

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.

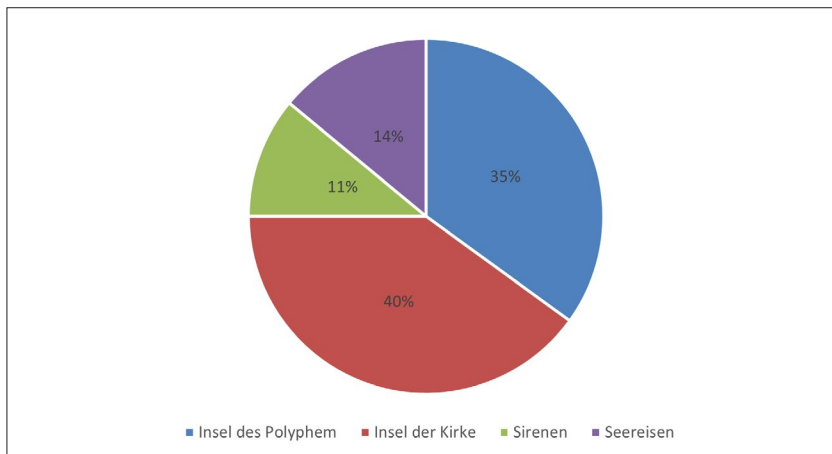


Abb. 2 Gewichtung der einzelnen Abenteuer in *Ulisse*.

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 Schauspielerin 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

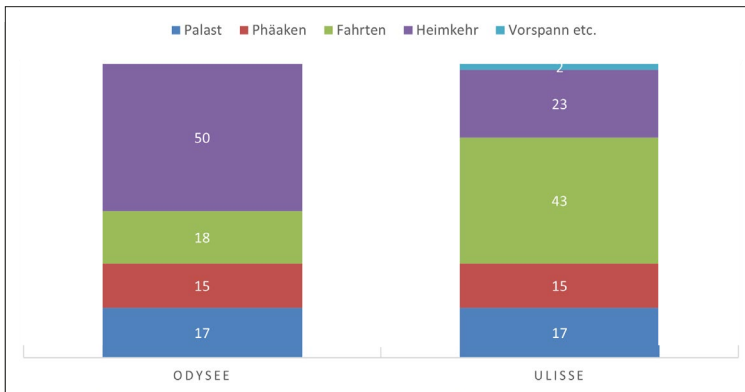


Abb. 5 Gewichtung im Vergleich.

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.

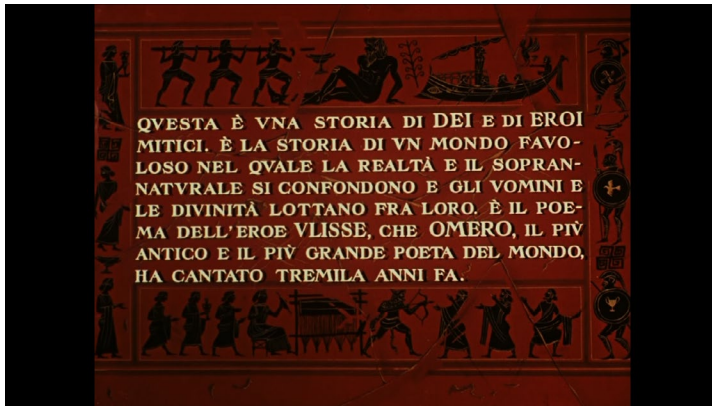


Abb. 6 *Ulisse*, 1954: Der Vorspann. 00:01:53.

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 *Ulysses*, 1954: Odysseus am Hofe des Phäakenkönigs. 00:16:21.



Abb. 11 *Ulysses*, 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.

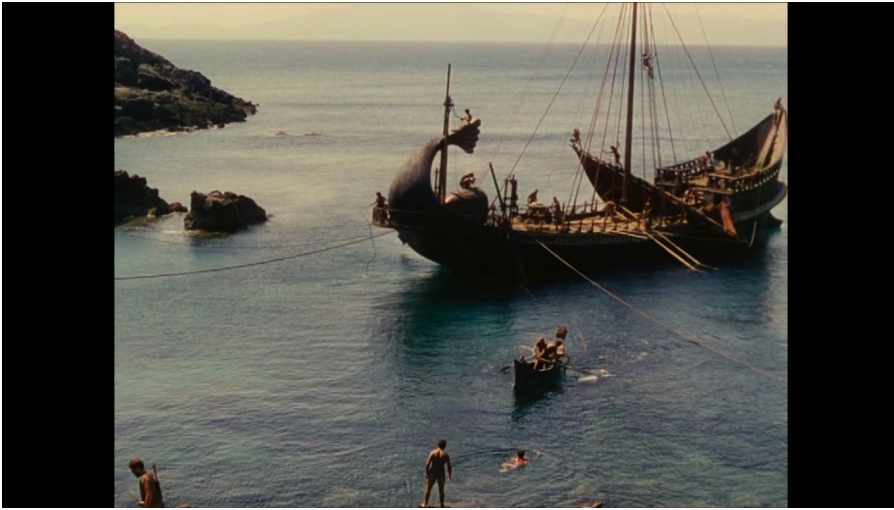


Abb. 12 *Ulisse*, 1954: Das Schiff des Odysseus. 00:37:07.

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. „Homeros [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, Ota (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 Camerinis). Italien/USA 1954, 109 (früher 104) Min.

(Screenshots mit freundlicher Genehmigung von Collosseo Film).

Abb. 2, 5: Eigene Graphiken des Verfassers.