

# 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.<sup>1</sup> 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 Epochenzäsur 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.“<sup>2</sup> 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 Impresario 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 eminenten Dichter war auch der 1886 geborene Albert Ehrenstein in der *Menschheitsdämmerung* vertreten<sup>3</sup> – 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 <sup>10</sup>2013, vorderer Umschlag.

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

nicht im *Kinobuch* vertreten),<sup>4</sup> 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*.<sup>5</sup>

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.<sup>6</sup> 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.<sup>7</sup>

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.“<sup>8</sup> 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.<sup>9</sup> Auf Skyros beschwert man sich, dass der Herrscher Neoptolemos *nicht* in der *Ilias* vorkomme;<sup>10</sup> auf Salamis wird Homer der Blasphemie bezichtigt.<sup>11</sup> 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.<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup>

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.<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup>

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 <sup>2</sup>1981, 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*.<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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“,<sup>19</sup> entstanden für die Weltausstellung in Turin, dem damaligen Zentrum der italienischen Filmindustrie und einem der wichtigsten des internationalen Antikfilms.<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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.<sup>22</sup> 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](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.<sup>23</sup>

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.<sup>24</sup>

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

<sup>23</sup> Ehrenstein 1914, 90 f., die Zitate 90 bzw. 91.

<sup>24</sup> Vgl. Ehrenstein 1914, 92.

ließ.<sup>25</sup> 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,<sup>26</sup> 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 verblappend 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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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,<sup>29</sup> 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,<sup>30</sup> 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:

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

<sup>30</sup> 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.<sup>31</sup>

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.<sup>32</sup>

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 langan wird).<sup>33</sup> Wenn Achill „des alten Troja Wanketore“ berennt,<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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.<sup>36</sup>

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.“<sup>37</sup>

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.“<sup>38</sup> 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.

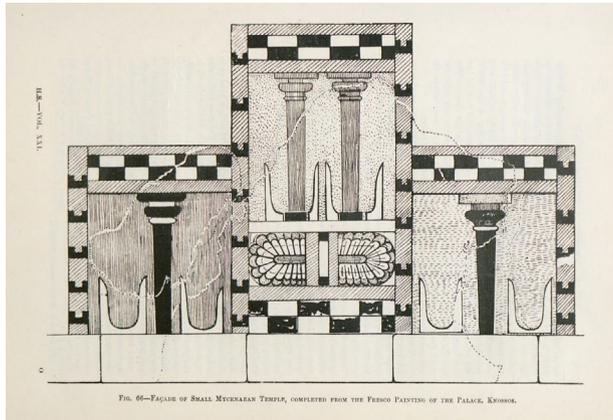
aus vier dampfschnaubenden Hunden geworden (Abb. 5). Eindrucksvoll, doch mechanisch wie von einer Steuerungswalze getrieben, stoßen die Köpfe in der nächtlich blau viragierten Szene wechselweise aus einer Felswand am rechten Rand der Cadrage gegen das Schiff des Odysseus vor. Diese Lösung erinnert tatsächlich 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.<sup>39</sup> Wohl aufgrund solcher Vorlagen fiel die Gestaltung der Hundeköpfe im Film weniger naturalistisch denn renaissancistisch aus.<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup> 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.“<sup>42</sup>

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,<sup>43</sup> zu finden war: „Was wir gefangen haben, ließen wir zurück. Was wir nicht gefangen haben, tragen wir bei uns.“<sup>44</sup>

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‘.“<sup>45</sup> 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.<sup>46</sup> Schon 1771 fand der Holländer Pasch van Krienen die antike Touristenattraktion des ‚wahren‘ Homer-Grabes wieder, entfachte eine konsiderable Gelehrtendebatte<sup>47</sup> 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.“<sup>48</sup> 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 (1984): *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 1984, 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 (<sup>11</sup>1911): 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 (<sup>10</sup>2013): *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.