230, 234
 Kounellis, Jannis 230
 Kramsky, Jerry 270
 Kratinos 307
 Kraus, Karl 95
 Krienen, Pasch van 107
 Kubrick, Stanley 1, 13, 15 f., 60, 149–153,
 156–162, 164, 168–172, 176–185, 189 ff.,
 193 ff., 197, 200
 Kugler, Franz 498
 Kuper, Peter 270
 Labarre, Louis 294, 312, 314, 318
 Lampedusas, Tomasi di 135
 Lampert, Helga 527
 Landau, Martin 200
 Lang, Fritz 15, 53, 135 ff., 141 f., 145 f.
 Lange, Dieter 528, 531
 Lappas, George 244 f.
 Lasker-Schüler, Else 13, 91
 Lasky, Jesse 210
 Latacz, Joachim 3
 Laurentiis, Dino de 120
 Lavater, Johann Caspar 321, 419
 Le Corbusier 52, 161 f., 181
 Lecke, Hans-Georg 38, 531, 533, 538
 Lessing, Gotthold Ephraim 279, 307, 419
 Levinas, Emmanuel 3
 Levy, Julien 448
 Liesching, Samuel Gottlieb 512
 Liesching, Theodor 512
 Ligeti, György 151, 183
 Liguoro, Giuseppe de 51, 96
 Linati, Carlo 265
 Liszt, Franz 556
 Lob, Jacques 61, 550
 Locke, John 43
 Lobsien, Eckhard 150
 Logothetis, Stathis 230
 Loizidou, Maria 240
 Lombroso, Cesare 294 f., 297, 323
 Lorraine-Vaudémont, Louise de 42
 Lotman, Jurij M. 6
 Ludwig I., König 33, 487 f., 490, 494 f., 497
 Luther, Andreas 2
 Maddox, Conroy 456 f.
 Madlener, Ludwig 38, 529 ff., 533
 Magritte, René 450, 455
 Mahler, Nicolas 284 ff.
 Maier, Sixtus 38, 538
 Maina, Ascanio 427
 Malewitsch, Kasimir Sewerinowitsch 183
 Mangano, Silvana 111, 113, 119 f.
 Mangin, Serge 292, 461
 Manzhos, Vladimir 291
 Marey, Étienne-Jules 534
 Martin, Alan 389

- Martin, Dean 140
 Marx, Karl 314
 Mastroianni, Marcello 135
 Mattotti, Lorenzo 270
 Maximilian II. 495, 497
 Maximinus 307
 Maximus von Turin 41
 Mazzucchelli, David 270
 McConnell, Justine 27
 Meining, Harriet Maria 66, 255
 Meining, Peter 66, 255
 Méliès, Georges 14, 51, 96, 99–103, 180
 Melms, Neila 472
 Mendelsohn, Daniel 38
 Michelangelo 135, 305, 317, 430
 Milligan, Peter 28, 385, 389 f., 393 f., 400
 Milton, John 280
 Mitchell, Gordon 135
 Mogherini, Flavio 124
 Mohr, Franz Karl 38, 40, 538
 Moll, Giorgia 139
 Mondrian, Piet 344
 Moravia, Alberto 58, 136 ff., 140 ff.
 Moreira, Leonardo 18 f., 256–261, 263 f.
 Morghen, Raphael 415
 Morino, Delia 427
 Moritz, Karl Philipp 4, 22, 496
 Motherwell, Robert 340 f.
 Mourgue, Olivier 165
 Münkler, Herfried 20, 25 f.
 Muir, John Kenneth 192, 198, 200, 202–205
 Munzlinger, Tony 39, 61, 545 f., 549 ff., 553–561
 Musil, Robert 266, 284
 Mussolini, Benito 10, 53
 Muther, Richard 308, 323 f.
 Muybridge, Eadweard 534
 Nabokov, Vladimir 152
 Napoleon III. 313 f., 321
 Navarro, Pérez 63, 550
 Nekes, Werne 19, 269 f., 285
 Nelson, Horatio 281
 Newman, Barnett 4, 23 f., 339 f., 342–354
 Newton, Isaac 43, 159
 Nietzsche, Friedrich 11, 106, 322, 440
 Nolan, Christopher 11, 68
 Norden, Eric 177, 182
 Novak, Kim 140
 Nunes, Antú Romero 66, 255
 O'Toole, Peter 135
 Oldenburg, Friedrich Ludwig von 410, 417
 Orłowski, Aleksander 312
 Ortheil, Hanns Joseph 38, 546
 Ovid 94, 307, 311, 361, 452
 Padovan, Adolfo 96
 Paes, Luciana 258 f.
 Palance, Jack 136
 Panofsky, Erwin 100, 339 f.
 Pape-Tischbein, Eva 408
 Paravel, Véréna 228
 Parsons, Betty 344, 347
 Paulinus von Nola 41
 Payne, Roger 63, 550
 Penfold, Christopher 16, 61, 206–214, 217
 Pepito, Dan 274
 Perikles 307
 Perilli, Ivo 112
 Peterman, Dan 230
 Phidias 317

- Philipp IV. 310
 Philoxenos 307
 Piarelli, Paula 258
 Piccoli, Michel 136
 Pichard, George 61, 550
 Piloty, Carl Theodor von 495
 Pinthus, Kurt 13, 51, 91 f., 95
 Pintoricchio 42
 Pirandello, Luigi 425
 Piroli, Tommaso 510, 521
 Platon 93, 163, 315, 430, 468
 Podestà, Rossana 113
 Poggi, Giovanni 42, 305 f., 308
 Polanski, Roman 165
 Posada, José Guadalupe 556
 Post, Jack 296
 Potvin, Jules 315, 318
 Poussin, Nicolas 173
 Preller, Friedrich 38, 46 f., 487, 499, 527–531, 534, 542
 Proust, Marcel 266 f., 284
 Quandt, Johann Gottlob 488
 Quinn, Anthony 111, 115
 Quinn, Marc 17, 67
 Raffael 41, 317, 430, 452
 Ramdohr, Karl Friedrich von 410
 Rankine, John 190
 Rauch, Christian Daniel 488
 Razouk, Kais 261
 Redon, Odilon 50, 53, 292
 Reeves, Steve 135
 Reni, Guido 411, 511
 Rennenkampff, Freiherr von 410
 Renoir, Jean 54, 135
 Retter, Alfred 38, 527, 537, 539, 541
 Reynaud, Jean-Pierre 293
 Rimmington, Edith 457
 Riordan, Rick 363
 Robert, Étienne-Gaspard 311
 Roberts-Jones, Philippe 294, 309
 Robertson, Stephan Kaspar 311
 Rogier, Charles 312, 317, 323
 Romano, Giulio 42, 292, 300
 Rossellini, Roberto 140
 Rothko, Mark 350
 Rousseau, Jean-Jacques 45
 Rubens, Peter Paul 23, 302–305, 310, 313, 317, 319
 Saarinen, Eero 163
 Sachs, Hans 42
 Sage, Kay 457
 Saint-Saëns, Camille 556
 Sanders, George 140
 Saurí, Martín 63, 550
 Savinio, Alberto 11, 31, 50, 53, 55, 425–431, 433, 436 f., 440
 Schack, Friedrich Adolf, Graf von 529, 542
 Schaufele, Andreas 512
 Schildt, Göran 560
 Schiller, Carl W. G. 407 f.
 Schiller, Friedrich 493
 Schimmelpfennig, Roland 66, 257
 Schnitzler, Arthur 152
 Schnorr von Carolsfeld, Julius 488, 498
 Schöne, Günter 498
 Schuler, Edouard 533
 Schütz, J. C. F. 415
 Schwab, Gustav 47, 507 f., 511, 521, 548

- Schwanthaler, Ludwig Michael 14, 33 f., 101, 488–494, 496 f., 499
- Scott, Ridley 399
- Seidelman, Robert J. 274
- Shakar, Alex 11
- Shaw, Irwin 112, 128
- Sienkiewicz, Bill 270
- Silver, Pat 210
- Silverman, Kaja 141
- Šklovskij, Viktor 391 f.
- Smith, Adam 44
- Smithson, Alison 59
- Smithson, Peter 59
- Spies, Werner 293
- Spoo, Robert 282
- Stardust, Ziggy 384
- Steiner, Rudolf 23, 324
- Strick, Joseph 19, 269 f.
- Subleyras, Pierre 321
- Sullivan, Louis 181
- Swinburne, Algernon 277
- Szymczyk, Adam 227–230, 232 f.
- Tange, Kenzo 160
- Tanguy, Yves 455
- Taylor, Elizabeth 135
- Temmerman, Koen de 27, 359 f.
- Tesson, Sylvain 66, 547, 560
- Thackeray, William Makepeace 152
- Thatcher, Margaret 61 f., 389
- Theokrit 311, 361
- Thiersch, Friedrich von, der Ältere 490
- Thorvaldsen, Bertel 47, 294, 488
- Tibaldis, Pellegrino 305
- Tinguely, Jean 293
- Tischbein, Johann Heinrich, der Ältere 30 f., 44, 407–422, 487
- Tischbein, Johann Heinrich Wilhelm 47, 407–422, 487
- Tischbein, Peter 408
- Tizian 317
- Tolkien, John Ronald Reuel 184, 276
- Tomblin, David 214
- Tomlinson, Janis A. 311
- Toro, Guillermo del 399
- Twombly, Cy 340 ff., 353 f.
- Unger, J. C. W. 415
- Usai, Cherchai 164
- Utell, Janine 274
- Valentin, Kurt 468
- Vanloo, Carle 411
- Verboeckhovens, Eugène 313
- Vergil 311, 361
- Veronese, Paolo 509
- Vicuña, Cecilia 228
- Vien, Joseph-Marie 411
- Villers, Charles de 415
- Viney, William 139
- Visconti, Luchino 135
- Vogler, Thomas 393
- Wacken, Louis Édouard 318
- Walsh, Sean 19, 269 f.
- Waone (Vladimir Manzhos) 291
- Wappers, Gustave 319
- Warburg, Aby 8, 11
- Ward, Christian 28, 65, 384, 387 f., 392 f., 398, 553
- Waterhouse, John William 50, 129, 272
- Waters, Clement 294, 313

- Watteau, Louis 294, 312, 314, 324 f.
Webb, Michael 179
Weir, David 217
Weiß, Wolfgang 525, 527, 541
Welles, Orson 167
Werdermann, Fritz 521
Wiertz, Antoine 23, 30, 50, 293–325
Wilson, Keith 195 f., 198
Wolf, Georg-Friedrich 17
Woolf, Virginia 266, 268
Wynne, Frank 400
Xagoraris, Pantelis 245
Yongbo, Zhao 9
Yriarte, Charles 310 f.
Zalman, Sandra 446
Zimmermann, Pierre-Joseph-Guillaume 48
Zink, Anton 545, 551
Żuławski, Andrzej 399

Verzeichnis der Mitwirkenden

Herausgeber

Katrin Dolle studierte Architektur und Baugeschichte an der RWTH Aachen sowie Klassische Philologie und Archäologie an der Justus-Liebig-Universität Gießen und der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Sie promoviert an der Justus-Liebig-Universität Gießen zum Thema *Paulos Silentarios' Ekphrasis der Hagia Sophia*. Seit 2012 unterrichtet sie Klassisches und Neutestamentliches Griechisch am Institut für Klassische Philologie der JLU Gießen. Von 2015 – 2017 war sie außerdem am Kunsthistorischen Institut ebendort beschäftigt und ist seit 2017 LfBA am Institut für Altertumswissenschaften. Arbeitsschwerpunkte sind die Architektur und Medizin der Antike, griechische Geschichtsschreibung und Philosophie sowie die moderne Rezeption antiker Literatur.

Semjon Aron Dreiling studierte Kunstgeschichte und Germanistik in Hamburg und Paris. Er promovierte 2014 an der Ludwig-Maximilians-Universität München mit einer Arbeit zum Thema *Die klassischen Götter auf Abwegen. Launige Götterbilder in den italienischen und nordalpinen Bildkünsten der Frühen Neuzeit*. Nach beruflichen Stationen an den Universitäten in München, Eichstätt-Ingolstadt und Saarbrücken war er 2016 bis 2019 Akademischer Rat auf Zeit am Institut für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität Gießen und arbeitet derzeit an einem Habilitationsprojekt zu Antoine Wiertz und der belgischen Malerei der Romantik. Arbeitsschwerpunkte bilden die europäische Hofkunst, Memorialkultur und Bildkomik in der Frühen Neuzeit, Antiken-/Mythenrezeption, die Malerei des 19. Jahrhunderts sowie transkulturelle Perspektiven in der zeitgenössischen Kunst.

Autoren

Arnold Bärtschi absolvierte 2012 den Bachelor of Arts in Altertumswissenschaften mit den Schwerpunkten Griechische und Lateinische Philologie an der Universität Basel und 2014 den Master of Arts (1-Fach) in Klassischer Philologie mit Schwerpunkt Gräzistik an der Ruhr-Universität Bochum. Nach einem sechsmonatigen Forschungsaufenthalt an der Faculty of Classics der University of Cambridge wurde er 2018 an der Ruhr-Universität Bochum mit

der Dissertation *Titanen, Giganten und Riesen im antiken Epos* promoviert. Momentan bereitet er diese zur Publikation vor. Seit 2014 ist er an der Ruhr-Universität Bochum als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Lehrstuhl für Gräzistik bei Prof. Dr. Manuel Baumbach angestellt. Seine Forschungsschwerpunkte bilden das antike Epos, die Verbindung moderner Literaturtheorie und antiker Literatur sowie die Antikenrezeption in modernen Medien.

Marcus Becker studierte Neuere deutsche Literatur, Philosophie und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin. Vor und während seiner Promotion zum Thema *Preiswerte Götter. Antikenkopien aus unedlen Materialien in mitteldeutschen Schloß- und Gartenausstattungen um 1800* war er als wissenschaftlicher Mitarbeiter an zahlreichen Projekten u. a. zu Transformationen der Antike und der Antike im Film beschäftigt und ist nach Lehraufträgen in den Jahren 2017–2018 an der Humboldt-Universität zu Berlin und an der Leuphana-Universität Lüneburg wissenschaftlicher Mitarbeiter am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der HU Berlin.

Thierry Greub studierte Kunstgeschichte, Germanistik und Philosophie an der Universität Basel, wo er 2002 mit einer Arbeit zu Johannes Vermeer promovierte. Nach seiner Assistenz bei Gottfried Boehm war er stellvertretender Direktor des Art Centre Basel und kuratierte u. a. 2008/2009 die Ausstellung *Homer. Der Mythos von Troia in Dichtung und Kunst* (Antikenmuseum Basel/Reiss-Engelhorn Museen Mannheim). 2017 habilitierte er sich mit der Schrift *Reverenz und Remanenz: Cy Twomblys Notate und literarische Einschreibungen* an der Universität zu Köln, wo er 2009–2021 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Internationalen Kolleg *Morphomata* tätig war. Zurzeit ist er Senior Scientist am IFK in Wien. Forschungsschwerpunkte liegen neben Cy Twombly zum einen in der Gegenwart (Amerikanische Nachkriegskunst, Peter Zumthor und Bilder im Film), zum anderen auf der holländischen und spanischen Malerei des 17. Jahrhunderts.

Bruno Grimm wurde über eine Arbeit zum frühen italienischen Film und seiner Rückgriffe auf ikonographische und narrative Bildprogramme des 19. Jahrhunderts promoviert. Er lehrt in den Fächern Kunst- und Filmgeschichte. Forschungsschwerpunkte umfassen die Geschichte des Stummfilms und allgemein visuelles Erzählen im Film. Momentan arbeitet er zu Untergangphantasien von europäischen Imperien um 1800 und die selbstreflexive

Spiegelung im Untergang antiker Reiche in der Kunst von Hubert Robert, William Turner, Thomas Cole und anderen.

Jennifer Jäger ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Kunstgeschichte der Justus-Liebig-Universität Gießen, wo sie im Rahmen des DFG-Projekts *Revision des Surrealismus in den 1940er/1950er Jahren – Die Künstlerin Kay Sage (1898–1963) und der „amerikanische Traum“* promoviert. 2019 absolvierte sie als Stipendiatin der Terra Foundation for American Art einen Forschungsaufenthalt in Washington, D.C. und New York. Sie studierte Bildwissenschaften der Künste, Kunstgeschichte und Literaturwissenschaft an der Universität des Saarlandes und der Hochschule der Bildenden Künste Saar und ist Mitglied der International Society for the Study of Surrealism.

Henry Keazor studierte Kunstgeschichte, Germanistik, Musikwissenschaft und Philosophie in Paris und Heidelberg, wo er 1996 promovierte. Nach Stipendien-, Forschungs- und Arbeitsaufenthalten in Florenz und Frankfurt a.M. erfolgte dort 2005 die Habilitation an der Goethe-Universität. Nach einer Gastprofessur in Mainz, 2006–2008, dem Heisenberg-Stipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft, 2008–2012, und seiner Tätigkeit am Lehrstuhl für Kunstgeschichte an der Universität des Saarlandes, 2008–2012, hat er seit 2012 die Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg inne. Seine Forschungsschwerpunkte liegen auf dem Gebiet der französischen und italienischen Malerei des 17. Jahrhunderts, der Malereireform der Carracci sowie zeitgenössischer Architektur und dem Verhältnis von Kunst und Medien.

Michael Kleu hat an der RWTH Aachen und der Aristoteles-Universität Thessaloniki Geschichte, Politische Wissenschaften und Wirtschafts- und Sozialgeschichte studiert. Seit April 2009 war er als Althistoriker in verschiedenen Funktionen an der Universität zu Köln, der Universität Mannheim und der Universität Bonn beschäftigt. 2015 wurde er an der Universität zu Köln mit seiner althistorischen Arbeit *Die Seepolitik Philipps V. von Makedonien* zum Dr. phil. promoviert. Derzeitig arbeitet er als Wissenschaftlicher Mitarbeiter in der Fachdidaktik Geschichte an der Universität zu Köln. Zu seinen Forschungsfeldern zählen das hellenistische Makedonien und die vorrömische Geschichte Siziliens. Sein Hauptarbeitsschwerpunkt liegt auf der Antikenrezeption im Film und in der Phantastik. Als Chefredakteur leitet er den

Wissenschaftsblog *Fantastische Antike – Antikenrezeption in Science Fiction, Horror und Fantasy* (fantastischeantike.de).

Matthias Memmel studierte Kunstgeschichte, Mittelalterliche Geschichte und Volkskunde an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2008 Magister Artium zum Thema *Der Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler für die Münchner Residenz* (ausgezeichnet mit dem Heinrich-Wölfflin-Preis 2008), 2013 Promotion zum Thema *Deutsche Genremalerei des 19. Jahrhunderts – Wirklichkeit im poetischen Realismus*. 2008–2013 Kustos der Kunstsammlungen des Archivs der LMU München, seit 2014 angestellt in der Museumsabteilung der Bayerischen Schlösserverwaltung München, momentan als Wissenschaftlicher Mitarbeiter für Provenienzforschung.

Hermann Mildenerberger studierte Kunstgeschichte, Geschichte und Empirische Kulturwissenschaft an der Eberhard-Karls-Universität Tübingen. Magister Artium 1980, Promotion im Fach Kunstgeschichte 1982 zum Thema *Der Maler Johann Baptist Seele (1774–1814)*. Nach einem wissenschaftlichen Volontariat am Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte Oldenburg (Januar 1983–März 1985) anschließend Dezernent am Schleswig-Holsteinischen Landesmuseum, Schloss Gottorf, Schleswig, zuletzt als Stellvertretender Direktor. Lehrbeauftragter der Universität Kiel. November 1993 Wechsel an die Kunstsammlungen zu Weimar als Leiter der Graphischen Sammlung, nach der Fusion mit der Stiftung Weimarer Klassik 2003 Leiter der Graphischen Sammlungen der Klassik Stiftung Weimar bis zur Pensionierung im Februar 2021. Lehrbeauftragter der Universität Jena, seit 2012 Honorarprofessor. 2001–2018 Vorsitzender des Landessachverständigenausschusses für national wertvolles Kulturgut, Thüringen, seit 2018 Mitglied des Landessachverständigenausschusses für national wertvolles Kultur- und Archivgut. Seit 2010 Vorstandsmitglied der Georg-Tappert-Stiftung, Schloss Gottorf. Arbeitsschwerpunkte sind die Kunst der Zeit vom 18. bis zum frühen 20. Jahrhundert.

Oliver Moisch studierte Anglistik/Amerikanistik und Germanistik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und an der University of Aberdeen. Seine Abschlussarbeit befasste sich mit Mythos und Parallaxe in James Joyces *Ulysses*. Seit 2015 ist er Doktorand in der BMBF-Nachwuchsforschungsgruppe *Hybride Narrativität* an der Universität Paderborn. In seiner

Dissertationsarbeit forscht er zu empirischer und experimenteller Narratologie mit einem Fokus auf Comics und graphischen Narrativen.

Maurice Parussel studierte Geschichtswissenschaft und Klassische Philologie an der Ruhr-Universität Bochum, wo er seit 2017 als wissenschaftlicher Mitarbeiter am Seminar für Klassische Philologie sowie als Doktorand am DFG-Projekt *Der Christus patiens und die Poiesis griechischer Cento-Dichtungen* tätig ist.

Mirl Redmann studierte Arabic Languages and Cultures in Leiden sowie Religionen und Kunst in den Kulturen Asiens in Bonn und promoviert derzeit zum Thema *Arabische KünstlerInnen auf der documenta, zwischen individueller Handlungsfähigkeit und institutionellen Zwängen* an der Universität Genf. Nach ihrer Auftragsforschung für die interuniversitäre Grabungsstätte Tall Hisban, Jordanien, 2013, und der wissenschaftlichen Mitarbeit bei der Forschungsgruppe *Other Modernities – Patrimony and Practices of Visual Expression Outside the West* des schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung, 2013–2017, war sie 2017 bei der documenta 14 in Kassel und Athen tätig und (Mit-)Gastgeberin des Jahrestreffens der Arbeitsgruppe Kunstsoziologie: *Site of Interest: Exploring the Urban in Art Worlds* der Deutschen Gesellschaft für Soziologie an der TU Berlin.

Stephanie Schlörb studierte Kunstgeschichte, Klassische Archäologie und Englische Philologie an der Universität des Saarlandes und dem University College London. Anstellungen als Lehr- und Verwaltungskraft an den kunsthistorischen und archäologischen Instituten in Saarbrücken folgten. Seit 2015 promoviert sie zum Thema der Antiken- und Mythenrezeption im Werk Giorgio de Chiricos am Institut für Europäische Kunstgeschichte der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg. Gefördert durch die Landesgraduiertenförderung Baden-Württemberg verbrachte sie einen dreijährigen Forschungsaufenthalt am Kunsthistorischen Institut in Florenz und erhielt weitere Promotionsförderungen durch die Baden-Württemberg-Stiftung sowie das Deutsche Forum für Kunstgeschichte Paris.

Christian C. Schnell studierte Klassische Archäologie in Marburg und Berlin, wo er von 2008–2011 als wissenschaftlicher Mitarbeiter und seit 2011 als Kurator verschiedener Sonderausstellungen für die Kulturstiftung Schloss Britz tätig war. Seit 2012 ist er freier

Mitarbeiter der Kulturstiftung Schloss Britz. Darüber hinaus betreut er als freier Mitarbeiter die Publikation *Rekonstruktion und Archäologie. Strategien visueller Erkenntnisprozesse*. Neben seinem 2013–2016 bearbeiteten Teilprojekt (B14: *Bewegte Räume. Szenographie der Antiken im Film*) des SFB 644: *Transformationen der Antike* (Berlin) liegen seine Forschungsschwerpunkte auf der Landschaft als szenographischem Raum sowie der archäologischen Rekonstruktion im Film.

Philipp Schulte ist Professor für Szenographie- und Performancetheorie an der Norwegischen Theaterakademie Fredrikstad, Vertretungsprofessor für Dramaturgie an der HfG Karlsruhe und Geschäftsführer der Hessischen Theaterakademie. Er studierte Angewandte Theaterwissenschaft in Bergen (Norwegen) und Gießen, wo er zum Thema *Identität als Experiment* promovierte. Als freier Dramaturg arbeitet er für Susanne Zaun (Frankfurt a. M.), Mamoru Iriguchi (London), Andreas Bachmair (Amsterdam) und Mathias Max Herrmann (Hannover) sowie für das inklusive Performancekollektiv *I can be your translator* (Dortmund). Schulte hat zahlreiche theatertheoretische Texte publiziert, lehrte und lehrt an unterschiedlichen Universitäten und Kunsthochschulen in Deutschland und Norwegen. Er lebt in Frankfurt am Main.

Harald Schulze studierte in Marburg und München Archäologie, Kunstgeschichte und Geschichte. Zahlreiche Auslandsaufenthalte und Forschungsstipendien. Tätigkeiten als Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Kurator und Lehrbeauftragter an der Universität Frankfurt a. M. sowie an den Antikensammlungen & Glyptothek München. Lehrveranstaltungen u. a. zur Bilderwelt der homerischen Epen. Seit 2009 Abteilungsleiter Mittelmeer & Orient an der Archäologischen Staatssammlung München. Wissenschaftliche Schwerpunkte in den Bereichen Archäologie, Kunstgeschichte, Forschungspolitik und Forschungsgeschichte.

Dirk Vanderbeke ist Professor für Anglistik an der Friedrich-Schiller-Universität Jena und Dauergastprofessor an der Universität Zielona Góra. Schon seit seiner Dissertation hat er kontinuierlich über Joyce gearbeitet, u. a. als Hausgeber der kommentierten Ausgabe, die zum hundertjährigen Jubiläum des Bloomsday 2004 erschienen ist. Seit einigen Jahren beschäftigt er sich zudem mit Comics und dabei auch mit literarischen Adaptationen im Comic. In einem Band über *Don Quijotes intermediales Nachleben* (Hrsg. von Ines Detmers

und Wolfgang G. Müller) hat er einen Beitrag über Don Quixote in der politischen Karikatur verfasst.

Matthias Weiß studierte Architektur an der Technischen Universität München sowie Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin und der Technischen Universität Berlin. Aktuell bekleidet er die Professur für Kunstgeschichte mit einem Schwerpunkt Moderne an der Paris-Lodron-Universität Salzburg und leitet das Projekt *Europabilder außerhalb Europas* an der Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte in Rom. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählt das intrikate Wechselverhältnis zwischen Hochkunst und Populärkultur. Entsprechend behandelt seine Dissertation Zitatverfahren in den Musikvideos von Madonna, während seine 2019 mit dem Joseph Beuys Preis ausgezeichnete Habilitationsschrift *Beuys'* umfangreiche Fernseharbeit erschließt.

In der von Mobilität und Migrationsbewegungen geprägten globalisierten heutigen Welt, der Suche nach dem stets Neuen, aber auch nach Spiritualität und Heimat, erfährt die unbestimmte Fahrt des in der homerischen *Odyssee* zunächst namenlos bleibenden ἀνήρ (Mensch), der als Οὔτις (Niemand) scheitert und reüssiert, als ein zeitloses, für unterschiedliche Bereiche adaptierbares Konstrukt eine neue Hochkonjunktur.

Der vorliegende Band liefert einen weitreichenden Überblick über die Rezeption des Sujets in den Bildenden Künsten und der Populärkultur aus verschiedenen kulturellen Kontexten von Europa bis Nord- und Südamerika und möchte zu weiterer interdisziplinärer und transmedialer Forschung anregen.