



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Das Kino entdeckt die Antike:
Griechische Epen und Tragödien im Film“

Verfasserin ODER Verfasser

Elisabeth Pinter

angestrebter akademischer Grad
Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im November 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Danksagung

Besonderer Dank gilt Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler für die Betreuung und Unterstützung bei der Durchführung der vorliegenden Arbeit.

Außerdem bedanke ich mich sehr herzlich bei meiner Familie.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	1
2. Antike im Film.....	5
2.1. Begriffsbestimmung.....	5
2.2. Eine Chronologie des Antikfilms.....	7
3. Die Antike im Experimentalkino des Pier Paolo Pasolini.....	11
3.1. Edipo Re: Bett der Gewalt.....	11
3.1.1. Filmanalyse.....	11
3.1.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films.....	11
3.1.1.2. Formale Kennzeichen.....	16
3.1.1.3. Inhaltliche Kennzeichen.....	19
3.1.1.4. Inszenierung.....	25
3.1.1.5. Filmintention.....	26
3.2. Medea.....	28
3.2.1. Filmanalyse.....	28
3.2.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films.....	28
3.2.1.2. Formale Kennzeichen.....	31
3.2.1.3. Inhaltliche Kennzeichen.....	36
3.2.1.4. Inszenierung.....	41
3.2.1.5. Filmintention.....	44
4. Die Antike im Hollywoodkino.....	45
4.1. Die Fahrten des Odysseus.....	45
4.1.1. Filmanalyse.....	45
4.1.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films.....	45
4.1.1.2. Formale Kennzeichen.....	50
4.1.1.3. Inhaltliche Kennzeichen.....	57
4.1.1.4. Inszenierung.....	72
4.1.1.5. Filmintention.....	80

4.2. Troja.....	81
4.2.1. Filmanalyse.....	81
4.2.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films.....	81
4.2.1.2. Formale Kennzeichen.....	88
4.2.1.3. Inhaltliche Kennzeichen.....	105
4.2.1.4. Inszenierung.....	111
4.2.1.5. Filmintention.....	118
4.2.1.6. Exkurs: Das „charakteristische Vergnügen“ in Hollywood...	121
4.2.1.7. Exkurs: Die Trojanerinnen.....	127
5. Die Antike im Arthouse-, Filmkunst- und Programm kino.....	134
5.1. Geliebte Aphrodite.....	134
5.1.1. Filmanalyse.....	134
5.1.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films.....	134
5.1.1.2. Formale Kennzeichen.....	137
5.1.1.3. Inhaltliche Kennzeichen.....	141
5.1.1.4. Filmintention: “Allen ist ein poeta doctus.”.....	148
5.2. O Brother, Where Art Thou? Eine Mississippi–Odyssee	149
5.2.1. Filmanalyse.....	149
5.2.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films.....	149
5.2.1.2. Formale Kennzeichen.....	156
5.2.1.3. Inhaltliche Kennzeichen.....	160
5.2.1.4. Inszenierung.....	166
5.2.1.5. Filmintention.....	172
6. Zusammenfassung.....	174
7. Literatur- und Quellenverzeichnis.....	181
8. Abstract.....	197

9. Sequenzprotokoll.....	198
9.1. Medea.....	199
9.2. Troja.....	205
9.3. Geliebte Aphrodite.....	210

1. Einleitung

Die thematische Vielfalt von Antikfilmen reicht bis ins Unendliche und ist auch deshalb zu Recht als bemerkenswertes Phänomen anzuerkennen. Der Schwerpunkt dieser Arbeit richtet sich ausschließlich auf Filme, die auf griechischer Mythologie basieren. Die ausgewählten Beispiele konzentrieren sich daher auf Tragödien von Sophokles und Euripides, sowie auf die beiden Epen *Ilias* und *Odyssee*.¹ Es muss natürlich berücksichtigt werden, dass im Rahmen dieser Ausführung nicht auf alle in Frage kommenden Filme eingegangen werden kann und demzufolge auch keine komplette Filmaufstellung dieser Genreabgrenzung geleistet wird. Bezüglich einer solchen sei auf die umfangreiche Studie *The Ancient World in the Cinema* von Jon Solomon verwiesen. Die Entscheidung für die zur Analyse herangezogenen Filme war einerseits vom Filmangebot, andererseits von der verfügbaren wissenschaftlichen Literatur abhängig.

Um eine bessere Übersicht gewährleisten zu können, ist eine Kategorisierung vorgenommen worden, gemäß der die Filme nun zu Gruppenthematiken zusammengefasst sind. So ergibt sich ein spezifischeres Bild bzw. Fazit, wie unterschiedlich Antikfilme ausgestaltet sein können. Die ausgesuchten zentralen Einheiten reichen von Pasolinis *Edipo Re: Bett der Gewalt* (1967) und *Medea* (1969) bis hin zum so genannten Hollywoodkino mit *Die Fahrten des Odysseus* (1954) und *Troja* (2004). Der dazwischen geschobene Exkurs über *Die Trojanerinnen* (1971) stellt in dieser Verbindung zwar einen Bruch dar, verdeutlicht dadurch aber umso mehr den Kontrast zum Film *Troja*. Als weitere Filme wurden aufgrund der speziellen Handhabung antiker Motive *Geliebte Aphrodite* (1995) und *O Brother, Where Art Thou? Eine Mississippi-Odyssee* (2000) als dritte und letzte Formation, gewählt.

Zu Beginn wird zunächst die Schwierigkeit der Definition des Antikfilms erläutert. Die Problematik erschließt sich durch die vielen verschiedenen in Verwendung befindlichen Begriffe, deren Grenzen sich teilweise noch verwischen. Eine Erklärung der jeweiligen Kernpunkte, aber auch der jeweiligen Zusammenhänge soll Klarheit schaffen. Die zeitliche

¹ http://www.brillonline.nl/subscriber/uid=1708/entry?entry=dn_p_e516580

Rekonstruktion zeigt den Anfang, die Pausen und die Renaissance der Beschäftigung mit diesem Sujet und informiert ebenfalls über dessen Wirkungskreis.

Die Filmauflösung orientiert sich an den Angaben im Werk *Grundkurs Filmanalyse* von Werner Faulstich. Die Frage der Authentizität oder des filmischen Realismus bei der Umsetzung der antiken Stoffe wird einer genauen Analyse unterzogen. Die ausführliche inhaltliche Schilderung dient der Vorstellung der Filmhandlung vor dem geistigen Auge. Die dabei gesammelten Eindrücke und Anregungen geben einen ersten Eindruck. Weiters werden die formalen und inhaltlichen Unterschiede zwischen Film und Tragödie bzw. Epos examiniert. Überdies werden das Charakterspiel, die Ausstattung und die Musik, die die erzeugte Stimmung der Situationsemotionalisierung maßgeblich beeinflussen, untersucht. Schlüsselszenen geben Aufschluss über die Besonderheiten des jeweiligen Films und vermitteln unter anderem auch die verfolgte Sinnstiftung des Regisseurs oder der Produktionsleitung. Das Sequenzprotokoll bringt exemplarische Bestandsaufnahmen und unterstützt eine getreuere Illustration. Es werden jeweils zwei Szenen von *Medea* und *Troja* beschrieben. Von *Geliebte Aphrodite* werden drei Szenen protokolliert, da sich der Film der Mechanismen des griechischen Chors vorerst nur als Einleitung der eigentlichen Handlung in der Jetztzeit bedient. Mit Dauer des Filmes verwischen diese Grenzen jedoch und nicht nur der Chor tritt in der Moderne auf, sondern auch die Hauptfigur aus der Neuzeit tritt vor die Bühne des Chors des Theaters Taormina.

Die Filme von Pier Paolo Pasolini sind bewusst darauf angelegt, zu provozieren und schockieren, er selbst bezeichnete seinen Filmstil als „Kino der Poesie“ und „indirekte freie Rede“.² Auch deshalb gilt er als Revolutionär. „Edipo re was the first of four difficult, art-house films – what Pasolini would later define as ‘aristocratic’ or ‘unpopular’ cinema.“³ Er wählte gerne Drehorte in der Dritten Welt. Seine Reisen führten ihn nach Tansania, Indien, Sri Lanka, Afrika, Tibet und in den Jemen.⁴ *Edipo Re*, sein erster Farbfilm,⁵ behandelt den vergeblichen Kampf des Ödipus gegen das Schicksal. Pasolini nutzt in diesem Fall die „condition humaine“⁶ als Instrument zur Auseinandersetzung mit

² Schweitzer, Pier Paolo Pasolini (1986) 95.

³ Viano, A certain realism (1993) 174.

⁴ Vgl. Spila, Pier Paolo Pasolini (2002) 5.

⁵ Vgl. Snyder (1980) 87.

⁶ Sophokles, König Ödipus (2004) 98.

der Realität und der Wahrheit durch Erkenntnisfähigkeit. Der Film deckt Frage- und Problemstellungen auf, wobei hinter jedem Detail eine Absicht steckt. Er gelangt in diesem Sinne mit *Medea*, dem „Manifest des Antikolonialismus“⁷, in die Absolute. Die zwei differierenden Welten, archaische vs. rationale, offenbaren einen nüchternen Blick auf die Kulturkonfrontation und die Destruktion der Welt.

Die Fahrten des Odysseus, eine italienisch-amerikanische Produktion,⁸ verfolgt im Gegensatz dazu ein ganz anderes Ziel. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Präsentation des idealen autarken Helden,⁹ der sein größtes Abenteuer bestreitet. Die Stationen der Irrfahrt sind, an den Möglichkeiten der 1950er Jahre gemessen, opulent verfilmt worden. *Troja* findet galant Anschluss an diese Tradition. Dieser Blockbuster offeriert Helden, die zwischen Action, Romantik und Tragödie pendeln, wie es schon Napoleon ausdrückte: „Im Krieg und in der Liebe ist alles erlaubt.“ Die computergenerierten Visualeffekte entsprechen den Schauwerten des Monumentalfilms und nehmen epische Ausmaße an. Regisseur Wolfgang Petersen spricht in Interviews zum Film ganz offen von Normen und Werten und erstellt anhand von *Troja* Rückschlüsse auf die Weltpolitik des Jahres 2004. Es sei im Vorhinein schon darauf hingewiesen, dass *Troja* aufgrund der Konzipierung und Propagierung als „der“ Antikfilm der Moderne sehr ausführlich analysiert wird. Zusätzlich wird die Gelegenheit genutzt einen kurzen Blick auf Ari Hiltunens *Aristoteles in Hollywood: Das neue Standardwerk der Dramaturgie* zu werfen und zu beleuchten, wie es im Kontext zum Unterhaltungskino Hollywoods in Bezug auf Antikfilme verstanden werden kann. *Die Trojanerinnen* eröffnet dann im Zuge einer kurzen Erörterung eine neue Sicht auf *Troja*. Darin wird zumal mit Fehlern aufgeräumt und der Film zeigt weiters mit aller Härte den Kummer und das Leid der Frauen ab dem Tag der Zerstörung Trojas. Dabei sind vor allem die Aussagen des Regisseurs M. Cacoyannis über Euripides und dessen Tragödien, welchen er Wahrheit auf ewige Zeit konstatiert, zu beachten. Die antike Klassik und die Geschichte erlangen von dieser Warte aus im Medium Film ein besonderes Tätigkeitsfeld.

⁷ Lindner, *Der Heros und die Zauberin* (2002) 50.

⁸ Vgl. Seeßlen, *Der Abenteurer* (1996) 79.

⁹ Vgl. Walter, *Der vielbedeutende Held, bebildert und travestiert* (2007) 133.

Geliebte Aphrodite zeichnet sich durch den ungewöhnlichen einzigartigen Einsatz antiker Elemente aus. Die dafür verantwortlichen Kriterien gilt es, näher zu behandeln. Der griechische Chor nimmt natürlich eine herausragende Stellung ein, sodass das Interesse auf denselben in seiner ganzen multifaktoriellen Funktion gelegt wird. Im Mittelpunkt der Analyse steht die Fragestellung, wie dramaturgische und inhaltliche Bezugnahmen zur Antike hergestellt werden und warum gerade ein antiker Chor zur besseren Veranschaulichung in der Komödie gewählt wurde, da laut M. Baumbach ein solcher bisher bloß im Stil von Tragödien im modernen filmischen Drama vorgekommen ist.¹⁰ Die Coen - Brüder, Individualisten in der amerikanischen Filmbranche, bieten mit *O Brother, Where Art Thou?* wiederum eine ungewöhnliche Betrachtung in Sachen Antike. Dabei werden von unterschiedlichsten Quellen, darunter auch Odysseemotive, Anleihen genommen. Die Geschichte erzählt von den bizarren Erlebnissen der drei Hauptakteure auf ihrer mühevollen, langen Reise durch Mississippi. Allein der trockene Humor und die Musik schaffen es, in diesem Film für verschrobene Momente zu sorgen. Der Soundtrack führte übrigens zu einem Revival der im Film geschilderten Countrymusic.¹¹

¹⁰ Vgl. Baumbach, *Antike und Mittelalter im Film* (2007) 103.

¹¹ Vgl. Schneider, *1001 Filme* (2004) 926.

2. Antike im Film

2.1. Begriffsbestimmung

Der Begriff „Antikfilm“ ist eine universelle Definition für Filme, die sich thematisch mit der Antike befassen.¹² Die gebräuchlichen unterschiedlichen Subgenres werden unter diesem Oberbegriff zusammengefasst, da die einzelnen Fachausdrücke häufig in ihrer Bedeutung ineinander übergehen, sodass sie nicht eindeutig voneinander getrennt werden können. Es ist darum empfehlenswert, jeden Film im Einzelnen auf konkrete Besonderheiten hin zu überprüfen. Diese Charakteristika bilden dann das Fundament für die geeignete Bezeichnung.

„Auf der visuellen Ebene erfolgen Klassifizierungen der Antikfilme nach ihrer Ausstattung. Die Bezeichnungen reichen vom allgemeinen Terminus ‚Monumental- bzw. Ausstattungsfilm‘ über den ‚Kostümfilm‘ bis hin zur genrespezifischen Titulatur als ‚Sandalenfilm‘, im Englischen *toga* und im Französischen *péplum* genannt.“¹³

Die Franzosen beziehen sich mit „Peplum“ auf die Röcke, die die Frauen und Männer in den „Sandalenfilmen“ tragen.¹⁴ Der gängige Fachausdruck in der angloamerikanischen Filmwissenschaft lautet „Epic Film“¹⁵ und beschreibt in ausgeschmückter Darstellung die auffallend weit gefasste Erzählung über wichtige Ereignisse eines geschichtlichen Zeitabschnittes. Außerdem wird die typische Länge oder die epische Dimension eingefangen.¹⁶

„Die epische Breite findet im wahrsten Wortsinne Niederschlag im Breitwandformat vieler dieser Filme und der Einstellungsgröße der Totale, deren Kombination das Publikum zu einem distanzierten Beobachter werden lässt, etwa den Teichoskopien des antiken Epos vergleichbar: Aus komfortablem Abstand betrachten die Beobachtenden das gesamte Geschehen, oft handelt es sich dabei um Schlachten. Da solche Einstellungen viele Einzelinformationen enthalten, dauern sie länger und prägen sich so den Betrachtenden ein – die Antike als furioses Schlachtengemälde.“¹⁷

¹² Vgl. Wieber, Antike am laufenden Meter (2007) 29.

¹³ Ebd. 26 – 27.

¹⁴ Vgl. Smith, Epic Films (1991) xix.

¹⁵ Vgl. Wieber, Antike am laufenden Meter (2007) 26.

¹⁶ Vgl. Koebner, Reclams Sachlexikon des Films (2007) 171.

¹⁷ Wieber, Auf Sandalen durch die Jahrtausende (2002) 18.

Es wird allgemein am besten auf die Architektur, die Kleidung, das Dekor und die Massenszenen geachtet. Der „Monumentalfilm“ behandelt ähnlich vorwiegend historische Begebenheiten wie Kriege oder Unglücke von großem Ausmaß, bei denen die Geschehnisse von einzelnen Personen der oberen mit jenen von einzelnen der unteren Gesellschaftsschicht zusammengeführt werden.¹⁸ Das oberste Gebot bei solchen Filmen ist es, im Sinne von „koste es, was es wolle“, das Publikum zum Staunen zu bringen. Technische Neuerungen, wie der Kamerawagen, das Cinemascope – Format oder die Computeranimation, sind hierbei willkommene Errungenschaften.¹⁹ Die hohen Kosten brachten stets ein wirtschaftliches Risiko für die Produktionsfirmen mit sich, was sich anhand von *Cleopatra* (1963), „the super-spectacle of all time“,²⁰ beweisen lässt. Der so genannte „Bibelfilm“ ist ein Musterbeispiel für die erwähnten Termini. Der Name verrät schon auf den ersten Blick die stoffliche Auseinandersetzung mit dem Alten und Neuen Testament. Weiters sind Materien aus historischen Romanen, größtenteils aus dem 19. Jahrhundert, gemeint.²¹ Eine zusätzliche Komponente ergibt sich durch den „Abenteuerfilm“, der gewagte turbulente Unternehmen zum ausschlaggebenden Dreh- und Blickpunkt erklärt. Das folgende Zitat bestätigt zum einen in anderen Worten die festgestellte Ausprägung der Sonderform, wirft zum anderen gleichwohl eine neue, noch nicht besprochene Perspektive auf:

“Es bietet sich daher an, den Antikfilm nicht als ein eigenständiges Genre, sondern als seine Unterform zu betrachten, die sich durch bestimmte ‘äußerliche’ Zeichen identifizieren lässt, die aber in ihren Handlungstypen und Themen an den Konventionen einer größeren Form teilhat. Das Subgenre des Antikfilms definiert sich durch die Handlungszeit und erzählt eine im weitesten Sinne abenteuerliche Geschichte. Als Subgenre tritt er fast ausschließlich in zwei recht klar begrenzten Zeiträumen auf. Seine Handlungsmuster stehen in einer ungewissen Mitte zwischen dem Historienfilm und dem phantastischen Genre – das Subgenre mischt deren Attraktionen in sehr unterschiedlichem Maß.“²²

Die Handlung des „Historienfilms“ spielt stets in der Vergangenheit und beruht oft auf der jeweils zeitgenössischen Malerei und Literatur. Die Schilderungen dürfen allerdings nicht

¹⁸ Vgl. Koebner, Reclams Sachlexikon des Films (2007) 4

¹⁹ Vgl. Wieber, Auf Sandalen durch die Jahrtausende (2002) 11.

²⁰ Smith, Epic Films (1991) 44.

²¹ Vgl. Koebner, Reclams Sachlexikon des Films (2007) 73.

²² Traber, Wulf, Filmgenres (2004) 31.

für bare Münze genommen werden, da sich Historie und Fiktion mischen.²³ *Spartacus* (1960) wäre beispielsweise ein Film, der einen geschichtlichen Vorfall frei erzählt wiedergibt. Es gibt, gemäß der getroffenen Behauptung, entweder eine Aufschlüsselung in „Historienfilm“ oder „Fantasyfilm“. Die USA und Italien dominieren international gesehen als führende Kinokulturen die Spitze. Die amerikanischen Antikfilme beinhalten vorwiegend historische Erscheinungen und die christliche Tradition, wohingegen die italienischen zur „Fantasy“ tendieren.²⁴ Filme der letztgenannten Spielart sind für gewöhnlich mit Kraftsportlern wie Steve Reeves, dem Mr. Universe, in *Hercules* (1959) besetzt worden.²⁵

„Neben den historischen Antikfilmen gehören zur Gattung der Antikfilme die unter dem Sammelbegriff des Neomythologismus gefassten Filme, die antike Mythen und Sagen Griechenlands und Roms oft in sehr freier Umgestaltung wiedergeben; so figurieren der griechische Heros Herakles, die Kunstfigur Maciste, der in dem eingangs erwähnten italienischen Stummfilmepos *Cabiria* (Rom gegen Karthago) das Licht der Welt erblickt hatte, oder Samson in nahezu unzähligen italienischen Verfilmungen der 50er und 60er Jahre als Volkshelden.“²⁶

2.2. Eine Chronologie des Antikfilms

Die Blütezeiten des Antikfilms ereigneten sich zwischen 1912 und 1930, sowie zwischen 1950 und 1965.²⁷ Die Anfänge gehen bis zur Wende zum 20. Jahrhundert zurück, zu einem Zeitpunkt, als das Stummfilmkino vorherrschte.²⁸ In Rom und Turin entstanden ab 1905, in Mailand ab 1907 die ersten italienischen Produktionsfirmen. *Der Fall von Troja* (1911) von Giovanni Pastrone und Romano L. Borgnetto zählte zu den international erfolgreichsten Langfilmen. Die Monumentalfilme dienten zu dieser Zeit, als der imperialistische Krieg Italiens mit der Türkei (1911/12) stattfand, auch als Propagandamittel.²⁹ A. Wieber erklärt, dass sich das Interesse des Mediums Film an der Antike mit den aufkommenden Neuerungen im Bereich der Technik begründen lässt, denn

²³ Vgl. Koebner, Reclams Sachlexikon des Films (2007) 299 – 301.

²⁴ Vgl. Traber, Wulf, Filmgenres (2004) 32 – 34.

²⁵ Vgl. Smith, Epic Films (1991) xvii.

²⁶ Wieber, Auf Sandalen durch die Jahrtausende (2002) 24 – 25.

²⁷ Vgl. Traber, Wulf, Filmgenres (2004) 32.

²⁸ Vgl. Wieber, Auf Sandalen durch die Jahrtausende (2002) 7.

²⁹ Vgl. Faulstich, Filmgeschichte (2005) 38 – 39.

Veränderungen lassen Ängste entstehen, die durch eine Retrospektive auf Althergebrachtes bewältigt werden können.

„Zum einen liegt die Antwort in der Kultur jener Zeit, in der die antike Welt inklusive Christentum zu den unverzichtbaren Bildungsgütern gehörte. Antike Bildung war sowohl im Schulwesen als auch in allen Zweigen der Kunst des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts verankert, man denke nur an die viktorianische Malerei, die pompöse, die Antike zitierende Architektur der Jahrhundertwende, die unzähligen Opern mit entsprechendem Thema.“³⁰

W. Faulstich macht für den italienischen Monumentalfilm vor allen Dingen nationale Quellen und Stoffe aus:

„Zweitens griff der italienische Film auf die gesamte Bandbreite der römischen Traditionen und Stoffe zurück, von der Macht der Cäsaren, Christus und Nero bis zu den Borgia und Medici. Populärliteratur, volkstümliche Mythen, römische Geschichte, aber auch Werke der Hochliteratur wie Dantes ‚Inferno‘ dienten als Quellen. Die späteren Bibel-, Sandalen- oder Antikfilme und die Filme um Muskelmänner und starke Helden – als ein Subgenre des Abenteuerfilms – rekurrierten immer wieder auf diese ersten Erfolge.“³¹

Amerika übernahm ab 1914, durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges bedingt, die Vorreiterrolle und der „Classical Hollywood Style“, der die Etablierung der „Ausstattungsfilme“ einläutete, hielt Einzug.³² Es ist an dieser Stelle ein kurzer Blick auf die österreichische Filmgeschichte der 1920er Jahre angebracht, da auch hierzulande „Historienfilme“ - *Sodom und Gomorrha* (1922) von Michael Kertész, *Samson und Delila* (1922) von Alexander Korda, *Die Sklavenkönigin* (1924) von Michael Kertész und *Salammbô* (1925) von Pierre Marodon - gedreht wurden.³³ Für Deutschland sind Joe May oder Ernst Lubitsch mit *Das Weib des Pharao* (1921), ferner *Kampf um Rom* (1968) von Robert Siodmak zu nennen.³⁴ Cecil B. de Mille, der in Fachkreisen gerne als „King of the Spectacle“³⁵ bezeichnet wird, brachte im Zuge der Einführung des Tonfilms den Film *Im Zeichen des Kreuzes* (1932) hervor. Der Zweite Weltkrieg sorgte allerdings für eine Stagnierung des Genres. In den 1950er Jahren brach dann ein Konkurrenzkampf zwischen

³⁰ Wieber, Auf Sandalen durch die Jahrtausende (2002) 8.

³¹ Faulstich, Filmgeschichte (2005) 38.

³² Vgl. Wieber, Auf Sandalen durch die Jahrtausende (2002) 8.

³³ Das Filmarchiv Austria hat 2002 eine Publikation über diese Monumental - Stummfilme veröffentlicht.

³⁴ Vgl. Traber, Wulf, Filmgenres (2004) 40.

³⁵ Smith, Epic Films (1991) xvii.

Fernseh- und Kinoproduktion aus, woraufhin die „Ausstattungsfilme“ mit technisch innovativen Schauwerten auftrumpften.

„Die bereits erwähnte, zunehmend auch ökonomisch spürbare Konkurrenz zum Fernsehen in den USA führte zu einer Konzentration auf die technische Überlegenheit des Films gegenüber dem kleinen, vergleichsweise unscharfen Schwarzweißbild des Fernsehschwerers. Insbesondere die darin liegende stärkere Realitätsillusion des Filmbildes wird ausgespielt und durch Weiterentwicklung der Breitwandtechnik und des 3-D-Verfahrens noch gesteigert.“³⁶

Die Begeisterung, die solche Filme zu diesem Zeitpunkt auslösten, hing vorrangig mit der damaligen Problemlage, mit der die Menschen zu kämpfen hatten, zusammen. Das Medium Film reagierte aber ohne Verzug auf die politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen, indem opulente „Bibelfilme“ produziert wurden:

„Von der politisch-gesellschaftlichen Entwicklung her lassen sich drei einander überlagernde Phasen feststellen: die unmittelbare Nachkriegszeit, bis etwa 1950, mit dem beginnenden „kalten Krieg“; die Phase der sich zuspitzenden Systemkonkurrenz und politischen Restauration in Ost und West bei gleichzeitigem wirtschaftlichen Aufschwung vor allem in Westeuropa; und die sich seit Ende der 50er Jahre in den westlichen Ländern abzeichnende kritische Gegenbewegung mit dem Versuch, die restaurativen Verkrustungen in Gesellschaft und kulturellem Leben aufzubrechen.“³⁷

Die Filme stellten sowohl eine Möglichkeit der Abwechslung zum Alltag als auch eine Option zur Identifikation dar.³⁸ Ängste konnten dadurch für eine Weile vergessen und Sehnsüchte ausgelebt werden.

„Je nach Betroffenheit, politischer Überzeugung und individueller Konstitution äußerte sich diese Situation teilweise in einem weitverbreiteten Nihilismus oder in hilfloser Verzweiflung, teilweise in christlichem oder politischem – pazifistischem, radikaldemokratischem bis sozialistischem – Engagement. In der einen oder anderen Form war die Zeit zentral geprägt von der Suche nach Halt, Sicherheit, nach verlässlichen Werten.“³⁹

Der Untergang am Ende der 1960er Jahre konstituierte sich durch gesellschaftliche Veränderungen, die sich in den neuen Stilrichtungen New Hollywood, British Free

³⁶ Faulstich, Korte, Der Film zwischen 1945 und 1960 (1990) 27.

³⁷ Ebd. 11.

³⁸ Vgl. Wieber, Auf Sandalen durch die Jahrtausende (2002) 30.

³⁹ Faulstich, Korte, Der Film zwischen 1945 und 1960 (1990) 12.

Cinema, Nouvelle vague, Neorealismus bzw. Junger und Neuer Deutscher Film reflektierten. *The Fall of the Roman Empire* (1964) von Anthony Mann wird als Abschluss des Genres betrachtet.⁴⁰ Sergio Leone, berühmt für seine Filme *Für eine Handvoll Dollar* (1964) oder *Spiel mir das Lied vom Tod* (1968), führte die Riege der Regisseure der einsetzenden „Italowestern“ an. Die Wiederaufnahme erfolgte mit einem fulminanten Comeback im Jahre 2000, als der britische Regisseur Ridley Scott *Gladiator* drehte. Der Film knüpft thematisch an *Spartacus* (1960) und den *Untergang des römischen Reiches* (1964) an und beeindruckt technisch durch die computergenerierten Animationen, die die Kämpfe in der Arena, die Massenszenen oder die Architektur des Kolosseums ausgestalten.⁴¹ 2004 folgte mit *Die Passion Christi* von Mel Gibson, *Troja* von Wolfgang Petersen und *Alexander* von Oliver Stone das große Jahr der Blockbuster. Zack Snyder stellte jedoch mit seinem Film *300* (2006) alle bisher dagewesenen in den Schatten. Die kurzlebige Fernsehserie *Rom* (2005 – 2006) bildet bis dato den Ausklang.

⁴⁰ Vgl. Wieber, *Auf Sandalen durch die Jahrtausende* (2002) 9.

⁴¹ Ebd. 10 – 11.

3. Die Antike im Experimentalkino des Pier Paolo Pasolini

3.1. Edipo Re: Bett der Gewalt

3.1.1. Filmanalyse

3.1.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films

Der Film beginnt mit der Einblendung eines Meilensteins, auf dem „Tebe“ geschrieben steht. Darauf folgt der Blick von einem entfernten Feld aus auf die Stadt Bologna der 1920er Jahre⁴² und schließlich auf das Haus, in dem soeben Ödipus geboren wird.

Danach sind junge Frauen, die auf einer Wiese ein Picknick veranstalten und lachend umherlaufen, zu sehen. Inmitten des Treibens liegt auf einer Decke das Baby, das die Umwelt und das vorherrschende Geschehen auf seine Art wahrnimmt. Unter den Frauen befindet sich auch Iokaste, die später im Schatten eines großen Baumes Ödipus liebevoll im Arm hält und stillt.

Das Bild eines Hauses, auf dem unter einem Fenster die Fahne mit dem Emblem Mussolinis befestigt ist, zeigt einen Orts- und Zeitwechsel an. Iokaste schiebt in einem schicken Kostüm und in Begleitung einer jungen Frau einen Kinderwagen und wird sogleich von einer freudig wartenden Gesellschaft in Empfang genommen. An dieser Stelle tritt das erste Mal der Vater Laios, der stolz seine Uniform trägt, in Aktion. Er betrachtet argwöhnisch Ödipus, der nun das Alter eines Kleinkindes erreicht hat. Während Ödipus lachend auf seinen Vater blickt, verrät dessen innere Stimme seine wahren Gefühle. Er fürchtet, dass Ödipus ihm die Frau, die er liebt, wegnehmen könnte.

Abends machen sich die Eltern zum Ausgehen fertig. Iokaste wirft noch einmal einen herzlichen Blick auf Ödipus, der sich in tiefem Schlaf befindet. Als sie sich auf den Weg machen, hält Laios Iokaste zurück, um sie zu küssen. Ödipus wird wach und verlangt weinend nach seiner Mutter. Er steht auf und geht auf den Balkon. Indem er sich am Geländer festhält, beobachtet er den gerade stattfindenden Tanzabend im

⁴² Vgl. *Riemer*, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis *Edipo re* (2002) 81.

gegenüberliegenden Nachbarhaus. Die schattenhaften Umrisse seiner Eltern sind durch einen hell erleuchtenden Vorhang zu erkennen. Sie tanzen fröhlich zur Musik und küssen sich. Das plötzliche Feuerwerk, das Ödipus natürlich erschrecken lässt, steigert nur den Wunsch nach seiner Mutter. Als die Eltern nach Hause kommen, liegt Ödipus bereits wieder im Bett, sodass sie annehmen, dass er schläft. Während sie miteinander schlafen, liegt Ödipus im daran angrenzenden Zimmer wach. Später geht Laios entschlossen zu seinem Sohn und umklammert dessen Fußgelenke grob mit festem Griff. Daraufhin ruft der Kleine nach seiner Mutter.

Die Szene wird in diesem Augenblick gewechselt und ab nun spielt die Handlung in der Wüste. Ein Hirte trägt einen Stock auf dem Rücken, auf dem Ödipus nackt lauthals weinend an den Hand- und Fußgelenken festgebunden ist. Am Himmel kreisen die Geier und am Boden kriecht eine Schlange. Der Hirte versucht, Ödipus zu töten, doch er bringt es nicht übers Herz und läuft weg. Ein anderer Hirte vernimmt Ödipus' Weinen. Die beiden Hirten laufen sich sogar über den Weg. Der Hirte, der nicht vermochte Ödipus zu erstechen, macht sich erleichtert davon. Der heraneilende Hirte befreit Ödipus sogleich von seinen Fesseln. Er nimmt ihn in die Arme und bringt ihn zum König von Korinth, der ihn sofort als „Fortunas Sohn“ bezeichnet und als seinen Erben einsetzt. Er hält Ödipus stolz preisend in die Höhe. Voller Freude reitet er auf einem Esel zum Palast, um seine Frau Merope zu überraschen. Sie schaut verblüfft und kann im ersten Moment ihr Glück kaum fassen. Die beiden sind über ihr „Geschenk der Götter“ sehr glücklich. Ödipus wächst im Glauben heran, dass sie seine leiblichen Eltern sind.

Eines Tages betrügt der nun bereits gute zwanzig Jahre alte Ödipus beim Spiel im Diskuswerfen, indem er seine Wurfscheibe mit dem Fuß weiter schiebt und heimst den von jungen Mädchen geflochtenen Kranz als Zeichen des Sieges ein. Impulsiv geht Ödipus auf den Mitstreiter, der die unfaire Tat nicht auf sich sitzen lassen möchte, los und schlägt ihn mit seinen Fäusten zu Boden. Daraufhin klärt ihn der Junge zornig über Ödipus' Adoption auf. Er beachtet diese Aussage aber nicht weiter, dreht sich einfach weg, schlägt seine Hände zusammen und feiert seinen Triumph.

Sein Glücksgefühl ist jedoch nicht von langer Dauer, denn ein Traum beunruhigt ihn derart, dass er das Orakel von Delphi aufsuchen möchte, um eine Antwort von den Göttern zu erhalten. Er holt das Einverständnis von Polybos und Merope ein und nach einem ausführlichen Gespräch bekommt er die Erlaubnis, ohne den Schutz der Krieger aufzubrechen. Ödipus verabschiedet sich am nächsten Morgen bei Sonnenaufgang von seinen vermeintlichen Eltern. Merope kann ihre Tränen nur schwer zurückhalten und bittet die Götter, Ödipus auf seinem Weg zu beschützen.

Das Orakel ist durch eine große Maske bedeckt und von einer Gefolgschaft umgeben. Es offenbart aber leider nicht die erhoffte Auflösung des Traums. Jedenfalls kann Ödipus zu diesem Zeitpunkt die Worte noch nicht deuten, die ihm das Orakel mit einem dämonischen Lachen mitteilt. Er versteht nicht, warum es sein Schicksal sein soll, dass er seinen Vater erschlagen und seine Mutter zur Gattin nehmen werde. Er zeigt sich vom Orakelspruch sehr bestürzt und beißt sich in seiner Verunsicherung des Öfteren in den Handrücken. Er irrt alleine durch die Wüste und möchte nicht nach Korinth zurück. Wenn er an einen Markstein trifft, muss er entscheiden, wie er weitergehen soll, dabei hält er sich die Augen zu und dreht sich im Kreis. Schließlich gelangt er zu dem vom Anfang bekannten Meilenstein, auf dem „Tebe“ eingemeißelt ist. Kurze Zeit später erfolgt an einem Dreiweg die Auseinandersetzung mit König Laios, der ihm befiehlt, die Straße für seinen Wagen frei zu machen. Da Ödipus dieser Order nicht nachkommt, befiehlt der König seinen Wachen den Angriff. Ödipus entledigt sich seiner Sachen und wirft einen Stein auf den ersten Soldaten. Er läuft brüllend in der sengenden Sonne weg, die verbliebenen Wachen hinter ihm her, bis er unerwartet sein Schwert zieht und sich dem Kampf stellt. Nunmehr scheint er nicht aufzuhalten zu sein und tötet einen Gegner nach dem anderen. Nur der Hirte, der ihn damals in der Wüste töten sollte, kann entkommen. Ödipus tötet wie von Sinnen lachend auch den König.

Dann erspät er aus der Entfernung einen Menschenzug. Die Einwohner Thebens flüchten vor der Sphinx, deren Rätsel niemand zu lösen bewerkstelligt. Der Junge, der die Neuigkeiten in der Stadt verkündet, bringt ihn zur Sphinx. Dabei stoßen sie auch auf Teiresias, der auf der Flöte spielt. Sofort fragt sich Ödipus, ob es der blinde Seher durch seine Gabe wahrlich vermag, weiter zu schauen als er. Die Sphinx konfrontiert Ödipus

abermals mit seinem Schicksal, doch dieser entgegnet nur, dass er sich sein eigenes Schicksal schafft, bevor er sie in den Abgrund stürzt. Der Verkünder der Stadt bringt die Neuigkeit über den Tod im Umlauf. Die Königin von Theben nimmt wie angekündigt den Befreier der Stadt über die Sphinx zum Gatten. Die Thebaner preisen Ödipus unter jubelndem Applaus für seine Tat.

Nachdem einige Zeit verstrichen ist, sind immer mehr Leichen, die den Tod durch die Pest gefunden haben, zu beklagen. Ein Priester bittet im Namen des Volkes um Hilfe. Ödipus trägt nun eine Krone und einen langen Bart und erklärt, dass er bereits seinen Schwager Kreon zur Befragung des Orakel des Apoll in Delphi entsendet hat. Kreon tut nach seiner Rückkehr kund, dass der Mörder von König Laios, der mitten in Theben lebt, ausgemacht, zudem verbannt oder getötet werden muss. Es gilt also, das Versäumnis, das durch das Wüten der Sphinx verursacht worden ist, auszumerzen, um die Stadt von der Pest zu befreien. Kreon erzählt, dass bloß ein alter Diener den Königsmord bezeugen kann, der eine Räuberbande der Tat bezichtigt.

Während die Toten auf Tragen - von Klageliedern begleitet - zur anschließenden Verbrennung weggebracht werden, kommt es zwischen Iokaste und Ödipus wieder einmal zu einer leidenschaftlichen Schlafzimmerbegegnung. Ödipus entledigt dabei Iokaste zügellos ihrer Kleiderspange.

Die Befragung von Teiresias dient dazu, Licht in die Sache zu bringen, artet aber in einen Disput aus. Teiresias sagt, dass er als Warner zu Ödipus gekommen ist. Ödipus wird immer gereizter, da er außer Stande ist, „zu erkennen“. Als Teiresias behauptet, dass Ödipus selbst der Mörder ist, den er sucht, beißt sich Iokaste, die das Geschehen vom Fenster aus verfolgt, in den Handrücken. Ödipus hat seine Wut nicht mehr unter Kontrolle, woraufhin er Teiresias packt und hinauswirft. Er glaubt fest daran, dass die vorgebrachten Äußerungen auf die Intrige Kreons zurückgehen, der den Thron an sich reißen möchte. Iokaste, die alles mitgehört hat, lacht bloß auf und läuft mit einigen Frauen ins Freie. Ödipus holt sie aus dem Garten und es ereignet sich eine wilde Bettszene. Kreon macht sich indes Gedanken über die Unterstellung, Laios getötet zu haben und fragt sich, ob Ödipus das bloß aus Furcht getan hat. Er stellt sich die Frage: Aber wovor hat er denn

solche Angst und Schrecken? Bevor Ödipus zu Kreon geht, betrachtet er lange Iokaste, die im Bett liegt. Schließlich verbannt Ödipus Kreon, der sich trotz dessen offener Darlegung sich nie gewünscht hatte König zu werden, da er sein ruhiges sorgloses Leben vorzieht.

Iokaste und Ödipus liegen auf der Wiese. Sie erzählt ihm von der einstigen Weissagung, dass der eigene Sohn Laios umbringen würde, aber jeder weiß, dass er an einem Kreuzweg von Räubern erschlagen worden ist. Sie ist sicher, dass der Sohn, der in den Bergen ausgesetzt worden ist, tot ist, daher hält sie auch nichts von Prophezeiungen. Ödipus wird nun immer mehr von Zweifeln geplagt und stellt Frage um Frage. Ödipus drückt Iokaste beim anschließenden Beisammensein im Schlafzimmer mit Gewalt aufs Bett und brüllt ihr seine gewonnene Einsicht ins Gesicht. Sie versucht sich loszureißen, möchte nichts über Blutschuld und Blutschande hören, denn es ist besser, nichts zu wissen. Er lässt sie aber nicht los und schreit sich die Seele aus dem Leib, bis er plötzlich still wird. Er öffnet ihre Kleiderspange und sie vollziehen den Geschlechtsakt.

Iokaste beschließt, beten zu gehen. In diesem Moment trifft ein Mann von Korinth, der treue Hirte des König Polybos', ein. Er berichtet, dass der König gestorben ist und die Bürger Ödipus als neuen König gewählt haben. Außerdem erzählt er, dass er Ödipus als Findling dem König gebracht hat und Polybos und Merope nicht seine leiblichen Eltern sind. Letztendlich kommt es zur Befragung des Hirten, der die unwiderlegbare Identität Ödipus' nicht preisgeben möchte, doch unter Androhung von Gewalt die Wahrheit ausspricht. Er erzählt, dass Iokaste ihm das Kind gegeben hat, weil es gegen den Willen der Götter gezeugt worden ist. Als Ödipus zum Palast zurückkehrt, entdeckt er, dass sich Iokaste erhängt hat. Brüllend zieht er ihr das Kleid vom Körper und sticht sich mit der Kleiderspange in die Augen. Er schreit voller Schmerz seine erworbene Erkenntnis heraus, bis er blutbeschmiert vor den Palast und das versammelte Volk tritt. Dort gibt ihm der Verkünder Angelo eine Flöte und führt ihn weg.

Sie kommen gleichsam an den Arkadengängen Bolognas der 1960er Jahre⁴³ an. Während Ödipus auf der Flöte auf der Piazza vor dem Dom⁴⁴ spielt, füttert Angelo die Tauben. Die

⁴³ Vgl. *Riemer*, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis *Edipo re* (2002) 81.

⁴⁴ Ebd.

nächste Station ihres Weges ist eine Fabrik in Mailand,⁴⁵ vor der Ödipus wieder auf seiner Flöte spielt. Angelo spielt mit anderen Jungen Fußball. Natürlich sind auch eine Menge Arbeiter zu sehen. Am Ende gelangen sie zum Haus, in dem Ödipus geboren worden ist und zur Wiese, auf der er als Kind gelegen und von Iokaste gestillt worden ist.

3.1.1.2. Formale Kennzeichen

Der Film setzt sich aus Prolog,⁴⁶ Hauptteil⁴⁷ und Epilog⁴⁸ zusammen. Wird zusätzlich dazu noch der tatsächliche Einsatz der Handlung gemäß dem Sophokles Drama⁴⁹ berücksichtigt, ergibt sich eine Disposition von vier Abschnitten.⁵⁰ Es agieren fortlaufend die gleichen Personen, kein Charakter wird durch einen anderen Schauspieler ersetzt. Der Prolog und der Epilog spielen im Bologna der 1920er bzw. 1960er Jahre, wodurch einerseits ein Hinweis auf Pasolinis Autobiographie und andererseits auch auf seine persönlichen Interessen und Erfahrungen geliefert wird. Der Mythos bildet den Hauptteil:

„Ich wollte den Mythos als Traum wiedererschaffen. Ich wollte, daß der gesamte mittlere Teil des Films, also fast der ganze Film, eine Art Traum ist, und daraus erklärt sich die Wahl der Kostüme und Schauplätze und der Gesamtrhythmus des Werks. Ich wollte, daß eine Art ästhetisierter Traum herauskommt.“⁵¹

Freuds Psychoanalyse sieht vor, Träume und deren Bedeutung, die dem Unterbewusstsein entspringen, ins Rationale zu übersetzen. Pasolini sagt: ...,aber statt den Mythos in die Psychoanalyse hineinzuprojizieren, habe ich die Psychoanalyse in den Mythos zurückprojiziert.“⁵²

Es ist evident, dass die Prinzipien von Raum und Zeit im Film nicht gewahrt werden, da der Schauplatz und die Zeit des Geschehens über den Verlauf des Films hinweg nicht dieselben bleiben. Überdies kristallisiert sich heraus, dass der Text der Vorlage zugunsten der Chronologie der Handlung im Film verändert worden ist. Der *König Ödipus* des

⁴⁵ Vgl. *Faldini*, Pier Paolo Pasolini (1986) 109.

⁴⁶ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:00:00 – 0:09:08.

⁴⁷ Ebd. 0:09:09 – 01:31:25.

⁴⁸ Ebd. 01:31:26 – 01:36:03.

⁴⁹ Ebd. 0:50:06 – 01:31:25.

⁵⁰ Vgl. *Spila*, Pier Paolo Pasolini (2002) 72.

⁵¹ *Pasolini*, Pasolini über Pasolini (1995) 121.

⁵² Ebd. 120.

Sophokles ist laut Schiller eine dramatische Analysis, also ein Enthüllungsdrama.⁵³ Das bedeutet, dass im Zuge der Handlung die Gründe für die bevorstehende Katastrophe offenbart werden. Die Handlung des Werks beginnt vor dem Haus des Königs in Theben. Es findet gerade eine so genannte „Hikesie“,⁵⁴ ein Merkmal der klassischen Motivstruktur in einer griechischen Tragödie, statt. Die bittenden Kinder, Männer und Greise halten mit weißen Wollbinden umwundene Öl- und Lorbeerzweige in den Händen und lassen sich mit gebeugten Häuptern an einem Altar nieder.⁵⁵ Wie bereits erwähnt beginnt dieser Vorgang als drittes Kapitel inmitten des Hauptteils im Film, indem Leichen, die von Pestbeulen übersät sind, während die Geier schon am Himmel kreisen, gezeigt werden.⁵⁶ Bezeichnenderweise wird der Priester, der mit seinem Gefolge Hilfe bei Ödipus sucht, von Pasolini selbst dargestellt.⁵⁷

Die Befragung des Hirten fällt im Film sekundär aus,⁵⁸ normalerweise wird diese aber als Höhepunkt⁵⁹ gehandelt. Außerdem wird die Gliederung der Tragödie wie Aristoteles in der *Poetik* ausführt, nicht erfüllt,⁶⁰ da der Chor absent ist. Dieser Part wird durch Beischlafszenen ausgetauscht.⁶¹ Der Chor ruft bei Sophokles öfters die verschiedenen Götter⁶², ihnen wird im Film hingegen nicht eine so hohe Bedeutung beigemessen. Der Chor zieht bei Sophokles das Resümee der Handlung:

„Bürger in dem Lande Theben! Sehet, dieser Ödipus,
Der die berühmten Rätsel löste und ein Mann vor allen war,
Er, auf dessen Glück – wer von der Bürgern nicht mit Neid geblickt:
In welch eine große Woge schwerer Schickung er geriet!
Darum blicke man bei jedem, der da sterblich, auf den Tag,
Der zuletzt erscheint, und preise selig keinen, eh er denn
Durchgedrungen bis zum Ziel des Lebens, nie von Leid berührt!“⁶³

⁵³ Vgl. *Sophokles, König Ödipus* (2004) 74.

⁵⁴ Vgl. *Seeck, Die griechische Tragödie* (2000) 199.

⁵⁵ Vgl. *Sophokles, König Ödipus* (2004) 11.

⁵⁶ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:50:06 – 0:51:04.

⁵⁷ Vgl. *Viano, A certain realism* (1993) 2.

⁵⁸ Vgl. *Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re* (2002) 87.

⁵⁹ Vgl. *Sophokles, König Ödipus* (2004) 54 – 57.

⁶⁰ Vgl. *Aristoteles, Poetik* (1982) 37.

⁶¹ Vgl. *Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re* (2002) 86.

⁶² Vgl. *Sophokles, König Ödipus* (2004) 17 - 20, 28 - 29, 35 - 37, 43 - 44, 52 - 53, 57 - 58.

⁶³ Ebd. 70.

Natürlich fällt das Fazit durch das Fehlen des Chors beim Film anders aus. Es auszusprechen obliegt Ödipus. Seine Worte unterstreichen die visuellen Bilder, da er am Ende seiner Reise wieder auf der Wiese angekommen ist, auf der er schon als Kind geweilt hat.

„ÖDIPUS: Ist es möglich, dass alles vorherbestimmt war? Ist von Anfang an die Zukunft beschlossen? Dürfen wir uns nicht wehren? Müssen wir alles hinnehmen? Ich bin angelangt, da, wo das Leben angefangen hat, da wird es auch enden.“⁶⁴

Der Botenbericht stellt ein formales Merkmal der dramatischen Struktur in der griechischen Tragödie dar. Diese Wesenheit wird bei Pasolini völlig ausgeklammert, indem alles, sprich die Bettzimmerszenen,⁶⁵ die erhängte Iokaste oder das Ausstechen von Ödipus Augen,⁶⁶ arglos gezeigt wird. Wenn wir uns nun ins Gedächtnis rufen, dass die Botenberichte unter anderem dazu dienen, grausame Ereignisse nicht auf der Bühne zeigen zu müssen,⁶⁷ präsentiert sich hier ein beachtlicher Gegensatz zwischen Film und Werk. Ein Beispiel hierfür ist der 5. Auftritt des Dieners.⁶⁸ Der Beischlaf zwischen Ödipus und Iokaste wird in Reden nebenbei erwähnt.⁶⁹ Angelo fungiert zwar als Botenjunge bzw. Verkünder der Stadt, ist aber nicht in der üblichen, in der zuvor genannten Funktion tätig.

Auf *Ödipus auf Kolonos* von Sophokles wird lediglich hingedeutet.⁷⁰ Ödipus wird anstelle von Antigone von Angelo geleitet.⁷¹ Die Kinder von Ödipus und Iokaste finden im Film generell keine Erwähnung, während im Werk durchwegs Anspielungen zu finden sind, die deren Existenz belegen.⁷² Es gibt dieser Argumentation folgend dann auch keine weiteren Dramen, in die Antigone, Ismene, Polyneikes und Eteokles involviert sind.⁷³

⁶⁴ Edipo Re (1967) DVD-R 01:35:46 – 01:36:03.

⁶⁵ Ebd. 0:49:27 – 0:50:05, 0:57:24 – 0:58:02, 01:10:58 – 01:12:16, 01:19:07 01:21:16.

⁶⁶ Ebd. 01:28:11 – 01:30:10.

⁶⁷ Vgl. Seeck, Die griechische Tragödie (2000) 41.

⁶⁸ Vgl. Sophokles, König Ödipus (2004) 60 – 62.

⁶⁹ Ebd. 60 – 61.

⁷⁰ Vgl. Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re (2002) 80.

⁷¹ Ebd. 87.

⁷² Vgl. Sophokles, König Ödipus (2004) 20, 26, 45, 60, 61, 67, 68.

⁷³ Vgl. Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re (2002) 87.

3.1.1.3. Inhaltliche Kennzeichen

Der Prolog veranschaulicht eine innige Mutter-Kind-Beziehung, worin auch das Ressentiment des Vaters gegenüber dem Sohn begründet ist. Diese feindselige, egoistische Haltung ist ausschlaggebend für die Weiterentwicklung der Handlung. Seine Eifersucht wird sogleich beim ersten Zusammentreffen der beiden deutlich:

„LAIOS: Du bist da, um meinen Platz einzunehmen, mich in das Nichts zurückzujagen. Mir alles zu nehmen, was ich habe.“⁷⁴

„LAIOS: Das Erste, was du mir nehmen wirst, wird sie sein. Die Frau, die ich liebe.“⁷⁵

Die denkbar entscheidende Szene ist jene, als Laios plötzlich vom Ehebett aufsteht und ins Zimmer von Ödipus geht, um ihn an den Fußgelenken zu packen. Danach folgt der Sprung in die Wüste, wo der Hirte Ödipus umbringen soll.⁷⁶ Pasolinis Ausführung weicht der Vorlage von Sophokles in diesem Punkt ab, da der Entschluss zur Aussetzung des Kindes aus der Prophezeiung resultiert.⁷⁷

Ödipus erringt seinen Sieg beim Diskuswerfen nicht ehrlich, weil er seine Wurfscheibe mit dem Fuß weiter nach vorne schiebt.⁷⁸ Ein Kontrahent hat den Betrug aber beobachtet und konfrontiert Ödipus zum ersten Mal mit der Wahrheit über seine Eltern, nachdem dieser auf ihn mit Fäusten eingeschlagen hat.

„JUNGE: Du Findling. Du Sohn Fortunas! Du bist nicht der Sohn deines Vaters und deiner Mutter!“⁷⁹

Bei Sophokles erfährt Ödipus dies von einem Betrunknen:

„Ein Mann, beim Mahle, übervoll von Trunkenheit,
Ruft mir beim Weine zu: untergeschoben
Sei ich dem Vater. Und ich, schwer betroffen,
Hielt kaum mich diesen Tag zurück. Den andern

⁷⁴ Edipo Re (1967) DVD-R 0:04:35 – 0:04:42.

⁷⁵ Ebd. 0:04:59 – 0:05:04.

⁷⁶ Ebd. 0:08:47 – 0:09:08.

⁷⁷ Vgl. Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re (2002) 86.

⁷⁸ Vgl. Edipo Re (1967) DVD-R 0:15:20.

⁷⁹ Ebd. 0:15:49 – 0:15:54.

Ging ich zur Mutter und zum Vater hin
 Und drang in sie, und sie verdachten schwer
 Den Schimpf dem Menschen, dem das Wort entfuhr.
 Und ich, was jene beiden anbetraf,
 War froh. Doch gleichwohl stach's mich immer,
 Denn in der Stille kam es viel herum.
 Und heimlich vor der Mutter und dem Vater
 Wandr' ich nach Pytho, und da schickte Phoibos“⁸⁰

Ödipus geht demzufolge heimlich nach Delphi, während er sich im Film von den Eltern verabschiedet,⁸¹ um das Orakel zu befragen. Außerdem kommt er erst nach seinem schrecklichen Traum, aus dem er angsterfüllt weinend und zitternd aufgewacht ist, auf die Idee mit dem Orakelspruch.⁸²

Als er dann vom schon ominös anmutenden Orakel hört, dass er seinen Vater erschlagen und seine Mutter heiraten wird,⁸³ möchte er nicht nach Korinth zurückkehren.

„ÖDIPUS: Ich fliehe Korinth. Damit sich nicht bewahrheitet, was mir vorausgesagt ist, aber wohin mit meinem Leben?“⁸⁴

Er zaudert, welchen Weg er entlang gehen soll,⁸⁵ wohingegen der Ödipus des Sophokles die Entscheidung, nicht nach Korinth zurückzukehren, sofort fällt.⁸⁶ Diese Unentschlossenheit äußert sich darin, dass er sich im Kreis dreht, während er sich die Augen zuhält, danach geht er weiter.⁸⁷

Ebenso ist die Reihenfolge, in der er Laios und seine Wache tötet, auffällig.⁸⁸ Ödipus beseitigt - dem Irrsinn verfallen - zuerst die vier Soldaten, bevor er Laios ermordet.⁸⁹ Es heißt dazu bei Sophokles:

⁸⁰ *Sophokles, König Ödipus* (2004) 40 – 41.

⁸¹ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:18:15 – 0:18:40.

⁸² Ebd. 0:16:24 – 0:16:54.

⁸³ Ebd. 0:22:03 – 0:22:11.

⁸⁴ Ebd. 0:26:31 – 0:26:37.

⁸⁵ Vgl. *Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re* (2002) 85.

⁸⁶ Vgl. *Sophokles, König Ödipus* (2004) 41.

⁸⁷ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:26:48 – 0:27:21, 0:30:31 – 0:30:41.

⁸⁸ Vgl. *Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re* (2002) 84.

⁸⁹ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:30:57 – 0:37:55.

„ÖDIPUS: Als ich, des Weges ziehend, jenem Dreiweg
 Nah war, da kamen mir ein Herold und,
 Auf einem Pferdewagen aufgestiegen,
 Ein Mann entgegen, wie du ihn beschreibst.
 Und aus dem Wege wollten mich der Vormann
 Und er, der Alte, mit Gewalt vertreiben,
 Und ich versetzte dem, der mich wegdrängte,
 Dem Treiber, einen Hieb im Ärger. Und der Alte,
 Wie er es sieht, hat acht, wie ich vorbeigeh,
 Und von dem Wagen mitten übers Haupt
 Fuhr er herab mir mit dem Doppelstachel.
 Nun! nicht mit Gleichem büßte er es, sondern kurz!
 Vom Stab aus dieser meiner Hand getroffen, rollt
 Er rücklings mitten aus dem Wagen augenblicklich,
 Und ich erschlage allesamt. – Wenn nun der Fremde“⁹⁰

Es geht klar daraus hervor, dass Laios den Doppelstachel auf Ödipus einstoßen möchte und er bloß aus Notwehr, wie er sagt, reagiert.

Der Vorfall rund um die Sphinx weist genauso eine eklatante Unstimmigkeit zwischen Film und griechischer Tragödie auf. Es wird zum einen ein unterschiedlicher Spruch getätigt und zum anderen tritt ein vollkommen anders agierender Ödipus zu Tage. Die beiden Sphinxauftritte werden zum besseren Vergleich bzw. zur anschaulicheren Diskussion gegenüber gestellt. Die Sphinx stellt Ödipus beim Drama folgendes Rätsel:

„Es ist am Morgen vierfüßig, am Mittag zweifüßig, am Abend dreifüßig. Von allen Geschöpfen wechselt es allein mit der Zahl seiner Füße; aber eben wenn es die meisten Füße bewegt, sind Kraft und Schnelligkeit seiner Glieder am geringsten.

ÖDIPUS: Dein Rätsel ist der Mensch, der am Morgen seines Lebens, solange er ein schwaches und kraftloses Kind ist, auf seinen zwei Füßen und seinen zwei Händen geht. Ist er erstarkt, so geht er am Mittag seines Lebens nur auf den zwei Füßen; ist er endlich am Abend seines Lebens als Greis angekommen und der Stütze bedürftig, so nimmt er den Stab als dritten Fuß zu Hilfe.“⁹¹

Die Szene ereignet sich in Pasolinis Film in dieser Form:

„SPHINX: Das Rätsel lautet: Dir Fluchbeladener folgt ein Fluch. Wie heißt er?

ÖDIPUS: Du kriegst keine Antwort auf diese Frage!

SPHINX: Das Schicksalrätselwort ist dir bekannt.

⁹⁰ *Sophokles, König Ödipus* (2004) 41.

⁹¹ *Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1984) 153.

ÖDIPUS: Ich will es nicht hören! Ich will es nicht aussprechen! Ich schaffe mir mein Schicksal selbst und wenn ich dadurch sterben muss!

SPHINX: Erkenne, dass du nur Mensch bist, der Abgrund, in den du mich stürzt, liegt in dir selbst!“⁹²

Die vorhin erwähnte Divergenz des ungleichen Inhalts der Sphinxworte wird hiermit bekundet. Das Augenmerk richtet sich jetzt auf die Wirkung des Charakters von Ödipus. Der Kontrast zwischen Intellekt und der Gewalttat könnte nicht eminenter sein.⁹³ Das erste Beispiel bietet einen gebildeten Ödipus, der es schafft, das Rätsel zu lösen. Ödipus wird im Drama zwar auch wütend, aber in einer viel schwächeren Art und Weise. Es handelt sich P. Riemers Meinung nach um einen aristokratischen Zorn.⁹⁴ Seine Fürsorglichkeit und Verantwortung über das Volk Thebens scheinen wirklich viel ausgeprägter.⁹⁵

„The intellectual failure of Pasolini’s Oedipus (with the attendant issue of internalized responsibility) is nowhere clearer than in his confrontation with the Sphinx. In the Sophocles version, of course, Oedipus solves a riddle posed by the Sphinx, an act which to some degree establishes his credentials as an intellectual or a thinker...Pasolini’s Oedipus solves no riddle nor does he have any posed (in fact, one of the major problems with the film is that the Sphinx is given no function or explanation). He deals with the Sphinx as he deals with everything else, by using physical power.”⁹⁶

De facto zieht der Ödipus des Films einfach sein Schwert, läuft auf die Sphinx zu und wirft sie in den Abgrund. Sein Hang zur Gewalt ist beständig feststellbar. Es fängt bereits damit an, wie aggressiv er auf den Jungen nach dem Diskusspiel losgeht,⁹⁷ wie er Laios und die Wache umbringt⁹⁸ oder wie harsch er Teiresias packt.⁹⁹ Die Bettszenen mit Iokaste muten auch nicht gerade romantisch an und werden dem Titel *Edipo Re: Bett der Gewalt* ganz und gar gerecht. Überhaupt zeugt der Moment, in dem beide den Geschlechtsakt im Bewusstsein der Tatsachen vollziehen und Ödipus „Mutter“¹⁰⁰ sagt, von einer außerordentlichen Rohheit.

⁹² Edipo Re (1967) DVD-R 0:44:45 – 0:44:54.

⁹³ Vgl. Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re (2002) 85.

⁹⁴ Ebd. 85.

⁹⁵ Vgl. Sophokles, König Ödipus (2004) 11 - 13.

⁹⁶ Snyder, Pier Paolo Pasolini (1980) 90 – 91.

⁹⁷ Vgl. Edipo Re (1967) DVD-R 0:15:43 – 0:15:48.

⁹⁸ Ebd. 0:31:44 – 0:37:55.

⁹⁹ Ebd. 01:05:42 – 01:05:57.

¹⁰⁰ Ebd. 01:21:04.

„So, Pasolini's Oedipus is inevitably less civilised and less scrupulous than Sophocles'. (...) But perhaps the most striking instance of Oedipus' amorality in the film may be found in the savage love scene that follows the revelations of Teiresias. Despite (or perhaps because) of the possibility of incest, Oedipus makes love to Jocasta brutally. He tears off her clothes and seems almost to be raping her. It is the most impassioned love-making in the entire film and is filled with the intoxication of exultant shame and the excitement of sacrilege.”¹⁰¹

Es ist auch aufsehererregend, wenn sich Ödipus in den Handrücken beißt.¹⁰² Das geschieht immer, wenn er in Rage oder Verzweiflung gerät. Diese Geste ist gleichsam die Widerspiegelung seiner Gefühle und zieht sich wie ein roter Faden durch den Film. Es beginnt nach dem Traum, den er nicht versteht und reicht sogar bis zum Epilog, als er physisch blind umherzieht:

„Adult Oedipus is visually defined by his two recurrent gestures: biting the back of his left hand and spinning around at a crossroads, with his eyes closed, the brim of his hat covering his face. The first suggests an impotent rage aimed at his own body and, more specifically, at the part of his body – the left hand – which, as a child, he raised to protect his eyes from the sight of a threatening father. The second aptly uses the visual metaphor of going in circles to suggest his attempt to ignore the knowledge arising from this deepest memory within.”¹⁰³

Es ist interessant, dass sich nach der Auseinandersetzung von Ödipus mit Teiresias, der ihn als den Mörder, den er sucht, bezichtigt, Iokaste sich ebenfalls in den Handrücken beißt.¹⁰⁴ Das kommt nur einmal vor und gerade an dieser signifikanten Stelle der Handlung. Frappant in diesem Kontext ist auch das Bedecken der Augen im Kindesalter.¹⁰⁵

„The father's antagonism toward the child is documented, as is the child's impulse to avoid seeing things; he covers his eyes repeatedly, a physical tic that will come to characterize Oedipus morally in the film.“¹⁰⁶

Ödipus verbirgt seine Augen aber auch als Erwachsener. „Der Gott bzw. das Schicksal lassen eine Verblendung über ihn kommen, filmisch als stechendes Sonnenlicht

¹⁰¹ <http://www.filmfestival.gr/tributes/2003-2004/cinemythology/uk/film33.html>

¹⁰² Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:16:08 – 0:16:11, 0:16:15 – 0:16:18, 0:24:59 – 0:25:03, 0:30:20 – 0:30:23, 0:05:37 – 0:05:41, 0:16:34 – 0:16:37, 0:33:55 – 0:33:56, 0:34:02 – 0:34:04.

¹⁰³ Viano, *A certain realism* (1993) 179.

¹⁰⁴ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:03:34 – 0:03:36.

¹⁰⁵ Ebd. 0:04:38 – 0:04:40, 0:07:00 – 0:07:03, 0:09:01 – 0:09:03.

¹⁰⁶ Snyder, Pier Paolo Pasolini (1980) 88.

realisiert.“¹⁰⁷ Es gibt einmal eine Großaufnahme seiner Augen, bevor das Orakel zu ihm spricht.¹⁰⁸ In dem Moment, als das Orakel seine Rede beendet, fällt ein starkes Sonnenlicht über ihn herein.¹⁰⁹ Als Ödipus dann weggeht und die versammelten Menschen ihn anschauen, legt er seine Hand auf das Gesicht.¹¹⁰ Später, beim Schweifen durch die Wüste, ist kurz zweimal ein unscharfes Bild zu erkennen.¹¹¹ Schließlich werden dieses stechende Sonnenlicht und das Bedecken der Augen bei der Episode mit Laios und seiner Wache nochmals eingesetzt. Er legt die Hand auf die Stirn und die Augen,¹¹² bevor er das Schwert zieht, um seinen Widersacher anzugreifen. Er dreht sich um und läuft brüllend auf ihn los. Es ist bei diesem Angriff zum wiederholten Male ein ungenaues Bild¹¹³ vorhanden, das mit einem blendenden Sonnenlicht¹¹⁴ einhergeht. Die Attacke auf Laios, als er mit dem Schwert ausholt, ist ebenfalls von einem grellen Strahlen gekennzeichnet.¹¹⁵ Später nimmt er den Helm des toten Soldaten und setzt ihn auf. Er hat beim Verlassen des Tatorts nur sein Schwert bei sich, erneut geht ein grelles Sonnenlicht auf ihn hernieder.¹¹⁶

Ansonsten kann noch festgestellt werden, dass beispielsweise Iokaste in der Tragödie den Streit zwischen Ödipus und Kreon zu schlichten versucht,¹¹⁷ während sie in Pasolinis Version den Wortwechsel vom Schlafzimmer aus mitverfolgt.¹¹⁸ Es ist auch anzunehmen, dass Iokaste und Ödipus die Wahrheit gleichzeitig erfahren, währenddessen Iokaste im Drama schon früher über den Inzest Bescheid weiß.¹¹⁹ Um nun auf die Befleckung zu sprechen zu kommen, soll folgender Gedanke aufgegriffen werden. P. Riemer schreibt diesbezüglich:

„Besonders wichtig scheint in Pasolinis Fassung der Zusatz zu sein, das Schicksal sei unvermeidlich. Im übrigen wird Ödipus im Film verjagt, weil seine Anwesenheit die Orakelstätte beflecken könnte. Hierin weicht Pasolini von Sophokles ab, der die Gefahr

¹⁰⁷ Riemer, *Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re* (2002) 85.

¹⁰⁸ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:22:03.

¹⁰⁹ Ebd. 0:22:42 – 0:22:43.

¹¹⁰ Ebd. 0:24:10 – 0:24:11.

¹¹¹ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:24:12 – 0:24:16, 0:24:22 – 0:24:27.

¹¹² Ebd. 0:32:33 – 0:32:37.

¹¹³ Ebd. 0:33:43 – 0:33:50.

¹¹⁴ Ebd. 0:34:51 – 0:35:05.

¹¹⁵ Ebd. 0:37:32 – 0:37:41, 0:37:44 – 0:37:46.

¹¹⁶ Ebd. 0:39:10 – 0:39:11.

¹¹⁷ Vgl. *Sophokles, König Ödipus* (2004) 35.

¹¹⁸ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 01:14:38 – 01:14:56.

¹¹⁹ Vgl. *Sophokles, König Ödipus* (2004) 51 – 52.

einer Befleckung erst von dem Moment an als gegeben sieht, da die prophezeiten Taten vollzogen wurden.“¹²⁰

Unter diesem Gesichtspunkt wirkt der Film viel negativer als das Werk von Sophokles, da die Befleckung von vornherein nicht abgewendet werden kann, unabhängig davon, ob sie stattfindet oder nicht.

Im Epilog wird Ödipus mit Teiresias assoziiert. Er wandelt sich zu einer „Art Prophet, eine Art homo sapiens, ein Weiser, der Flöte spielend die moderne Welt durchschreitet.“¹²¹ Nach Freud wird ein solcher Vorgang als so genannte „Sublimierung“ bezeichnet¹²², das bedeutet, dass sich in dem Moment, in dem sich Ödipus das Augenlicht nimmt, für ihn die Möglichkeit ergibt, wieder Teil der Gesellschaft zu werden. Auf diese Art und Weise sublimiert er sozusagen seine Vergehen oder besser gesagt seine Schuld. Pasolini setzt dies mit der Dichtung konform und erklärt, dass Ödipus sein Wesen dahingehend verfeinert, dass er zuerst mit seiner Flöte für die Bürger spielt, dann jedoch ein Widerstandslied für die Arbeiter anstimmt. Er erreicht somit eine höhere Ebene in seinem Dasein. Am Ende des Films kehrt er zu der Wiese seiner Kindheit zurück.

„und als man Ödipus zum Schluss blind und mit modernen Kleidern scheinbar ohne Ziel gehen sieht, kehrt er in Wirklichkeit genau dorthin zurück, wohin es richtig ist zurückzukehren, zu den Plätzen und Gefühlen seiner Kindheit. Eine Entscheidung, die keine Regression bedeutet, sondern das Wiedererlangen der Werte und der Wahrheit: ein Übergang von der Metahistorie zu den Anfängen der Geschichte.“¹²³

3.1.1.4. Inszenierung

Die Bandbreite der Filmmusik ist außergewöhnlich, denn sie reicht von Klassik bis hin zu Ritualklängen. Mozarts Dissonanzenquartett¹²⁴ wird beispielsweise gespielt, als Iokaste Ödipus stillt¹²⁵ oder als gegen Ende des Films das Haus, das bereits vom Prolog bekannt ist, nochmals gezeigt wird.¹²⁶ Der Marsch, der im Prolog in Zusammenhang mit dem

¹²⁰ Riemer, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis *Edipo re* (2002) 84.

¹²¹ Faldini, Pier Paolo Pasolini (1986) 109.

¹²² Vgl. Pasolini, Pasolini über Pasolini (1995) 129 - 130.

¹²³ Spila, Pier Paolo Pasolini (2002) 72.

¹²⁴ Vgl. Jungheinrich, Überhöhung und Zurücknahme Musik in den Filmen Pasolinis (1985) 44.

¹²⁵ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:01:59 – 0:03:42.

¹²⁶ Ebd. 01:34:19 – 01:35:28.

Faschismus und Laios in Uniform zu hören ist,¹²⁷ wird auch im Epilog nochmals eingespielt.¹²⁸ Die monotone Ritualmusik wirkt durch das beständige Trommeln und das Pfeifen einer Flöte beim Übergang von Ödipus' Schlafzimmer zur Wüste sehr eindringlich.¹²⁹ Rumänische Volksmusik ist zu vernehmen, nachdem sich Ödipus auf den Weg zum Orakel gemacht hat.¹³⁰ Nach dem Tod der Sphinx erklingt eine Maultrommel.¹³¹ Das von Frauen vorgetragenen Klagelied, verleiht dem Bild der Pesttoten Nachdruck.¹³² Im Epilog spielt Ödipus ein japanisches No-Musikstück¹³³ und ein russisches Partisanenlied.¹³⁴

Die Kleidung steht der Musik aber nicht nach. Der Hirte, der ein Tierfell trägt¹³⁵ oder Kreon mit einem Hut, an dem links und rechts Vogelflügel befestigt sind,¹³⁶ passen vollkommen ins archaische Ambiente. Das Orakel trägt ein dunkles, bodenlanges Gewand und eine Maske mit zwei Köpfen, die ein Gesicht zeigen. Daran hängen Stroh, Äste und Schnüre.¹³⁷ Es handelt sich hierbei um „eine phantastische Synthese aus Aztekischem, Sumerischem, Schwarz-Afrikanischem und Vorantik-Griechischem, die im Zusammenspiel mit den wüstenhaften, hitzeblimmernden Ebenen zu Insignien einer imaginären prähistorischen Zeit verschmelzen.“¹³⁸

3.1.1.5. Filmintention

Pasolini hat den Prolog in der Lombardei gedreht, um eine Verbindung zu seiner Kindheit herzustellen, die er in Friaul verbracht hat. Iokaste trägt darin beispielsweise ein Kostüm,¹³⁹ das Pasolini nach Fotografien seiner Mutter aus den 1930er Jahren anfertigen hat lassen.¹⁴⁰ Sein Vater war während des Faschismus tatsächlich Offizier. Es wird auch

¹²⁷ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:03:50 – 0:04:43.

¹²⁸ Ebd. 01:35:28 – 01:36:20.

¹²⁹ Ebd. 0:08:41 – 0:09:40.

¹³⁰ Ebd. 0:19:37 – 0:20:12.

¹³¹ Ebd. 0:46:20 – 0:46:39.

¹³² Ebd. 0:51:31 – 0:52:30.

¹³³ Ebd. 01:31:45 – 01:32:29.

¹³⁴ Ebd. 01:32:58 – 01:33:54.

¹³⁵ Ebd. 0:10:28 – 0:28:43.

¹³⁶ Ebd. 0:48:15 – 0:48:21.

¹³⁷ Ebd. 0:21:51.

¹³⁸ *Jungheinrich*, Überhöhung und Zurücknahme Musik in den Filmen Pasolinis (1985) 153.

¹³⁹ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:04:18.

¹⁴⁰ Vgl. *Riemer*, Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis *Edipo re* (2002) 81.

die entsprechende Fahne¹⁴¹ gezeigt, die auf die damalige Zeit schließen lässt. Pasolini gibt an, dass er in *Edipo Re* seinen eigenen Ödipuskomplex eingebaut hat und der Film daher bis zu einem gewissen Grad als autobiographisch erachtet werden kann. Das Verhältnis zum Vater war äußerst schwierig, was die intensiven Szenen zwischen Laios und Ödipus im Prolog erklärt. Bologna hat er als passenden Drehort für den Epilog ausgesucht, weil er dort seine ersten Gedichte verfasst hat,¹⁴² somit ist auch der Gedankengang zu der genannten Aussage seiner Gleichsetzung von Ödipus Sublimierung mit der Dichtung gegeben.

Pasolini versucht, mit dem Film die Menschen aufzurütteln. Das heißt, dass die Blindheit des Ödipus nicht nur als Behinderung gewertet werden soll. Im weitesten Sinne möchte Pasolini damit erreichen, dass die Menschen sich über die Realität klar werden.

„Das Zeitalter der Unschuld ist vorbei, und Aufgabe des Intellektuellen ist es nicht mehr, die Welt der Harmonie und des Trostes darzustellen, sondern zu beunruhigen und zu verstören, und wenn notwendig, zu schockieren.“¹⁴³

Er hat daher - als Gegner des Neokapitalismus - Marokko aus gutem Grund als Drehort ausgesucht.¹⁴⁴ Er hat generell Gefallen an der Dritten Welt gefunden, da er dort trotz der vorherrschenden Probleme sozusagen einen Frieden entdeckt hat. Die Wüstenlandschaft, die Filmmusik, die Kostüme, die Kopfbedeckungen, der Schmuck und die Waffen waren Zeichen eines genügsamen, natürlichen Lebensstils. Die archaischen Bilder, die barbarischen Züge der Ausstattung, selbst der Charakter Ödipus sind bewusst in Szene gesetzt worden. „He regretted the advent of technocracy and consumerism with its concomitant loss of humanistic values. Humanism, in other words, was for him a signifier of ‘human’ resistance against the postindustrial nightmare.“¹⁴⁵

¹⁴¹ Vgl. *Edipo Re* (1967) DVD-R 0:03:49 – 0:03:52.

¹⁴² Vgl. *Faldini*, Pier Paolo Pasolini (1986) 110 - 111.

¹⁴³ *Spila*, Pier Paolo Pasolini (2002) 69.

¹⁴⁴ Vgl. *Pasolini*, Pasolini über Pasolini (1995) 121.

¹⁴⁵ *Viano*, A certain realism (1993) 3.

3.2. Medea

3.2.1. Filmanalyse

3.2.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films

Chiron, ein Zentaur, erzählt Jason die Wahrheit über dessen Herkunft. Seine Rede setzt am Tag von Jasons 5. Geburtstag ein. Jason ist im Verlauf der Rede als Kind, als junger Bursche und als Erwachsener zu sehen. Er nimmt den Zentauren im Erwachsenenalter aber nicht mehr in dessen ursprünglicher Gestalt wahr. Chiron erklärt die Genealogie Jasons anhand der Geschichte vom Goldenen Vlies und spricht außerdem über die Heiligkeit und die mythische Bedeutung der göttlichen Natur.

In Kolchis wird gerade ein Fruchtbarkeitsritual vorbereitet. Ein paar Männer tragen eine aus Stroh und Ästen gefertigte Sonne herbei, während sich immer mehr Menschen der Prozession anschließen. Ein junger Mann, der mit einem Kranz geschmückt ist, wird als Menschenopfer dargebracht. Eine Körperhälfte wird mit roter und die andere mit gelber Farbe bemalt. Dann wird er an den Armen an einem Holzgerüst festgebunden und mithilfe eines Holzbalkens erwürgt. Danach schneidet ein Mann die Fesseln durch und schlägt mit einer Axt auf den regungslosen Körper ein. Plötzlich springen die Menschen unter lautem Geschrei auf und versammeln sich rund um die abgetrennten Gliedmaßen. Sie halten Schalen bereit, in die das gewonnene Blut geleert oder beispielsweise die Leber gelegt wird. Dann machen sie sich auf, knien vor Sträuchern nieder und bestreichen die Blätter und das Getreide am Feld mit dem Blut oder vergraben die Gliedmaßen in der Erde. Der Stamm eines noch kleinen Baumes wird sogar mit dem Herzen eingerieben und die Blätter werden ebenfalls mit Blut benetzt. Die verbliebenen Reste werden verbrannt. Medea dreht an einem Sonnenrad. Plötzlich tauchen Männer mit Masken auf. Es folgt ein Ritualtanz. Währenddessen werden König Äetes und seine Frau Idyia bespuckt. Absyrtos wird mit Ästen auf den Rücken geschlagen und Medea an ein Kreuz gebunden.

Jason ist nach Jolkos gekommen, um die Herrschaft von seinem Onkel zurückzufordern. Pelias möchte ihm diese jedoch nur unter der Bedingung, dass Jason ihm das Goldene

Vlies bringt, zurückgeben. Jason reist daher mit seinen Gefährten nach Kolchis. Dort eingetroffen bewundern sie die schönen Pferde und beschließen, diese einzufangen. Außerdem gehen sie auf Raubzug und tragen eine beträchtliche Beute zusammen. Die Einwohner gehen ihren täglichen Aufgaben nach, arbeiten am Feld oder betätigen sich am Webstuhl. Medea befiehlt, dass ihr das Priesterinnengewand angelegt wird, denn sie möchte im Tempel beten. Im Zuge dessen werden ihr dann auch Ketten um die Handgelenke gebunden und sie muss über heiße Asche laufen. Das Goldene Vlies befindet sich im Tempel. Sie kniet vor diesem nieder. Schließlich erscheint ihr Jason in einer Vision und sie fällt in Ohnmacht. Als sie wieder aufwacht, versucht sie das Goldene Vlies von der Befestigung zu lösen. Da es ihr aber nicht gelingt, bittet sie Absyrtos um Hilfe, der ihr ohne Fragen zu stellen, folgt. Die beiden entwenden das Vlies und eilen mit einem Pferdewagen davon. Bald darauf entdecken Frauen den Diebstahl und machen laut schreiend darauf aufmerksam. Sogleich nehmen Reiter die Verfolgung auf. Medea tötet ihren Bruder. Sie zerstückelt seinen Körper mit der Axt und wirft als Erstes seinen Kopf, nach und nach andere Körperteile auf den Boden, sodass die Reiter gezwungen sind, alles einzusammeln. Die Flucht glückt und sie segeln mit dem Schiff davon.

Medea verliert aus Konsequenz ihrer Tat den Kontakt zu den Naturgewalten. Sie spricht vergeblich zu Erde, Sonne und Wiese. Die Argonauten bauen ihr gleichgültig gegenüber ihre Zelte auf und bereiten das Essen zu. Sie irrt alleine verzweifelt herum, bis Jason zu ihr geht und sie mit in sein Zelt nimmt.

Wider Erwarten kommt Pelias der Machtübergabe nicht nach, obwohl ihm Jason wie versprochen das Goldene Vlies bringt. Er wirft ihm das Vlies vor die Füße und sagt, dass er durch diesen Auftrag ohnehin erkannt hat, dass die Welt viel größer als das Reich Jolkos ist und das Widderfell fern der Heimat sowieso seine Wirkung verloren hat. Er nimmt Medea an der Hand und sie gehen ins Freie. Die Pelias – Töchter nehmen Medea ihren Schmuck ab und entledigen sie ihres Kultgewandes. Sie ziehen ihr stattdessen „griechische Kleidung“ an.

Jason verabschiedet sich mit einer Umarmung von jedem seiner Kumpanen und lebt fortan mit Medea zusammen. Zu dieser Zeit erscheint ihm der Zentaur in zweifacher Gestalt,

einmal als das halbtierische Fabelwesen mit menschlichem Oberkörper und Pferdeleib aus Kindertagen und einmal als Mann. Er erklärt Jason, dass beide in ihm vereint sind, der erste entstammt der göttlichen und der zweite der weltlichen Ordnung. Überdies teilt er ihm mit, dass er Medea liebt und Mitleid mit ihr hat. Am Ende der Begegnung schlägt Jason eine Hand auf das Gesicht.

Inzwischen sind zehn Jahre vergangen. Jason hat Medea und die beiden gemeinsamen Kinder verlassen, um Kreusa, die Tochter König Kreons von Korinth, zu heiraten. Eines Tages begibt sich Medea, von einer Amme begleitet, nach Korinth, wo sie Jason gut gelaunt beim Tanz vorfindet. Bei diesem Anblick laufen ihr die Tränen über das Gesicht, traurig geht sie wieder nach Hause. Eine Dienerin erzählt Medea, dass im ganzen Land von ihrer Zauberkunst gesprochen wird und die Leute aus diesem Grund auch Angst vor ihr haben. Medea merkt jedoch an, dass sie frei von jedweder Magie ist. Sie bricht allein in ihrem Zimmer weinend zusammen. Sie hat in der darauf folgenden Vision ihre Heimat vor Augen und Helios spricht ihr Mut zu, sich von ihrer Passivität zu lösen. Nachdem sie den anwesenden Dienerinnen ihren Racheplan bekannt gegeben hat, blickt sie zur Sonne. Sie lockt Jason unter Vorspiegelung falscher Tatsachen zu sich und beauftragt die Kinder, den Schmuck und das Gewand, das sie ihnen gibt, Kreusa als Hochzeitsgeschenk zu überreichen. Als nun Kreusa die Kleidung anzieht, geht sie in Flammen auf. Sie verbrennt mit Kreon, der seiner Tochter zur Hilfe eilt.

Unterdessen macht sich Kreon ernsthaft um Kreusa Sorgen, weil die sich Medea gegenüber schuldig fühlt. Daher möchte Kreon so schnell wie möglich Medea und die Söhne aus der Stadt verbannen. Medea erwirkt jedoch einen Tag Aufschub. Jetzt schickt sie wirklich die Amme, um Jason zu holen. Jason und Medea schlafen miteinander, bevor er mit den Söhnen und dem Geschenk zu Kreusa geht. Kreusa verübt Selbstmord, kurz nachdem sie die Kleidung angezogen hat, indem sie sich von der Palastmauer stürzt. Kreon springt ebenfalls in die Tiefe.

Medea wäscht beide Söhne vor dem zu Bett gehen. Sie spricht sehr sanft zu ihnen und wiegt sie in den Schlaf, bevor sie sie mit einem Messer ersticht. Die beiden liegen im Bett, als würden sie schlafen. Medea öffnet die Verkleidung des Fensters und schaut zum Mond.

Am nächsten Tag entfacht Medea ein Feuer und steckt das Haus in Brand. Sie hält die Kinder in den Armen. Sie untersagt Jason, sie zu begraben und zu beweinen. Sie verbrennt im Feuer.

3.2.1.2. Formale Kennzeichen

Pasolini stellt nicht nur das Drama des Euripides dar, sondern erzählt auch die gesamte, damit zusammenhängende Vorgeschichte. Der Film setzt sich somit aus zwei Teilen zusammen, die siebzehn Handlungssequenzen einschließen.¹⁴⁶ Der Beginn der Handlung zeichnet sich vor allem durch die ausführliche Rede des Zentauren¹⁴⁷ aus. Die darin angesprochenen Handlungsmotive leiten auf die Entfaltung der zu erwartenden Geschehnisse hin, sodass sich ein Vergleich zu einem „typisch euripideischen Expositionsmonolog“¹⁴⁸ einstellt. Es gibt also im ersten Filmabschnitt¹⁴⁹ unter Einschränkungen einen Bezug zur Argonautensage. Die Abenteuer, die Jason bewerkstelligen muss, um das Goldene Vlies zu bekommen, werden ausgeklammert.¹⁵⁰ Die imposanten Szenen in Kolchis verdeutlichen in charakteristischer Pasolini - Manier seine kulturbezogene Absicht, denn „in my films, barbarism is always symbolic: it represents the ideal moment of mankind.“¹⁵¹

Die zweite Filmhälfte¹⁵² nimmt die Tragödie des Euripides in Anspruch, wobei Pasolini sehr wohl Änderungen vornimmt. Pasolini erklärt:

„Was das Stück von Euripides angeht, so habe ich mich darauf beschränkt, nur ein paar Zitate daraus zu entnehmen. Kurioserweise basiert das Werk auf einer ‚theoretischen‘ Grundlage der Geschichte der Religionen. Nämlich auf M. Eliade, Frazer, Levi-Bruhl und Werken der modernen Ethnologie und Anthropologie.“¹⁵³

¹⁴⁶ Vgl. Zimmermann, *Fremde Antike?* (2002) 63.

¹⁴⁷ Vgl. *Medea* (1969) DVD 0:02:27 – 0:08:28.

¹⁴⁸ Zimmermann, *Fremde Antike?* (2002) 63.

¹⁴⁹ Vgl. *Medea* (1969) DVD 0:00:00 – 01:03:08.

¹⁵⁰ Vgl. Heßen, *Pasolinis Medea* (2002) 103.

¹⁵¹ Greene, *Pier Paolo Pasolini* (1990) 129.

¹⁵² Vgl. *Medea* (1969) DVD 01:03:09 – 01:46:12.

¹⁵³ Duflot, *Interviews* (1985) 90.

Die Auftritte der Amme¹⁵⁴ und des Erziehers¹⁵⁵ sind gestrichen worden. Augenscheinlicher ist jedoch das Fehlen des Königs von Athen Aigeus,¹⁵⁶ der bekanntermaßen Medea die Zusage eines Asyls erteilt. Der Botenbericht beinhaltet, wie die Kinder die Geschenke bringen und dann die Königstochter und Kreon durch Medeas Intrige umkommen.¹⁵⁷ Diese Schilderung wird im Film in Form von Medeas Vision wiedergegeben.¹⁵⁸ Pasolini hält sich hier recht genau an das Original, da der Ablauf des Verbrennens - wie bei Euripides beschrieben - visuell deutlich umgesetzt wird. Pasolini entfernt auch den Drachen, der das Goldene Vlies bewacht,¹⁵⁹ sowie den von Helios zur Verfügung gestellten Drachenzug,¹⁶⁰ durch den Medea einer Dea ex machina gleich ihren Abgang macht.¹⁶¹ Die Chorpartien¹⁶² sind ebenfalls ausgespart worden. Hans-Klaus Jungheinrich meint im Hinblick auf den Chor:

„Gesteigert und verfeinert findet sich diese Tendenz in *Medea*, einem Film, in dem fast alle Einstellungen begleitet sind von einer oft kaum recht identifizierbaren, wie von fern herüberklingenden Musik, die dramaturgisch hier vielleicht eine ähnliche Funktion erfüllt wie der griechische Chor, indem sie zu den Gefühlen und Schicksalen der Einzelakteure den raunenden und trommelnden ‚Kommentar‘ des Kollektivs beisteuert.“¹⁶³

Interessant ist das Erscheinen des Zentauren in zweimaliger Ausführung¹⁶⁴ als Zeichen der Dualität von Mythos und Rationalität,¹⁶⁵ welche die Peripetie bildet.¹⁶⁶ Pasolini fügt aber auch eine Szene der Handlung hinzu, nämlich die Plünderungen der Argonauten, womit er vermutlich die zerstörerische Einwirkung des Kolonialismus evozieren möchte.¹⁶⁷ Einmal überfallen sie einen Wagen und nehmen das gesamte Hab und Gut an sich, ein anderes Mal

¹⁵⁴ Vgl. *Euripides, Medea* (1983) 11, 13, 15, 17, 19, 21, 23.

¹⁵⁵ Ebd. 13, 15, 81.

¹⁵⁶ Ebd. 57, 59, 61, 63.

¹⁵⁷ Ebd. 89, 91, 93, 95, 97.

¹⁵⁸ Vgl. *Medea* (1969) DVD 01:15:42 – 01:19:40.

¹⁵⁹ Vgl. *Euripides, Medea* (1983) 43.

¹⁶⁰ Ebd. 103.

¹⁶¹ Vgl. *Zimmermann, Fremde Antike?* (2002) 61.

¹⁶² Vgl. *Euripides, Medea* (1983) 19, 21, 23, 27, 35, 39, 41, 47, 51, 55, 57, 63, 67, 69, 71, 73, 79, 87, 89, 97, 99, 101, 103, 109.

¹⁶³ *Jungheinrich, Überhöhung und Zurücknahme Musik in den Filmen Pasolinis* (1977) 45.

¹⁶⁴ Vgl. *Medea* (1969) DVD 01:01:29.

¹⁶⁵ Vgl. *Viano, A certain realism* (1993) 240.

¹⁶⁶ Vgl. *Zimmermann, Fremde Antike?* (2002) 63.

¹⁶⁷ Vgl. *Lindner, Der Heros und die Zauberin* (2002) 50.

verschaffen sie sich Zugriff auf eine in einem Felsspalt versteckte Truhe. Zugegebenermaßen stellt der Wächter in diesem Fall kein großes Hindernis dar.¹⁶⁸

„Insgesamt könnte man Pasolinis Auseinandersetzung mit der attischen Tragödie unter der Rubrik des Paradoxon und Aprosdoketon, des Paradoxen und Unerwarteten, Überraschenden erfassen.“¹⁶⁹ B. Zimmermann stellt diese Überlegung in Beziehung mit den Angaben über die Sprache in der *Poetik*. Aristoteles schreibt, dass Nachahmung durch Rhythmus, Sprache und Melodie erzeugt wird. Insbesondere die Sprache, ob Verse oder Prosa, arrangiert die Kommunikation durch Worte, wohingegen die Melodik und die Inszenierung als Zusatz dienen.¹⁷⁰ Der Film definiert sich jedoch gerade aus dem geringen Einsatz gesprochener Worte. Es tritt vielmehr das Gegenteil ein, da sozusagen die präsentierten Bilder gleichsam für sich sprechen,¹⁷¹ wie beispielsweise die Episode in Kolchis beim Fruchtbarkeitsritual¹⁷² zeigt. Medea spricht währenddessen als Einzige den kurzen Satz: „Gib Leben dem Samen und werde wiedergeboren mit dem Samen.“¹⁷³ Die Dauer des Prologs des Zentauren¹⁷⁴ wird im gesamten Film nicht nochmals geboten, geschweige denn überboten.

„Die Gesamtstruktur des Films könnte man als durch die rhetorische Figur der Antithese geprägt ansehen. Dies wird gleich zu Beginn des Films im Aufeinanderprallen von zwei Welten deutlich: Der junge Jason lebt in der Welt des Worts. Begleitet von der ständigen Rede des Kentauren wächst er heran. Medea in Kolchis in der anschließenden Szene, die man als nonverbale, bildliche Exposition bezeichnen könnte, lebt dagegen in der Welt der Riten, des rituellen Aufschreis und der Kultmusik.“¹⁷⁵

Diese grundlegende Spannung der Unvereinbarkeit von zwei Kulturen findet ihren Niederschlag in der szenischen Symbolik. So sind im Film zwei Visionen Medeas zu beobachten.

„Die Visionen der Medea sind schwindelerregende Emanationen eines archaischen, esoterischen und wilden Universums, dem die Zauberin entstammt. Sie bemächtigen sich

¹⁶⁸ Vgl. Medea (1969) DVD 0:25:19 – 0:26:30.

¹⁶⁹ Zimmermann, *Fremde Antike?* (2002) 64.

¹⁷⁰ Vgl. Aristoteles, *Poetik* (1982) 5, 19, 23, 25.

¹⁷¹ Vgl. Zimmermann, *Fremde Antike?* (2002) 64.

¹⁷² Vgl. Medea (1969) DVD 0:08:29 – 0:22:55.

¹⁷³ Ebd. 0:21:36 – 0:21:40.

¹⁷⁴ Ebd. 0:02:27 – 0:08:28.

¹⁷⁵ Zimmermann, *Fremde Antike?* (2002) 64.

ihrer und steuern ihre Handlungen als Eingebungen einer mysteriösen, blutrünstigen Gottheit.“¹⁷⁶

Die erste Vision ereignet sich, während Medea im Tempel betet. Sie sitzt vor dem Widder mit dem Goldenen Vlies. Plötzlich schaut sie zur Seite. Es ist zu erkennen, dass jemand kommt. Jason erscheint im Tempel.¹⁷⁷ Medea wird beim Anblick von Jasons Gesicht sofort ohnmächtig.¹⁷⁸ Auf diese Art und Weise verliebt sie sich in ihn, ohne ihm je persönlich begegnet zu sein.¹⁷⁹ Damit ergibt sich auch der Impetus, das Goldene Vlies stehlen zu wollen. Medea schläfert im Mythos den Drachen durch ihren Zaubergesang und Zaubertrank ein und Jason nimmt das Goldene Vlies an sich.¹⁸⁰ Medea wird in der genannten Filmszene gewissermaßen selbst „verzaubert“: Sie stiehlt das Vlies. Sie fungiert also nicht nur als Helferin. Ausschließlich antike Malereien bilden Jason, Medea und den Drachen ab, denn Medea stellt sich dem Drachen während der eigentlichen Aktion nicht gegenüber.¹⁸¹ Die zweite Vision zeigt, wie Kreusa und Kreon durch Medeas Geschenk verbrennen,¹⁸² obwohl sie tatsächlich durch Selbstmord sterben.¹⁸³ Es liegen folglich zwei Versionen im Film vor.

Die szenische Symbolik ist ferner im Gegensatz zu Kolchis und Korinth zu sehen. Die offene Landschaft wirkt durch die leuchtenden Farben der grünen Felder, des gelben Getreides und des blauen Himmels¹⁸⁴ ganz anders als der Palast mit den Türmen und der großen Mauer.

„Despite its sacrificial core, however, the symbolic orientation of Medea’s world renders it a land rich in color and beauty. The shapes which define it, such as the shrine of the goat, the contours of the dwellings, and the symbols carried by the participants in the rite are irregular, gothic, and primarily curvilinear, suggestive of the irrational consciousness from which they flow. By contrast (in accordance with the collision at the heart of the film), Jasons’s explorations are marked by geometrical form and rational linearity.“¹⁸⁵

¹⁷⁶ Chiesi, *Das träumende Ich* (2005) 101.

¹⁷⁷ Vgl. *Medea* (1969) DVD 0:32:13 – 0:33:07.

¹⁷⁸ Ebd. 0:33:08 – 0:33:18.

¹⁷⁹ Vgl. Zimmermann, *Fremde Antike?* (2002) 65.

¹⁸⁰ Vgl. Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1984) 82 – 83.

¹⁸¹ Vgl. Lindner, *Der Heros und die Zauberin* (2002) 51.

¹⁸² Vgl. *Medea* (1969) DVD 01:18:52 – 01:19:40.

¹⁸³ Ebd. 01:36:51 – 01:37:07.

¹⁸⁴ Ebd. 0:18:04 – 0:18:09, 0:20:02.

¹⁸⁵ Snyder, Pier Paolo Pasolini (1980) 97.

Der Einfluss von Medeas Kleidung spielt in diesem Sinnzusammenhang ebenfalls eine wichtige Rolle: Sie ist als Auslöser für Ereignisse und Entwicklungen zu erachten.

„Die Rituale der Be- und Entkleidung – Medeas in Kolchis und bei ihrer Ankunft in Korinth; ebenso die Bedeutung ihres mörderischen Geschenks an Glauke – bringen ein dekoratives Element in den Film.“¹⁸⁶

Medea zieht ihr Kultgewand eigens zum Beten an.¹⁸⁷ Als Medea nach Korinth unterwegs ist, wird ihr zum ersten Mal klar, dass sie über keine Einigkeit mit den Naturgewalten mehr verfügt.¹⁸⁸ Dieser Verlust verbildlicht sich schließlich in der Entkleidung durch die Pelias - Töchter.¹⁸⁹ Medea findet später in der Handlung wieder zu ihrem Archetyp¹⁹⁰ als Helios „Im alten Gewande, Medea. Im alten Gewande.“¹⁹¹ zu ihr spricht.

Die Funktion des Feuers darf auch nicht unterschätzt werden. Es wird immer wieder eingeblendet, nachdem die Verbindung zu ihrem Ahnherrn wieder hergestellt worden ist. Medea ist dadurch gestärkt und fest entschlossen, etwas zu unternehmen. Diese Entscheidung wird durch das Feuer hervorgehoben,¹⁹² somit ist es auch nicht verwunderlich, Kreusa, die in Flammen steht, zu sehen.¹⁹³ Sie läuft an der Palastmauer entlang, Kreon ihr hinterher. Schließlich sterben beide im Feuertod.¹⁹⁴ Das Ende ist wie zu erwarten ebenso durch dieses Erkennungszeichen geprägt. Bevor Medea die Söhne tötet, wäscht sie sie und zieht ihnen ein Nachthemd an. Sie macht den Jüngeren der beiden als Erster zum Schlafengehen zurecht, während der Ältere mit einem weiteren Jungen im Nebenzimmer sitzt. Dann holt sie ihren zweiten Sohn. Der nun allein verbliebene Junge beendet das Spiel auf dem Zupfinstrument und bläst auf die Glut auf der Feuerstelle.¹⁹⁵ Das geschieht genau zu dem Zeitpunkt, als bereits ein Sohn tot ist. Kurz darauf wird die Glut nochmals in Großaufnahme gezeigt,¹⁹⁶ nachdem beide Kinder im Bett liegend

¹⁸⁶ Jungheinrich, Überhöhung und Zurücknahme Musik in den Filmen Pasolinis (1985) 181.

¹⁸⁷ Vgl. Medea (1969) DVD 0:29:31 – 0:29:34.

¹⁸⁸ Ebd. 0:48:44 – 0:49:00, 0:49:37 – 0:50:21.

¹⁸⁹ Ebd. 0:56:09 – 0:57:03.

¹⁹⁰ Vgl. Lindner, Der Heros und die Zauberin (2002) 50.

¹⁹¹ Vgl. Medea (1969) DVD 01:11:09 – 01:11:14.

¹⁹² Ebd. 01:11:15 – 01:11:18.

¹⁹³ Ebd. 01:19:11 – 01:19:12.

¹⁹⁴ Ebd. 01:19:15 – 01:19:40.

¹⁹⁵ Ebd. 01:41:19 – 01:41:23.

¹⁹⁶ Ebd. 01:43:29 – 01:43:33.

„schlafen“. Dann entfacht Medea ein Feuer,¹⁹⁷ das auf das Haus übergreift.¹⁹⁸ Das Filmende gipfelt¹⁹⁹ im mythischen Feuertod Medeas.²⁰⁰

Das Zugegensein Helios' wird im Film durch helles Sonnenlicht²⁰¹ bzw. Mondlicht²⁰² demonstriert und entspricht ganz dem gängigen Muster. Der Beginn von Medeas zweiter Vision führt in ihre Heimat. Die Landschaft erstrahlt in Leuchtkraft. Die Rückkehr zu ihren Wurzeln wird angekündigt.²⁰³

3.2.1.3. Inhaltliche Kennzeichen

Der Filmeinstieg gestaltet sich aus mehreren Gründen anstrengend. Der Prolog des Zentauren²⁰⁴ ist aufgrund seiner Länge und der dargebotenen Fülle an Informationen, die in schnellem Tempo vorgetragen werden, überwältigend. Zu Beginn der langen Ausführung ist dementsprechend auch zu beobachten, wie der fünfjährige Jason mit dem Schlaf ringt und sich müde auf den Boden legt.²⁰⁵ Es wird eine Menge an Götternamen aufgelistet, die alle miteinander in Verbindung gesetzt werden. Das Ziel liegt darin Jason seine Abstammung zu erklären. Der Zentaur gesteht, dass Jason nicht sein Sohn ist und er ihn auch nicht im Meer gefunden hat. Er erzählt eine Kurzfassung der Geschichte vom Goldenen Vlies: Gott Hermes hat Nephele, einer Wolkengöttin, einen geflügelten Widder, dessen Vlies oder Fell aus Gold ist, geschenkt, um ihre Kinder aus der Verbindung mit König Athamas, dem Sohn des Äolos, der Beherrscher der Winde, vor Ino, seiner zweiten Frau, die den Kindern nach dem Leben trachtet, in Sicherheit zu bringen. Aber nur der Sohn Phrixos hat den Ritt durch die Luft über Land und Meer heil überstanden und gelangt in das Land Aia zu König Äetes, dem Sohn des Sonnengottes. Phrixos hat dann aus Erkenntlichkeit gegenüber Zeus das Goldene Vlies des Widders als Opfer dargebracht. In weiterer Folge haben die Nachkommen des Äolos immer wieder ohne Erfolg versucht, das Goldene Vlies in ihren Besitz zu bringen, da es seit jeher als Garant zur Aufrechterhaltung

¹⁹⁷ Vgl. Medea (1969) DVD 01:44:01 – 01:44:26.

¹⁹⁸ Ebd. 01:44:27.

¹⁹⁹ Vgl. Zimmermann, Fremde Antike? (2002) 65.

²⁰⁰ Vgl. Medea (1969) DVD 01:45:39 – 01:45:43.

²⁰¹ Ebd. 01:08:39 – 01:08:53.

²⁰² Ebd. 01:43:15 – 01:43:22.

²⁰³ Ebd. 01:08:00 – 01:08:22.

²⁰⁴ Ebd. 0:02:27 – 0:08:28.

²⁰⁵ Ebd. 0:03:08 – 0:03:47.

der Macht gegolten hat. Jasons Onkel Pelias hat einst dessen Vater gefangen gehalten und somit den Herrschaftsthron über Iolkos usurpiert, daher ist Jason auch beim Zentauren versteckt worden.²⁰⁶

Der Zentaur holt aber noch weiter aus:

„Alles ist heilig, alles ist heilig, alles ist heilig. Es gibt überhaupt nichts Natürliches in der Natur, mein Junge. Halte dir das immer vor Augen. In dem Moment, in dem die Natur dir natürlich erscheint, ist alles aus und etwas Neues beginnt. Lebe wohl Himmel, lebe wohl Meer. Der Himmel. Wie schön. Wie nah. Wie glücklich. Sag erscheint dir auch nur ein einziges Stück davon unnatürlich oder als nicht von einem Gott besessen? Hm? Genauso ist das Meer, an diesem deinen dreizehnten Geburtstag, an dem du mit den Füßen im lauen Wasser fischt. Dreh dich um. Was siehst du jetzt? Hm. Ha. Ist das vielleicht natürlich? Nein. Was du hinter deinem Rücken bemerkst ist vielmehr eine Erscheinung, mit den Wolken, die sich spiegeln im stillen schweren Wasser um drei Uhr am Nachmittag.“²⁰⁷

Dieser Ausschnitt weist auf die allumfassende heilige Existenz der Götter hin, denn sie sind es, die die Natur in all ihren Ausformungen schaffen. Ihre Anwesenheit vergegenwärtigt sich beispielsweise im Himmel, in den Wolken oder im Wasser. Der Zentaur preist die Götter in den höchsten Tönen, macht aber auch auf die Kehrseite der Medaille aufmerksam:

„Aber die Heiligkeit ist gleichzeitig ein Fluch. Die Götter, die lieben, hassen zur gleichen Zeit. Vielleicht bin ich für dich nicht nur ein Lügner, sondern drücke mich auch, hm, zu poetisch aus. Aber was willst du machen? Für den Menschen der Antike sind die Mythen und Rituale konkrete Erfahrungen, die ihnen auch in seiner täglichen physischen Konsequenz erfassen. Für ihn ist die Wirklichkeit eine so perfekte Einheit, dass die Erschütterung, die er beispielsweise in völliger Stille oder angesichts eines Sommerhimmels erfährt, dass sie der Erfahrung der persönlichsten seelischen Erfahrung eines Menschen der Moderne entspricht.“²⁰⁸

Hier wird die Konfrontation vom Menschen des Mythos zum Menschen der Moderne expliziert, welche in der Folge durch Medea und Jason personifiziert werden. Es krachen zwei Welten aufeinander, die in ihren Anschauungen nicht verschiedener ausfallen könnten. Der Zentaur prophezeit, dass Jason wie seine Vorfahren nach Kolchis ziehen wird, um das Goldene Vlies zu holen, da ihm nur dann Pelias die Befehlsgewalt über

²⁰⁶ Vgl. Medea (1969) DVD 0:02:27 – 0:04:44.

²⁰⁷ Ebd. 0:04:45 – 0:05:49.

²⁰⁸ Ebd. 0:06:17 – 0:07:15.

Iolkos zurückgibt. Es wird eine Wende in seinem Leben eintreten, doch die neuen Erkenntnisse werden nicht vollends in seinem Denken aufgehen. Er wird Fehler und Irrtümer begehen.²⁰⁹ „Dort wirst du sehen wie realistisch ihr Leben ist, denn nur im Mythos liegt die Wirklichkeit und nur in der Wirklichkeit liegt der Mythos.“²¹⁰ Dieses Bruchstück unterbreitet kurz und prägnant die Quintessenz, die Pasolini vermitteln möchte. Er gibt dem Mythos, der Natur und Kultur einer Medea oder eines Dionysos den Vorzug. Die nachfolgenden Worte erinnern an das Fruchtbarkeitsritual, bei dem Medea den vorhergesehenen Kreislauf der Samen anmerkt.²¹¹ Außerdem fällt das Ende in einer negativen Bilanz aus, die nichts Gutes vorherzusehen vermag.

„Alles, was der Mensch im Getreide gesehen hat, als er die Landwirtschaft entdeckte, alles, was er in diesem Zusammenhang gelernt hat, alles, was er am Beispiel der Samen verstanden hat, die in der Erde ihre Form verlieren, um wieder neu zu entstehen. All das stellt die letzten Dinge dar, die Wiederauferstehung, mein Lieber, aber diese letzte Weisheit, sie nützt zu nichts mehr. Alles, was du im Getreide siehst, was du in der Widergeburt der Samen verstehst, ist für dich ohne jede Bedeutung. Ist nur eine ferne Erinnerung, an der du Teil hast, denn es gibt tatsächlich keinen Gott.“²¹²

Die Vorgänge, die nebenher geschehen, sind ebenso aufschlussreich und zeugen von Dimensionalität. Zum einen wächst Jason zu einem Teenager²¹³ und zu einem Erwachsenen²¹⁴ heran. Dieser Fortschritt geht mit einer darauf zurückzuführenden Wandlung der äußeren Erscheinung des Zentauren einher. Am Anfang erscheint er als wildes, halbtierisches Fabelwesen mit menschlichem Oberkörper und Pferdeleib,²¹⁵ später in bloßer Menschengestalt, als Mann, der weise Worte von sich gibt.²¹⁶ Dieser Umstand setzt ein, nachdem Jason erwachsen geworden ist. Seine Gedankenwelt ist ab nun der Rationalität verhaftet.

Euripides hat in seinem Werk die Rolle bzw. Stellung der Frau in der Ehe,²¹⁷ im so genannten „Oikos“²¹⁸, in Athen in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts v. Chr.

²⁰⁹ Vgl. Medea (1969) DVD 0:07:16 – 0:07:56.

²¹⁰ Ebd. 0:07:36 – 0:07:43.

²¹¹ Ebd. 0:21:36 – 0:21:40.

²¹² Ebd. 0:07:57 – 0:08:28.

²¹³ Ebd. 0:05:25 – 0:05:36.

²¹⁴ Ebd. 0:06:26.

²¹⁵ Ebd. 0:02:27.

²¹⁶ Ebd. 0:06:29.

²¹⁷ Vgl. Euripides, Medea (1983) 25, 27, 101.

eingearbeitet.²¹⁹ Medea gibt Einblick in das beiweilen harte Leben einer Frau, deren oberste Maxime darin besteht, Ehefrau und Mutter zu sein. So wird die Vormundschaft über die Frau vom Vater an den Ehemann weitergereicht. Es bedarf zunächst einmal einer Mitgift, um einen guten oder schlechten Ehemann zu finden. Der Ehefrau obliegt es, den Haushalt zu führen, während der Ehemann sein Vergnügen auch außerhalb genießen kann. Lieber würde sie das - wie von Männern bezeichnete - gefahrlose Leben einer Ehefrau im Heim gegen das Schlachtfeld eintauschen.²²⁰ Diese Komponente tritt bei Pasolini völlig in den Hintergrund. Medea besticht bei Euripides überhaupt durch ein viel selbstsicheres Auftreten,

„...die ihre Rolle in einer misogynen, patriarchalischen Gesellschaft nicht nur erleidet, sondern sie analysiert und überwindet, indem sie sich, wie Deborah Boedeker zeigt, in tragischer Mimesis der Methoden Iasons und seiner Welt bedient. Die Medea Pasolinis bleibt ihrer körperhaften, von intuitivem Verstehen und nonverbaler Kommunikation bestimmten Welt verhaftet und kann ihre Zweifel nicht wirksam artikulieren. Wenn sie sich selber nah ist, lebt und denkt sie in archaischen Gesten und Bildern.“²²¹

Eine Dienerin versuchte sogar, Medea dazu überreden, dass sie wieder zaubert, doch sie lehnt ab.²²² Kurz darauf kündigt sich die zweite Vision durch eine Überblendung an. Medea wird dabei mit der Landschaft von Kolchis gleichgeschaltet.²²³ Eine solche Überblendung wiederholt sich, als sie in ihrem Priesterinnengewand an die Türschwelle tritt, um ihr Wort an ihre Dienerinnen zu richten. Gleichzeitig ist sie aber auch in ihrem Alltagsgewand zu sehen.²²⁴

„Es tritt eine Verdopplung ein: Eine ‚königliche‘ Medea spricht in den Versen des Euripides, sie spricht so, furchterregend, zu den Dienerinnen – modern, von Rachedurst erfüllt, selbstsicher, Herrin ihrer selbst und der Realität – und eine andere Medea beobachtet diese Szene: eine zitternde Medea, angstvoll, elend, flehend, die sich nicht scheut, ihre entsetzliche Angst und Unsicherheit zu zeigen, während sie zusieht.“²²⁵

²¹⁸ Hose, Euripides (2008) 38.

²¹⁹ Vgl. Zimmermann, Fremde Antike? (2002) 60.

²²⁰ Vgl. Euripides, Medea (1983) 25, 27.

²²¹ Lindner, Der Heros und die Zauberin (2002) 50.

²²² Vgl. Medea (1969) DVD 01:06:14 – 01:07:27.

²²³ Ebd. 01:08:00 – 01:08:04.

²²⁴ Ebd. 01:08:58 – 01:09:03.

²²⁵ Chiesi, Das träumende Ich (2005) 102 – 103.

Die Technik der Überlagerung von Bildern wird ein zusätzliches Mal angewendet, als Kreusa in Flammen steht.²²⁶ Der Chor fungiert bei Euripides anstelle der Dienerinnen als Gesprächspartner.²²⁷ Außerdem fällt bei ihm auch die anschließende Unterredung zwischen Medea und Jason, bei dem Medea ihre List in die Tat umsetzt, länger aus²²⁸ als im Film.²²⁹

Es stellt sich beim Film heraus, dass Kreusa nicht durch das verzauberte Gewand stirbt, sondern, indem sie Selbstmord begeht. Kreons Befürchtung, sie könnte sich etwas antun, weil sie sich gegenüber Medea schuldig fühlt, bewahrheitet sich schlussendlich. „Bei Pasolini sterben letztlich beide Frauen – Glauke, weil sie keine Medea sein kann, und Medea, weil sie keine Glauke sein kann – in einer sympathischen Art den gleichen Tod.“²³⁰ Kreon macht im Film beim Gespräch mit Medea einen viel milderen, mitfühlenderen Eindruck,²³¹ da er auf die Situation Medeas verständnisvoller reagiert.²³² Er gewährt ihr in der Tragödie zwar auch einen Tag Aufschub, dennoch legt er eine härtere Haltung an den Tag.²³³

Medea ergreift in der Tragödie die Initiative, indem sie nach dem Kodex des männlich-heroischen Ehrbegriffs verfährt.²³⁴ Sie spricht durchwegs vom Gelächter und Gespött der Feinde. Sie möchte keinesfalls ihre Kinder den Feinden ausliefern.²³⁵ Sie handelt bei Pasolini hingegen nicht aufgrund von Rachegefühl und Hass getrieben, sondern aus Liebe zu ihren Kindern, denn „sie würde sie abtreten an eine zivilisierte, auf Macht und Geld hin orientierte, aufgeklärte, von Männern dominierte Welt.“²³⁶

Medeas bemerkenswerter Monolog im 5. Epeisodion offenbart ihren inneren Konflikt. Der Rachewunsch überwiegt, auch wenn sie dafür in Kauf nehmen muss, sich selbst zu

²²⁶ Vgl. Medea (1969) DVD 01:19:11 – 01:19:12.

²²⁷ Vgl. Euripides, Medea (1983) 67.

²²⁸ Ebd. 71, 73, 75, 77, 79.

²²⁹ Vgl. Medea (1969) DVD 01:11:42 – 01:14:33.

²³⁰ Heßen, Pasolinis Medea (2002) 104.

²³¹ Vgl. Zimmermann, Fremde Antike? (2002) 63.

²³² Vgl. Medea (1969) DVD 01:22:44 – 01:25:35.

²³³ Vgl. Euripides, Medea (1983) 27, 29, 31, 33, 35.

²³⁴ Vgl. Hose, Euripides (2008) 52.

²³⁵ Vgl. Euripides, Medea (1983) 37, 39, 65, 67, 83, 85, 97.

²³⁶ Vgl. Heßen, Pasolinis Medea (2002) 102.

zerstören.²³⁷ Im Film findet dieser Monolog nicht statt. Die Szene, in der Medea die Kinder tötet, ist, bis die laute Musik einsetzt, äußerst ruhig gestaltet.²³⁸ Medea spricht sehr sanft und geht liebevoll mit ihnen um. Sie sitzt im Stuhl und hält jeden Sohn in den Armen. Es herrscht keine Hektik. Das Indiz für die Tat wird lediglich durch die zweimalige Einblendung eines Messers bestätigt.²³⁹

3.2.1.4. Inszenierung

Die „Remythifizierung“, die ‚Rückkehr des Dionysos‘,²⁴⁰ des Gottes des Weines, wird in Form der außergewöhnlichen Musik und der Rituale signalisiert.²⁴¹ Es ist Pasolinis ‚Interesse am ‚dionysischen Gott‘ zu erkennen, wie es schon im euripideischen Griechenland und dann in der Frühromantik erblüht war, jenen beiden Epochen, denen, unter den Hieben des rationalistischen Denkens, das religiöse Weltbild zerbrochen war.“²⁴²

Die Filmhandlung wird durch die einmalige „filmmusikalische Dramaturgie“ bzw. „atmosphärische Klangkulisse“²⁴³ unterstrichen, die ein Gemisch aus Grillenzirpen, Tiergeblök, Dudelsack, Glockengeklingel, von tiefen Männerstimmen intonierte Kultgesänge, Vogellaute, Stierhorn umfängt.²⁴⁴ Der Film wird mit iranischer Musik eröffnet.²⁴⁵ Die Szene in Kolchis, als das Fruchtbarkeitsritual stattfindet, lebt von den unterschiedlichen klanglichen Elementen. Es ist zuerst ein immer wiederkehrendes Donnern von Glocken zu hören,²⁴⁶ das auf das bevorstehende Ereignis des Menschenopfers aufmerksam macht. Dann ereignet sich ein abrupter Wechsel zu einem Grillenzirpen.²⁴⁷ Darauf folgt dann eine Art Rezitation, die einmal lauter oder leiser wird.²⁴⁸ Die Opferung wird von gesungenen Lauten begleitet,²⁴⁹ die in ein gellendes

²³⁷ Vgl. Euripides, *Medea* (1983) 83, 85.

²³⁸ Vgl. *Medea* (1969) DVD 01:37:59 – 01:44:06.

²³⁹ Ebd. 01:40:00 – 01:40:03, 01:42:33 – 01:42:34.

²⁴⁰ Vgl. Zimmermann, *Fremde Antike?* (2002) 65.

²⁴¹ Ebd.

²⁴² Puntcher *Riekman*, Pasolinis mythologische Filme (1987) 49.

²⁴³ Jungheinrich, *Überhöhung und Zurücknahme Musik in den Filmen Pasolinis* (1977) 46.

²⁴⁴ Ebd. 45.

²⁴⁵ Vgl. *Medea* (1969) DVD 0:00:00 – 0:02:24.

²⁴⁶ Ebd. 0:08:50 – 0:09:17, 0:09:35 – 0:09:56, 0:10:10 – 0:10:45.

²⁴⁷ Ebd. 0:10:46 – 0:11:25.

²⁴⁸ Ebd. 0:11:26 – 0:14:20.

²⁴⁹ Ebd. 0:14:53 – 0:17:06.

Indianergeheul und Klatschen übergehen.²⁵⁰ Dieses Geschrei ertönt bezeichnenderweise auch, als Kreusa verbrennt²⁵¹ oder kurz bevor sie von der Mauer springt.²⁵² Einen großen Raum nimmt auch die tibetanische und afrikanische Kultmusik²⁵³ in diesem Szenenteil²⁵⁴ ein. Auch das Scheppern der vielen schweren Ketten Medeas, wenn sie sich bewegt, fällt in den Bereich der vorhin angesprochenen Klangkulisse.²⁵⁵ In Iolkis wird andererseits japanische Sakralmusik eingespielt.²⁵⁶ Ein Vogelgezwitscher ist beispielsweise rund um den Selbstmord von Kreusa und Kreon wahrzunehmen.²⁵⁷

Der Kostümbildner Piero Tosi hat bewusst die Farben der Kostüme in Übereinstimmung mit den Drehorten ausgesucht.

„Für die Kostüme waren alleine ich und meine Mitarbeiter verantwortlich, ich hatte also freie Hand und konnte tun, was ich wollte. Ich hatte die drei Welten geteilt. Kappadokien mit erdfarbenen Tönen, alle erdfarbenen Töne so wie Blau.²⁵⁸ In Syrien dagegen waren es vorwiegend Weiß und Gelb, helle Töne wie Creme- oder Kittfarben.²⁵⁹ Für Korinth ließ ich mich von den Farben des Malers Pontormo inspirieren.²⁶⁰ Durch diese Einteilung war es mir möglich, die Welten farblich zu unterscheiden.“²⁶¹

Die Stoffe der Kleidung waren nicht herkömmlich erhältlich, sondern sind eigens für den Film produziert worden. Es hat sich dabei um eine Art Garn, die mit Plisse oder Futter zusammengefügt worden sind, gehandelt. Es sind aber auch alte, in Vinavil getunkte und durch die Sonne getrocknete Lappen verwendet worden. Die Ideen zu den vielen Kostümen sind der Recherche über indische und mexikanische Volkstrachten entsprungen.²⁶² Der verwendete Schmuck orientiert sich natürlich ebenfalls an einem archaischen Muster, daher ist bei den Juwelen Anleihe an antiken Traditionen genommen worden, die dann mit volkstümlichen Elementen aus Sardinien, Mexiko und Marokko

²⁵⁰ Vgl. *Medea* (1969) DVD 0:17:07 – 0:17:51.

²⁵¹ Ebd. 1:18:56 – 1:19:41.

²⁵² Ebd. 1:36:02 – 1:36:25.

²⁵³ Vgl. *Heßen*, Pasolinis *Medea* (2002) 98.

²⁵⁴ Vgl. *Medea* (1969) DVD 0:17:52 – 0:20:34, 0:21:11 – 0:22:55.

²⁵⁵ Ebd. 0:35:32 – 0:36:00.

²⁵⁶ Ebd. 0:57:04 – 0:57:54.

²⁵⁷ Ebd. 01:36:46 – 01:37:10.

²⁵⁸ Ebd. 0:42:52.

²⁵⁹ Ebd. 0:23:32.

²⁶⁰ Ebd. 01:15:20.

²⁶¹ *Medea: Erinnerungen an die Dreharbeiten* DVD 0:09:21 – 0:10:17.

²⁶² Vgl. *Medea* (1969) DVD 0:10:59 – 0:12:21.

gepaart worden sind. Die Halsketten Medeas²⁶³ sind nach dem Vorbild einer antiken Tracht angefertigt worden. Es ist praktisch nahezu alles, was zur Verfügung gestanden ist - Kork, Pinienzapfen, Pinienkerne, Hufeisennägel, Hörner - bei der Herstellung der eigentümlichen Kopfbedeckungen verwertet worden.²⁶⁴ Diese Sammlung unterschiedlicher Materialien zeigt sich speziell während der Szene des Fruchtbarkeitsrituals.²⁶⁵

Die Aufnahmen der Felsen- und Höhlenlandschaft²⁶⁶ sind in den Grotten von Kappadokien in der Türkei gedreht worden. Die inneren Wohnräume²⁶⁷ sind mit nachgemachten und Originalfresken versehen. Geschirr oder Gegenstände, wie beispielsweise die Behälter und Vasen unter dem Baum,²⁶⁸ sind entweder vor Ort gefunden oder kunsthandwerklich erzeugt worden.²⁶⁹ Der Filmarchitekt Dante Ferretti erklärt, dass die Szenen, die in Korinth spielen, tatsächlich in Pisa gedreht worden sind und das Baptisterium als Außenansicht des Palastes gedient hat.²⁷⁰ Das Palastinnere ist in Cinecitta errichtet worden.²⁷¹ Das Haus Medeas befindet sich wiederum vor der Festung vor Aleppo in Syrien.²⁷² Da es jedoch auch nahe am Meer liegen sollte, haben sie das Haus kurzerhand am Strand von Anzio bei Rom wiederaufgebaut.²⁷³

Aufsehererregend ist, dass der Film teils im „cinéma vérité Stil“²⁷⁴ einer Dokumentation gedreht worden ist. „Wie in einem ethnographischen Dokumentarfilm registriert die Kamera in der Fels- und Höhlenlandschaft des anatolischen Kappadokien das Leben und die Rituale des archaisch-barbarischen Stammes der Medea.“²⁷⁵

²⁶³ Ebd. 0:31:58.

²⁶⁴ Vgl. Medea: Erinnerungen an die Dreharbeiten DVD 0:17:10 – 0:18:42.

²⁶⁵ Vgl. Medea (1969) DVD 0:12:02 – 0:12:25.

²⁶⁶ Ebd. 0:11:29.

²⁶⁷ Ebd. 0:28:35.

²⁶⁸ Ebd. 0:27:29.

²⁶⁹ Vgl. Medea: Erinnerungen an die Dreharbeiten DVD 0:12:22 – 0:14:33.

²⁷⁰ Vgl. Medea (1969) DVD 01:15:07.

²⁷¹ Ebd. 01:20:36.

²⁷² Ebd. 01:14:41.

²⁷³ Vgl. Medea: Erinnerungen an die Dreharbeiten DVD 0:14:34 – 0:17:02.

²⁷⁴ <http://jclarkmedia.com/pasolini/pasolini17.html>

²⁷⁵ Schweitzer, Pier Paolo Pasolini (1986) 105.

3.2.1.5. Filmintention

„Medea ist die Konfrontation der archaischen, hieratischen, klerikalen Welt mit der Welt von Jason, einer im Gegensatz dazu rationalen und pragmatischen Welt. Jason ist der zeitgenössische Held (die mens momentanea), der nicht nur seinen Sinn für das Metaphysische verloren hat, sondern sich auch diesen Überlegungen nicht einmal mehr stellt. Er ist der ‚unverdrossene‘ Techniker, dessen Streben allein auf den Erfolg zielt.“²⁷⁶ Pasolini transformiert den Gegensatz der zwei Welten, den er im Film vorgenommen hat, auf die Realität. Er bezieht politische Stellung, indem er sowohl die Agitatoren des Neokapitalismus, als auch die Gesellschaft des Massenkonsums der westlichen Hemisphäre verurteilt. Er befürchtet, dass die Ausbeutung in einer Katastrophe endet, die im Verschwinden der regional-, oder -national kulturellen Brauchtümer sowie sprachlichen Sitten resultiert.²⁷⁷

Sein Versuch eines Lösungsansatzes in künstlerischer Hinsicht lautet, die griechischen Mythen als Metapher für die Gegenwart zu nutzen.

„Zu dieser List greift auch Pasolini: er benutzt antike mythologische Stoffe und kreiert neue, den alten nachempfundene als Vehikel der Aufklärung und illustriert damit Adornos und Horkheimers Thesen, ‚schon Mythos ist Aufklärung, und: Aufklärung schlägt in Mythos zurück.‘“²⁷⁸

²⁷⁶ *Faldini*, Pier Paolo Pasolini (1986) 127.

²⁷⁷ Vgl. *Heßen*, Pasolinis Medea (2002) 95.

²⁷⁸ *Puntscher Riekman*, Pasolinis mythologische Filme (1987) 50.

4. Die Antike im Hollywoodkino

4.1. Die Fahrten des Odysseus

4.1.1. Filmanalyse

4.1.1.2. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films

Eurykleia schickt die Mägde, die Wolle spinnen, in ihre Gemächer. Sie ermahnt sie sich nicht wie Melantho mit den unerträglichen Freiern einzulassen. Penelope kommt in diesem Moment aufgeregt herbeigeeilt, um ihr mitzuteilen, dass sie ein Schiff, das jenem von Odysseus ähnelt, gesehen hat. Eurykleia beruhigt sie und fragt besorgt, warum sie sich selbst solchen Qualen aussetzt, da sie seit Jahren in allem, sei es in den Wolken oder im Blut der Opfertiere, eine Antwort über die Rückkehr Odysseus' zu deuten versucht. Penelope entgegnet, dass sie ihrem Herzen, das von Sehnsucht erfüllt ist, folgt. Die Anwesenheit der Freier, deren Gelächter von nebenan zu ihnen dringt, verstärkt bloß ihren Schmerz und Kummer. Phemios spielt auf der Harfe und singt von Odysseus und dem Geschehen in Troja. Penelope befiehlt ihm aufzuhören. Die Freier, die sie schon seit Monaten gemieden hat, nutzen die Gelegenheit, um sie zu einer Entscheidung zu drängen, denn für sie ist Odysseus schon längst gestorben. Obendrein verurteilen sie ihre Hinhalteteknik. Penelope hat ihnen nämlich vor Jahren versprochen, dass sie die Wahl des neuen Gatten bekannt gibt, nachdem sie einen Teppich fertig gestellt hat. Sie antwortet, dass die Arbeit bedingt durch ihre Trauer, den trüben Augen und müden Händen beeinträchtigt wird. Die Freier gebieten jedoch keinen Einhalt, sodass Telemach und der treue Diener Mentor eingreifen. Telemach stellt klar, dass weder einer der Bewerber seiner Mutter würdig ist, noch dass sich einer unter ihnen mit Odysseus messen kann. Mentor hält ihnen die Verschwendungssucht fremden Besitzes und die unzähligen Gelage vor. Die Freier lassen noch immer nicht locker und bringen den Einwand vor, dass das Volk Ithakas einen neuen König benötigt. Schließlich zieht sich Penelope zurück, doch zuvor merkt sie an, dass sie früher oder später für ihr elendes Betragen bestraft werden. Telemach möchte der nun wieder einsetzenden Prasserei ein Ende bereiten, schlägt dem Sänger den Becher Wein aus der Hand und schickt die schändlichen Mägde weg, doch die Freier nehmen ihn

immer noch nicht ernst. Als er sein Schwert zieht, wirft ein Freier einen Speer auf ihn. Er weicht aus und erkennt, dass er es mit den in der Überzahl befindlichen Gegnern nicht aufnehmen kann.

Penelope weiß, dass sie irgendwann einen neuen Gatten wählen muss, doch ihre größte Sorge gilt ihrem Sohn, der sicherlich noch am Tage der Hochzeit umgebracht werden würde. Telemach erscheint in diesem Augenblick. Er eröffnet wütend, dass er Odysseus auf eigene Faust suchen und Erkundigungen bei Menelaus einholen möchte. Penelope verzweifelt an diesen Worten und will ihn von diesem Plan abhalten, denn er ist ihr einziger Trost. Sie nimmt eine Nadel und trennt ein Stück vom gewebten Teppich auf.

Odysseus liegt regungslos am Ufer eines Strands. Er trägt zerlumpte Kleidung und einen Bart. Nausikaa, die Tochter Königs Alkinoos, entdeckt den gezeichneten Odysseus während des Ballspiels. Er gelangt zu Bewusstsein, kann sich aber weder an seinen Namen, noch an seine Herkunft erinnern. Sie fühlt sich ihm sofort zugetan und lässt ihn in den Palast bringen.

Der Arzt, der sich um Odysseus Genesung kümmert, berichtet dem König vom erfolglosen Behandlungsfortschritt. Er vermochte zwar die physischen Gebrechen zu heilen, doch gegen den Gedächtnisverlust kann er nichts unternehmen. Nun kommt Odysseus stattlich gekleidet, um dem König seinen Dank zu bekunden. Er überrascht vor allem durch sein distinguiertes Auftreten, das auf einen für ihn gewohnten Umgang in Fürstenkreisen schließen lässt. Der König veranstaltet gemäß dem Gesetz der Gastfreundschaft für Odysseus ein Festmahl und ein Kampfspiel. Odysseus beobachtet aufmerksam den Ringkampf und fühlt seinen Arm. Gracchus, der als Sieger hervorgeht, lässt seine Muskeln spielen und wartet auf den nächsten Herausforderer. Als sich niemand zur Verfügung stellt, meldet sich Odysseus. Nausikaa bringt sofort ihre Bedenken vor, doch der Arzt meint, dass der Kampf die Blutzirkulation im Gehirn anregt, wodurch das Erinnerungsvermögen nur profitieren kann. Das Publikum feuert zunächst Gracchus an. Nausikaa hält natürlich zu Odysseus und fiebert mit. Sie freut sich außerordentlich über den Ausgang. Odysseus wird jubelnd von allen als Gewinner gefeiert. Der König stellt fest, dass seine Tochter allmählich beginnt, als Frau zu fühlen. Odysseus wird anschließend von Dienern gesäubert

und erhält vom König für den errungenen Sieg eine kostbare Schale. Nausikaa bringt ihm ihr Geschenk höchstpersönlich. Die Wundersalbe, die aus seltenen Gewürzen und Kräutern hergestellt worden ist, lindert Schmerzen und verleiht Jugend. Sie leert ihm ein wenig auf den Oberarm. Odysseus zeigt sich erkenntlich und verreibt die Salbe, denn er braucht angesichts seiner misslichen Lage sowohl Jugend, als auch Erinnerung. Nausikaa verleiht ihrer Bewunderung Ausdruck und beschließt, ihn Kratos, das „der Starke“ bedeutet, zu nennen. Odysseus legt seine Hände auf ihre Oberarme und glaubt sich vergeblich einer Erinnerung zu entsinnen.

Die Freier messen sich währenddessen im Speerwerfen und tauschen sich über Penelopes Betrug mit dem Wandteppich aus. Ein Hochzeitstag ist immer noch nicht festgesetzt worden. Eurymachos, ein besonders heimtückischer gewissenloser Typ, sieht sich schon als Herrscher von Ithaka. Eurykleia peitscht indes die Magd, die das Geheimnis über den Wandteppich ausgeplaudert hat, aus. Die Gesellschaft der Freier wird durch den neuen Bewerber Antinoos erweitert. Er sucht gleich nach seiner Ankunft Penelope auf, und versucht, sich durch Schmeicheleien beliebt zu machen. Er redet sehr eindringlich auf sie ein und es gelingt ihm, dass sie den Festtag des Apoll, an dem sie endlich ihre Gattenwahl treffen will, bestimmt. Telemach, der das gesamte Gespräch mitverfolgt, läuft weg. Eurykleia findet ihn in der Waffenkammer. Er ist überzeugt, dass nun auch seine Mutter die Ansicht über Odysseus' Tod teilt. Er kann diese aussichtslose Situation nicht einfach hinnehmen, es muss etwas unternommen werden, doch Eurykleia weist ihn darauf hin, dass die meisten Sympathisanten die Hoffnung auf Odysseus Heimkehr aufgegeben haben. Telemachs Gedanken gelten nur seinem Vater, in Händen hält er den Bogen, den nur Odysseus zu spannen vermochte.

Der Arzt bewundert Odysseus' Geschick, einen Bogen anzufertigen und erzählt ihm, dass Nausikaa schon in ihrer frühesten Jugend davon geträumt hat, einen siegreichen Helden zum Gatten zu nehmen. Odysseus scheint bei diesen ausgewählten Worten eine Ahnung zu bekommen. Er hält den Bogen fest im Griff, während er nachdenkt, aber er kann sich an Nichts erinnern. Nausikaa probiert derweil ihr Festkleid, denn bald wird Hochzeit gefeiert. Odysseus blickt auf das weite Meer hinaus und es gelingt ihm tatsächlich, sich seine Abenteuer ins Gedächtnis zu rufen. Er hat das Bild vor Augen, wie er gemeinsam mit

seinen Gefährten einem Sturm auf hoher See ausgesetzt ist oder wie sie in der Höhle des Zyklopen Polyphem Schafe, Lämmer, Milch und Käse entdecken. Sie beschließen, einen Braten und Wein zuzubereiten, sowie ausreichend Proviant zum Schiff mitzunehmen. Plötzlich werden sie vom Zyklopen überrascht, der sie gefangen nimmt, indem er den Ausgang mit einem riesigen Felsen versperrt. Odysseus bittet ihn, das oberste Gebot der Götter, die Gastfreundschaft, einzuhalten, doch Polyphem folgt als Sohn Poseidons seinen eigenen Gesetzen. Die Gefährten brechen in Panik aus und das zu Recht, denn Polyphem schnappt sich sogleich einen und frisst ihn auf. Odysseus bleibt jedoch die Ruhe in Person und - schlau wie er ist - weiß er den Menschenfressenden Zyklopen zu überlisten. Er macht ihn erst einmal mit dem selbst hergestellten Wein betrunken und blendet ihn dann im Schlaf mit der glühenden Spitze einer Axt. Sie führen ihn in die Irre, indem sie in der Höhle wild herumlaufen. Als er den Gesteinsbrocken zur Seite schiebt, entkommen sie durch den Felsspalt und treiben die Schafe zum Schiff. Odysseus verrät ihm im Übermut seinen Namen, sodass Polyphem den Zorn seines Vaters auf ihn beschwören kann.

Sie gelangen auf der Überfahrt auch zum Felsen der Sirenen. Odysseus befiehlt den Gefährten, sich die Ohren mit Wachs zuzustopfen und keinesfalls auf die Felsen zu blicken. Er selbst lässt sich von Eurylochos an den Mast binden, um den Gesang der Sirenen zu lauschen. Sie rufen ihn mit den Stimmen Penelopes und Telemachs. Odysseus schreit verzweifelt von Sehnsucht gepeinigt, dass die Gefährten ihn losbinden sollen. Polites löst seine Fesseln, als die Gefahr ausgestanden ist. Odysseus gesteht ihm, dass er Klänge gehört hat, die ihm das Herz zerrissen haben.

Eine weitere Station auf der Irrfahrt ist der Aufenthalt bei der Zauberin und Göttin Zirze, die das Schiff an den Strand zieht. Sie betört Odysseus, indem sie die Gestalt Penelopes annimmt. Außerdem verwandelt sie seine Gefährten in Schweine, um sie von Odysseus, den sie ganz für sich alleine haben möchte, fernzuhalten. Als Odysseus ihr droht, verwandelt sie sie zwar wieder in Menschen, doch nur, um ihn abermals zu täuschen. Odysseus möchte sofort abreisen, doch Zirze weiß dies zu verhindern, da sich der Wind in ihrem Reich nie vor Sonnenuntergang hebt, sodass er einwilligt, zu warten. Es sind seitdem sechs Monate vergangen und die Gefährten drängen zum Aufbruch, doch Odysseus denkt nicht daran, Zirze zu verlassen, sodass sie ohne ihn lossegeln und in einem von Poseidon

verursachten Sturm ertrinken. Odysseus ist geschockt und trauert um die treuen Freunde. Er baut ein Floß, mit dem er nach Ithaka reisen möchte. Zirze bietet ihm daraufhin, um ihn zu halten, die Unsterblichkeit an, doch Odysseus lehnt ab. Sie holt aus diesem Grund Agamemnon, Ajax, Achill und die Gefährten aus dem Reich der Schatten. Sie raten Odysseus, mit Zirze zu gehen, denn mit dem Tod ist alles vorbei. Ruhm und Heldentaten sind im Reich der Schatten bedeutungslos. Odysseus ist von diesen Aussagen derart beeindruckt, dass er seine Meinung ändern will. Seine Mutter Antikleia taucht in diesem Moment auf und überredet ihn dazu, nach Ithaka zu seiner Familie zurückzukehren.

Jetzt hat er wieder zu sich gefunden: Er ist König von Ithaka, Sohn des Laertes und Sieger von Troja. König Alkinoos gibt ihm bereitwillig ein Schiff, um die Heimreise anzutreten.

Die Freier in Ithaka können den Tag des Apoll schon gar nicht mehr abwarten. Antinoos macht klar, dass er keine Skrupel hätte, Telemach zu töten, um sich die Herrschaft zu sichern. Später sucht er Penelope auf und gesteht ihr seine Liebe. Er gibt ihr das Versprechen, Telemach wie einen Sohn zu beschützen, falls er beim Wettkampf siegt. Odysseus hat sich in der Zwischenzeit als Bettler verkleidet Zugang zum Palast verschafft und bittet um eine Unterredung mit der Königin, um ihr von Odysseus, mit dem er vor Troja gekämpft hat, zu erzählen. Penelope zeigt sich skeptisch, denn schon zu viele haben, der Belohnung willens, vorgegeben, Neuigkeiten zu bringen, doch Odysseus versteht es sie durch persönliche Anekdoten zu überzeugen. Er trifft beim Hinausgehen auf seinen Hund Argos, der seinen Herrn sofort wieder erkennt. Telemach wird Zeuge dieser Szene und Vater und Sohn fallen sich in die Arme.

Odysseus mischt sich am nächsten Tag unter die Freier, die ihn aufgrund seiner Verkleidung wirklich für einen Bettler halten. Sie behandeln ihn sehr schlecht, nicht nur, dass sie ihm keine Almosen gewähren, sie verspotten und lachen ihn auch aus. Penelope veranlasst tatsächlich einen Bogenkampf. Einer nach dem andern versucht vergeblich sein Glück, bis Odysseus als sein Alter Ego in Aktion tritt, den Bogen spannt und den Pfeil durch die Narben der zwölf Äxte jagt. Danach geht es den Freiern an den Kragen, Antinoos und Eurymachos müssen als Erste dran glauben. Odysseus, von Telemach und treuen Dienern unterstützt, liefern sich einen harten Kampf mit den verbliebenen Freiern.

Penelope beobachtet alles und ist über Odysseus brutales Vorgehen verschreckt, sodass sie am Altar zu Göttin Athene betet. Odysseus beteuert freilich, dass seine Heimkehr mit dem Tod verbunden ist, doch es gab nur diesen einen Weg. Jetzt können sie einen Neubeginn starten, denn sie haben das Leben noch vor sich.

4.1.1.3. Formale Kennzeichen

Der Film in seiner Gesamtheit betrachtet, beabsichtigt weniger eine originalgetreue Umsetzung des Epos, sondern vielmehr eine offenkundige Darstellung einer Abenteuererzählung nach altbewährter Hollywood – Diktion. Das bedeutet, dass das Grundkonzept der *Odyssee* zwar als Vorlage herangezogen, aber nach Gutdünken umgearbeitet wird. Der übliche Handlungsstrang ist schnell skizziert: Ein strahlender Held durchlebt zahlreiche durch Spezialeffekte angereicherte Gefahren und erobert nebenbei noch Frauenherzen. Die für den Film Verantwortlichen, darunter sieben Drehbuchschreiber,²⁷⁹ versteiften sich nicht auf Details, sodass sich zunächst die Frage auftut, was eigentlich von den vierundzwanzig Gesängen behandelt wird und inwieweit sich die Übereinstimmungen zwischen Film und Epos tatsächlich gleichen. Es sind allgemein eine Komprimierung der Handlung und eine Nichteinhaltung der Chronologiestruktur festzustellen. Episoden, die bei Homer eigens ausgewiesen sind, werden einfach zusammengezogen und ihres Sinnzusammenhangs beraubt. Zudem spielen weniger Personen mit.

„While no film should be expected to transfer a four hundred-page epic poem onto the screen, Ulysses preserves the archaic, mysterious aura of the Odyssey, along with the adventurous character of its hero and the fantastic oddity of his encounters at sea...By no means a flawless film (the dubbing is weak, as are some of the minor characters), Ulysses still ranks high. A bit shallow on the surface and crude in realization, it captures the spirit of the earliest fantasy novel of Western civilization.“²⁸⁰

Der Filmbeginn wird durch eine enorm lange Titelsequenz dominiert,²⁸¹ die abgesehen davon, alle am Film mitwirkenden Personen vorzustellen, wohl dazu dient, einen antiken Eindruck zu vermitteln. Die eigentliche Geschichte findet ihren Anfang in Ithaka und gibt

²⁷⁹ Vgl. *Smith*, *Epic films* (1991) 239.

²⁸⁰ *Solomon*, *The ancient world in the cinema* (2001) 110 – 111.

²⁸¹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:00:00 – 0:02:07.

Einblick in die vorherrschende Situation. Penelope trauert um ihren geliebten Odysseus und verabscheut die Freier, denen es nur um den Thron geht.²⁸² Dieser gewählte Einstieg führt in medias res und gibt nur das Nötigste wieder, um den Fortlauf der Geschichte zu garantieren. Der bekannte Aufbau der *Odyssee* ist von Anfang an nicht gegeben, da auf die Telemachie bzw. den ersten Teil der Telemach-Handlung, der vom ersten bis zum vierten Gesang reicht, verzichtet wird.²⁸³ Die Handlung, die im Epos von statten geht, wird zugunsten einer Vereinfachung der Dinge banalisiert, wodurch der Eindruck entsteht, dass Motive, bei denen nicht sofort klar ist, wie in puncto Darstellung verfahren werden soll, von vornherein ausgeklammert werden. Eine andere Möglichkeit könnte sein, Zuschauer, denen die *Odyssee* fremd ist, nicht mit komplizierten Ausholungen und Erklärungen verwirren oder anstrengen zu wollen. Die Auflösung der verursachten Lücke bringt ein gewichtiges Pensum an Versäumnissen zum Vorschein, denn die Gottheiten werden im Film allenfalls mit Nennung ihrer Namen eingebaut. Die Götterversammlung im ersten Gesang²⁸⁴ ist besonders aufgrund des Beschlusses von Odysseus' Heimkehr von Wichtigkeit, denn er sitzt inzwischen schon seit sieben Jahren bei Kalypso fest. Außerdem kommt Athene zu Telemach nach Ithaka, um ihn zu ermutigen, gegen die Freier einzutreten.²⁸⁵ Telemach beruft im zweiten Gesang - wie von Athene angeraten - die Volksversammlung ein, um ein Schiff, das er zur Erkundungsfahrt benötigt, einzufordern. Die Freier lassen das natürlich nicht zu, wodurch es Athene obliegt, das Schiff zu besorgen.²⁸⁶ Der dritte²⁸⁷ und der vierte²⁸⁸ Gesang schildern jeweils Telemachs Aufenthalt bei Nestor in Pylos und Menelaus in Sparta. Die Freier, die zufällig von Telemachs Reise erfahren haben, planen dessen Ermordung nahe der Insel Asteris, wenn er sich gerade auf der Rückfahrt nach Ithaka befindet.²⁸⁹ Die Freier im Film brauchen zu dieser Tat gar nicht zu greifen, da Telemach in Anwesenheit seiner Mutter nur davon spricht, den Vater zu suchen und zu König Menelaus nach Sparta zu segeln.²⁹⁰ Telemach in der *Odyssee*

²⁸² Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:02:08 – 0:03:45.

²⁸³ Vgl. Seeck, Homer (2004) 212.

²⁸⁴ Vgl. Homer, *Odyssee* (1979) 3 – 6.

²⁸⁵ Ebd. 5 – 13.

²⁸⁶ Ebd. 17 – 26.

²⁸⁷ Ebd. 31 – 46.

²⁸⁸ Ebd. 47 – 66.

²⁸⁹ Ebd. 66 – 73.

²⁹⁰ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:10:09 – 0:10:29.

hingegen holt nicht Penelopes Erlaubnis ein, geschweige denn setzt er sie überhaupt über seine bevorstehende Reise in Kenntnis.²⁹¹

Das dritte Filmkapitel liefert eine vom Sänger Phemios vorgetragene Zusammenfassung vom Trojanischen Krieg, von Odysseus' List mit dem Hölzernen Pferd und Kassandras Fluch, der Odysseus zur Irrfahrt verdammt, weil er das Bildnis des Gottes Poseidons gestürzt hat.²⁹² Penelope kann dies jedoch nicht ertragen und befiehlt ihm aufzuhören.²⁹³ Phemios hält auch im Epos die Freier bei Laune, was von Penelope eingestellt wird. Zugegebenermaßen kommt das im ersten Gesang vor,²⁹⁴ angesichts der Einschränkung im Umfang fällt diese Übernahme aber geringhaltig aus.

Odysseus hat seinen ersten persönlichen Auftritt im fünften Kapitel. Nausikaa findet ihn bewusstlos am Ufer gestrandet auf. Normalerweise befindet er sich in der Gewalt der Inselnympe Kalypso, eine von vielen Stationen auf seiner Irrfahrt, bevor er überhaupt bei den Phäaken ankommt. Der fünfte Gesang der *Odyssee*²⁹⁵ ist also ebenso ausgespart worden. Ein logischer Schritt in Anbetracht der Tatsache, dass es keine Götterversammlung gegeben hat. Infolgedessen braucht Zeus Hermes gar nicht erst zu Kalypso zu schicken.²⁹⁶ Züge und Ähnlichkeiten der Kalypso zeigen sich aber im Charakter der Zirze. Odysseus baut mithilfe Kalypsos das Floß, mit dem er zu den Phäaken gelangt. Poseidon, der sich mittlerweile nicht mehr in Äthiopien aufhält, setzt eine Flut in Gange, als er Odysseus entdeckt. Er hat Glück, denn die Meeresgöttin Leukothea rettet ihn durch ihren Schleier vor dem Ertrinken.²⁹⁷ Der Film erzählt von keiner Vorgeschichte und es wird auch nichts, das in diese Richtung lenken könnte, hinterfragt. Es sind bloß Teile des Floßes zu sehen. Ein neuer Einschub ist die Amnesie des Odysseus,²⁹⁸ wodurch eine diesbezügliche Gedankenarbeit ohnehin unerheblich wird. Odysseus weilt als geheimnisvoller Fremder bei den Phäaken. Es wird ihm auf diese Art und Weise eine interessante Note verliehen, weil natürlich alle wissen wollen, wer er wirklich ist.

²⁹¹ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 28 – 30.

²⁹² Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:03:46 – 0:05:45.

²⁹³ Ebd. 0:05:45 – 0:06:05.

²⁹⁴ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 7 – 8, 13.

²⁹⁵ Ebd. 74 – 89.

²⁹⁶ Ebd. 74.

²⁹⁷ Ebd. 81 – 89.

²⁹⁸ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:13:15 – 0:21:56, 0:27:22 – 0:30:13.

Odysseus erzählt im Epos ausführlich von seiner Irrfahrt.²⁹⁹ Er ist sich also durchaus seiner Identität bewusst, während er im Film den Gedächtnisverlust ganz alleine am Strand auf das weite Meer hinausblickend bewältigt. Die Erinnerungen werden durch Rückblendungen markiert. Sie lassen sich an den Überblendungen von zwei Bildern erkennen. Es gibt beispielsweise eine Parallelschaltung von Odysseus' Gesicht mit dem Schiff oder dem Wolkenhimmel.³⁰⁰ Odysseus teilt dem König seine Erkenntnis relativ spät mit und erwähnt die Erlebnisse auf der Irrfahrt bloß in Stichworten.³⁰¹

Die Erinnerungen bringen ihm als Erstes die Gefahr auf hoher See in den Sinn. Dieser Griff nimmt Bezug auf das Zerwürfnis mit Poseidon, hervorgerufen durch Kassandras Fluch. Odysseus und seine Gefährten sind einem wilden Sturm ausgesetzt. Polites möchte deshalb Poseidon ein Opfer bringen, doch Odysseus entgegnet, dass sie dafür keine Zeit haben. Er befiehlt stattdessen, die gesamte Ladung loszuwerden und kippt selbst die Poseidonstatue über Bord.³⁰² Es werden in der Folge jedoch nicht alle Stationen der Irrfahrt aufgerollt, denn es sind ausschließlich die Episoden mit dem Zyklopen Polyphem,³⁰³ den Sirenen,³⁰⁴ der Zauberin Kirke³⁰⁵ und dem Totenreich³⁰⁶ realisiert worden. Die Umsetzung sollte allerdings nicht leichtfertig hingenommen werden, vor allem die Szene mit dem Totenreich ist mit Vorsicht zu genießen. Die präsentierte Reihenfolge der ausgewählten Stationen entspricht jedoch auch nicht der Abfolge im Epos. Odysseus und seine Gefährten stoßen nämlich erst nach dem Aufenthalt bei Kirke³⁰⁷ auf die Sirenen.³⁰⁸ Odysseus hat es ihrer Warnung zu verdanken, dass er und die Gefährten nicht dem reizvollen Gesang erliegen.³⁰⁹ Odysseus im Film weiß sich von alleine zu helfen. Sie rät ihm schon viel früher, ins Totenreich zu gehen, um des Teiresias Seele wegen der Heimreise nach Ithaka zu befragen.³¹⁰ Der Film hingegen unterbreitet eine vollkommen andere Version. Es ist keine Rede von Teiresias. Zirze offeriert Odysseus die

²⁹⁹ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 134 – 208.

³⁰⁰ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:31:03 – 0:31:13, 0:48:05 – 0:48:11, 01:13:36 – 01:13:39.

³⁰¹ Ebd. 01:13:52 – 01:14:47.

³⁰² Ebd. 0:30:14 – 0:31:02.

³⁰³ Ebd. 0:31:14 – 0:48:04.

³⁰⁴ Ebd. 0:48:12 – 0:54:26.

³⁰⁵ Ebd. 0:54:27 – 01:13:35.

³⁰⁶ Ebd. 01:10:28 – 01:13:13.

³⁰⁷ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 157 – 171, 193 – 197.

³⁰⁸ Ebd. 198 – 199.

³⁰⁹ Ebd. 194 – 197.

³¹⁰ Ebd. 169 – 170.

Unsterblichkeit, das größte für einen Menschen mögliche Geschenk.³¹¹ Er geht auf ihr Angebot jedoch nicht ein, denn „es gibt Größeres, geboren werden und sterben und als Mensch gelebt zu haben.“³¹²

„Um ihn für immer zu halten, greift Kirke zum letzten Mittel. Sie bietet ihm die Unsterblichkeit. Odysseus zeigt sich abweisend. Seinem männlichen Selbstbild entsprechend scheinen ihm die Selbstverwirklichung in der Zeitlichkeit und der Ruhm, der ihn überdauert, wichtiger zu sein. Kirke versucht, dieses Selbstbild als trügerisch zu entlarven. Sie nämlich ist es, die in Camerinis Film die Toten aus der Unterwelt ruft, nicht um Odysseus' Heimkehr zu fördern, sondern um sie als Zeugen ihrer Weltsicht auftreten zu lassen.“³¹³

Dann erscheinen seine toten Gefährten von Troja, nämlich Achill, Ajax und Agamemnon, die ihm vom leidvollen Dasein im Reich der Schatten erzählen. Odysseus zeigt sich zusehend verunsichert, doch seine Mutter führt ihn wieder auf den richtigen Weg zurück und vereitelt Zirzes Plan. Teiresias, abgesehen von anderen mythologischen Figuren,³¹⁴ taucht währenddessen nicht einmal auf.

Die weggelassenen Stationen werden der Vollständigkeit halber kurz angeschnitten, um dadurch eindeutig die Abzüge aufzudecken. Odysseus überfällt das Volk der Kikonen und zerstört deren Stadt. Er verliert im Kampf zwölf Gefährten.³¹⁵ Außerdem schickt er zwei Gefährten zu den Lotophagen. Sie essen von der Lotos-Speise und vergessen den Wunsch, nach Ithaka heimkehren zu wollen, weswegen sie gewaltsam zurückgeholt werden müssen.³¹⁶ Odysseus trifft auch auf Äolos, den Gott der Winde, der ihm einen Schlauch voller heulender Winde gibt, um die Heimfahrt zu sichern. Leider öffnen die Gefährten diesen, weil sie darin Gold und Silber vermuten. Sie werden durch einen heftigen Wirbelwind zurück zur Äolos - Insel getrieben.³¹⁷ Weitere Gefährten fallen den Menschenfressenden Lästrygonen zum Opfer. Odysseus entgeht diesem Schicksal, weil er außerhalb des Hafens Anker gelegt hat.³¹⁸ Der zwölfte Gesang schildert die Lebensgefahr, welcher Odysseus und seine Gefährten ausgesetzt sind. Sie sind in einer Meerenge

³¹¹ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:08:01 – 01:09:06.

³¹² Ebd. 01:09:16 – 01:09:21.

³¹³ Lindner, Der Heros und die Zauberin (2002) 48.

³¹⁴ Vgl. Homer, Odyssee (1979) 172 – 192.

³¹⁵ Ebd. 135 – 136.

³¹⁶ Ebd. 136 – 137.

³¹⁷ Ebd. 153 – 155.

³¹⁸ Ebd. 155 – 157.

eingeschlossen, auf der einen Seite lauert eine schreckliche Bestie namens Skylla auf sie und auf der anderen Seite werden sie vom Schiffe ansaugenden Strudel Charybdis³¹⁹ bedrängt. Danach gelangen sie zur Insel Thrinakia, auf der die Gefährten gegen den Befehl Odysseus' die Rinder des Helios schlachten. Die Konsequenz dieser Tat ist, dass das Schiff von einem Blitz zerstört wird und die ganze Besatzung - außer Odysseus, der es zur Insel der Kalypso schafft - ertrinkt.³²⁰

Odysseus sucht im elften Filmkapitel Penelope als Bettler verkleidet auf.³²¹ Es ist bekannt, dass ihm König Alkinoos ein Schiff zur Verfügung gestellt hat.³²² Es kann aber nicht in Erfahrung gebracht werden, wie sich die Überfahrt ereignet hat. Odysseus bekommt die Reise gar nicht mit, weil er die ganze Zeit über schläft. Die Phäaken bringen ihn und die mitgebrachten Geschenke an Land. Dann fahren sie ohne sich zu verabschieden weg. Poseidon ist sehr darüber verärgert, dass die Phäaken, die doch seines Geschlechts entstammen, Odysseus geholfen haben. Deshalb macht er unmittelbar vor der Rückkehr ins Heimatland deren Schiff zu Stein. Überdies verzaubert Göttin Athene Odysseus zu seinem eigenen Schutz in einen alten Bettler.³²³

Der vierzehnte Gesang, in dem Odysseus bei seinem treuen Diener Eumaios einkehrt, ist komplett gestrichen worden.³²⁴ Demnach gestaltet sich der zweite Teil der Telemach-Handlung, der mit dem fünfzehnten Gesang³²⁵ anfängt, verschiedenartig. Es ist vorangehend bemerkt worden, dass Telemach in der Filmfassung Ithaka nie verlässt, daher braucht er auch keine Heimreise aus dem Land Lakedämon anzutreten.³²⁶ Es ist wichtig festzuhalten, dass die Telemach - Handlung im sechzehnten Gesang aufhört, indem sie mit der parallel laufenden Odysseus - Handlung verschmolzen wird.³²⁷ Dieser Teil handelt vom Zusammentreffen von Telemach und Odysseus auf Eumaios' Hof.³²⁸ Die beiden begegnen sich im Film im Palast. Odysseus freut sich, seinen Hund Argos wiederzusehen

³¹⁹ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 200 – 201.

³²⁰ Ebd. 201 – 208.

³²¹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:15:32 – 01:23:40.

³²² Ebd. 01:14:51 – 01:15:04.

³²³ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 209 – 223.

³²⁴ Ebd. 224 – 241.

³²⁵ Ebd. 242 – 260.

³²⁶ Ebd. 242.

³²⁷ Vgl. *Seeck, Homer* (2004) 212.

³²⁸ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 261 – 276.

und schwelgt in Erinnerungen. Er wird dabei von seinem Sohn ertappt.³²⁹ Telemach wundert sich über seines Vaters Aufmachung. Odysseus erklärt ihm, dass er den Rat der hehren Pallas Athene beachtet.³³⁰ Es ist dies das einzige Mal in der gesamten Filmhandlung, dass von einer vorangegangenen persönlichen Übereinkunft zwischen Odysseus und Athene ausgegangen werden kann.

Ein direkter Vergleich zwischen Film und Original offenbart zu diesem Zeitpunkt, dass die Filmausführung viel rasanter abgewickelt ist. Odysseus und Telemach sind schon vor Ort. Es bedarf keiner Rückkehr Telemachs nach Ithaka. Odysseus braucht auch nicht von Eumaios in die Stadt geführt zu werden.³³¹ Der Bettler Odysseus spricht im Film binnen kurzer Zeit mit Penelope und sieht Argos.³³² Im Gegensatz dazu entdeckt er in der *Odyssee* Argos sofort nach der Ankunft in seinem Haus³³³ und die Begegnung mit Penelope findet erst nach einer Weile statt.³³⁴ Dazwischen liegt beispielsweise der Faustkampf mit dem Bettler Iros.³³⁵ Die Fußwaschung, bei der Eurykleia Odysseus Narbe erkennt,³³⁶ ist ebenso nicht enthalten. Die Ereignisse vor dem Freiermord, die im zwanzigsten Gesang³³⁷ festgehalten sind, sind vernachlässigt worden, um den Bogenkampf³³⁸ vorzuziehen. Es ist bekannt, dass nach dem Freiermord endlich die „Anagnorisis“, ein typisches dramatisches Element in der antiken Tragödie,³³⁹ erfolgt. Das Wiedererkennen³⁴⁰ aufgrund des Geheimnisses um das Ehebett ist jedoch gar nicht notwendig, da Penelope den Bogenkampf und die Auseinandersetzung mit den Freiern mitangesehen³⁴¹ und nicht geschlafen hat.³⁴² Das Filmende schließt auch nicht mit der Ankunft der toten Freier in der Unterwelt, dem Wiedersehen von Odysseus mit seinem Vater oder der Versöhnung mit den Verwandten der Freier.³⁴³

³²⁹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:23:41 – 01:24:42.

³³⁰ Ebd. 01:25:34 – 01:25:41.

³³¹ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 277 – 285.

³³² Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:18:31 – 01:24:42.

³³³ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 286 – 287.

³³⁴ Ebd. 316 – 332.

³³⁵ Ebd. 298 – 301.

³³⁶ Ebd. 324 – 328.

³³⁷ Ebd. 333 – 346.

³³⁸ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:29:17 – 01:32:54.

³³⁹ Vgl. *Aristoteles, Poetik* (1982) 35, 37.

³⁴⁰ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 384 – 385.

³⁴¹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:29:17 – 01:35:02.

³⁴² Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 359, 378.

³⁴³ Ebd. 390 – 407.

4.1.1.4. Inhaltliche Kennzeichen

Der Film liefert mit Phemios' Abriss über das Trojanische Pferd und der Ursache für Odysseus' Irrfahrt³⁴⁴ den Einstieg in das übergreifende Geschehen. Der Inhalt entspricht ungefähr dem Gesang Demodokos' vom Hölzernen Pferd in der *Odyssee*.³⁴⁵ Der erste Teil Phemios' Ausführung lautet folgendermaßen:

„Zehn Jahre lang belagerten die Griechen das mauerumgürtete Troja. Zehn Jahre vergeblich, verströmt war das Blut und die Kraft ihrer Helden, doch eines Tages müde und enttäuscht, verließen sie das Lager und vor ihren Toren fanden die Trojaner nur noch ein großes hölzernes Pferd. O Trojaner, warum bringt ihr selbst das Verderben in eure Mauern? Wisset ihr nicht, dass im Bau dieses Hölzernen Pferdes der listenreiche Odysseus und seine Gefährten lauern? Ahnet ihr nicht, dass eure Freude über den Abzug des Feindes nichts ist als eitle Verblendung? Denn in der Nacht stieg Odysseus mit seinen Gefährten aus dem Bauche des Hölzernen Pferdes, öffnete heimlich das Tor und einströmten die Griechen und stürmten die Stadt, lichterloh brannten die Mauern und gellend ertönte der Schrei der überfallenen Trojaner, drang er nicht bis hinauf zu dem Olymp, schlossen die Götter die Augen? Wie ein Sturm durchraste der Feind die Stadt und brachte Tod und Verderben. Groß war das Gemetzel.“³⁴⁶

Der Bericht über den Vorgang der Eroberung Trojas durch Odysseus' List wird bei Homer zwar in anderen Worten wiedergegeben, trifft aber im Grunde den Kern. Stellen, die hier nicht vorkommen, aber nicht außer Acht gelassen werden sollten, werden nachfolgend aufgeschlüsselt angeführt. Phemios fragt, warum die Troer so leichtfertig handeln, wohingegen sie bei Homer sich sehr wohl beratschlagen.

„Und da stand es nun; doch ringsum saßen die Troer,
Unentschieden beratend, und dreifach war ihre Meinung,
Sei es, das hohle Holz mit scharfem Erz zu durchstoßen,
Oder zum Gipfel zu ziehn und die Felsen hinunterzuwerfen,
Oder zu lassen als großes Geschenk zur Sühne der Götter;“³⁴⁷

Es wird im Film eher allgemein auf die Situation eingegangen, während im Epos Odysseus mit dem Kriegsgott Ares in einem Atemzug genannt wird. Die göttliche Hilfe Athenes wird neuerlich ignoriert.

³⁴⁴ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:03:46 – 0:05:45.

³⁴⁵ Vgl. Homer, *Odyssee* (1979) 130 – 131.

³⁴⁶ Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:03:46 – 0:05:08.

³⁴⁷ Homer, *Odyssee* (1979) 130.

„Sang, wie sie hier und dort die steile Feste verheerten,
 Und wie Odysseus dann, dem Ares gleich, zu den Häusern
 Schritt des Déiphobos mit dem göttlichen Herrn Menelaos,
 Und wie dann dem schlimmsten Kampf er auf sich genommen
 Und gesiegt mit Hilfe der hochgemuten Athene.“³⁴⁸

Der Gesang wird visuell durch dazupassende Bilder unterstützt. Das Epos wirkt hier mit der nachstehenden Beschreibung viel effektvoller. Der Film vermittelt nicht ansatzweise die Wirkung, die allein durch die Vorstellungskraft geschaffen wird.

„Wie eine Frau sich weinend hinwirft über den Gatten,
 Welcher vor seiner Stadt und den Männern des Volkes gefallen,
 Um den Verhängnistag von der Stadt und den Kindern zu wehren;
 Sie aber sieht den Sterbenden noch sich regen und stürzt sich
 Über ihn hin und heult hell auf; die aber von hinten
 Schlagen sie mit den Speeren auf Rücken und Schultern und
 Schleppen
 Sie in die Knechtschaft fort, um Mühe und Jammer zu tragen;
 Und die Wangen fallen ihr ein vor erbärmlichen Kummer;“³⁴⁹

Ein Zusatz, der im Epos in diesem speziellen Zusammenhang nicht vorkommt, erfolgt in Form der Erklärung für Kassandras Wut auf Odysseus.

„PHEMIOS: Aber größer noch war der Hochmut Odysseus'. Eilend stieg er hinauf zum Tempel des Gottes Poseidon, König der Meere und Trojas Beschützer und stürzte des Gottes heiliges Bildnis! Da aber trat von Rache erfüllt aus dem heiligen Tempel Cassandra: Fluch über, ihr Gotteslästerer! Fluch über dich, dreimal Fluch, Odysseus! Möge Poseidons Zorn dich strafen und verfolgen. Du sollst von nun an die Meere durchkreuzen, keinen Frieden mehr finden und auch kein Ziel!“³⁵⁰

Es wird lange nur über Odysseus gesprochen, bis er tatsächlich in persona zu sehen ist. Odysseus liegt erschöpft am Ufer der Phäakeninsel, wo Nausikaa mit ihren Dienerinnen Ball spielt. Sie macht das vermutlich zum Zeitvertreib, da es keine Anzeichen dafür gibt, dass sie wie von Athene geraten zum Wäsche waschen dorthin gekommen ist.³⁵¹ Sie bemerkt Odysseus als Erste. Als sie ihn umdreht, wacht er auf, doch vor Kraftlosigkeit ist er kaum fähig zu sprechen. Überdies leidet er an einem verheerenden Erinnerungsverlust

³⁴⁸ Homer, *Odyssee* (1979) 130 – 131.

³⁴⁹ Ebd. 131.

³⁵⁰ Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:05:08 – 0:05:45.

³⁵¹ Vgl. Homer, *Odyssee* (1979) 90 – 93.

und kann weder seinen Namen, noch seine Heimat nennen. Dann bricht er zusammen und Nausikaa veranlasst umgehend, dass er in den Palast gebracht wird.³⁵²

Der sechste Gesang in der *Odyssee* beschreibt die Begegnung der beiden völlig anders. Odysseus wird durch das Geschrei beim Ballspielen auf die Mädchen aufmerksam und begibt sich zu ihnen. Zuvor bricht er aber noch einen Laubzweig ab, um sich zu bedecken. Sie erschrecken bei seinem Anblick, nur Nausikaa zeigt sich furchtlos. Odysseus erzählt ihr, dass er in einen Wirbelsturm geraten ist und überhäuft sie mit Komplimenten. Er bittet sie um ein Laken. Nausikaa ermahnt die Mägde, die aufgeregt hin- und herlaufen und trägt ihnen auf, ihm Öl zum Baden, sowie einen Mantel und Leibrock zum Anziehen zu geben. Athene lässt ihn einem Gott gleichend vor Nausikaa erscheinen. Sie ist ganz hingerissen und wünscht sich, dass er ihr als Gatte bestimmt ist. Die Mädchen richten ihm Speis und Trank. Nausikaa schlägt vor, dass sie in die Stadt vorausfährt, um Gerede zu vermeiden. Odysseus soll zu Fuß den Mädchen folgend nachkommen.³⁵³ Er erreicht von Athene in Nebel gehüllt die Stadt und gelangt zum Königspaar in den Palast. Odysseus fleht um Geleit ins Heimatland. Alkinoos lässt sofort nach Fürsprache Echeneos', dem ältesten der phäakischen Männer, Handwaschwasser und ein Festmahl servieren.³⁵⁴ Odysseus nimmt neben dem König Platz und alle Anwesenden trinken auf Zeus, „dem Blitzeschleuderer, wir spenden, Welcher den Ehrfurcht heischenden Hilfeflehenden beisteht.“³⁵⁵ Arete erkennt die nur zu gut bekannte Kleidung des Fremden. Odysseus berichtet von seinem Aufenthalt bei Kalypso und den widrigen Umständen, wie er zur Küste, wo ihn Nausikaa aufgefunden hat, gelangt ist. Alkinoos setzt die Heimfahrt des Fremden für den nächsten Tag fest.³⁵⁶

Diese Veranschaulichung begründet ungefähr schon das Auseinanderschweifen von Film und Epos. Nausikaa gibt offen und ohne Argwohn den Befehl, den Fremden in den Palast zu bringen. Die Amnesie Odysseus' steht eindeutig im Vordergrund, wodurch die nachstehenden Ereignisse des Aufenthalts bei den Phäaken systematisch umgeändert und angepasst werden müssen. Der Leibarzt Alkinoos' ist nicht im Stande, dem Fremden zu

³⁵² Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:12:00 – 0:14:06.

³⁵³ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 93 – 101.

³⁵⁴ Ebd. 102 – 107.

³⁵⁵ Ebd. 107.

³⁵⁶ Ebd. 109 – 113.

helfen. Er vermochte zwar, die körperlichen Wunden zu heilen, doch gegen den Gedächtnisverlust ist er machtlos. Er vermutet, dass ihm entweder die Götter die Vergessenheit auferlegt haben oder dass er selbst zu vergessen versucht, um ein womögliches Verbrechen oder eine begangene Sünde zu verdrängen. Ein Berater des Königs spricht sich für Zweites aus.³⁵⁷ Jetzt tritt Odysseus stattlich gekleidet das erste Mal vor das Königspaar. Er bedankt sich für die Gastfreundschaft und beteuert aufs Neue, sich nicht an seine Vergangenheit erinnern zu können. Die Bitte um ein Schiff, um heimzureisen, ist in diesem Falle hinfällig geworden. Es wird sofort zum Kampfspiel übergegangen. Odysseus verfolgt konzentriert den Ringkampf und meldet sich bei der ersten Gelegenheit freiwillig als Teilnehmer. Er überrascht das Publikum durch sein athletisches Geschick.³⁵⁸

Homer preiste schon die außergewöhnlichen Fähigkeiten Odysseus'. Die Veranstaltung eines Wettkampfes ist Bestandteil der guten Bewirtung Alkinoos'. Dazu zählt auch die Unterhaltung durch den Sänger Demódokos. Der König reagiert aber sofort auf das Schluchzen des Gastes ausgelöst durch das vorgetragene Stück, das vom Streit zwischen Odysseus und Achilles handelt. Sie begeben sich daraufhin zum Marktplatz, wo ein Wettkampf verschiedener Disziplinen abgehalten wird. Odysseus wird hier umso dreister herausgefordert, da er sich nicht sonderlich begeistert gibt, denn er ist mit den Gedanken schon längst bei der Heimfahrt. Er fasst einen Diskus und übertrifft die Leistung seiner Vorgänger bei weitem. Er verkündet stolz, es mit jedem aufnehmen zu können. Der König lenkt ein, indem er die Jünglinge zum Reigentanz auftreten lässt. Demódokos singt von der Liebe des Ares und der Aphrodite. Odysseus lobt die Darbietungen. Alkinoos fordert die zwölf anderen versammelten Könige dazu auf, Gastgeschenke bereitzustellen. Euryalos entschuldigt sich für seine beleidigenden Worte mit einem Schwert mit silbernen Buckeln.³⁵⁹

Odysseus, der während des Aufenthalts bei den Phäaken Kratos genannt wird, wird in erster Linie für seinen Sieg beim Ringen vom König mit einer goldenen Schale und von Nausikaa mit einer Salbe belohnt. Es ist nicht bekannt, ob er vor seiner Abreise

³⁵⁷ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:14:19 – 0:14:58.

³⁵⁸ Ebd. 0:15:54 – 0:19:50.

³⁵⁹ Vgl. Homer, Odyssee (1979) 114 – 127.

Gastgeschenke erhält. Es ist im Prinzip von Anfang an vorprogrammiert, dass Odysseus und Nausikaa sich näher kommen müssen. Er zerbricht sich den Kopf, wer er denn bloß ist³⁶⁰ und sie plant inzwischen die Hochzeit.³⁶¹ Das Epos gibt diesbezüglich keinen Anlass für eine Hochzeitsfeier. Deshalb ist wahrscheinlich der Einfall mit der Amnesie in die Geschichte eingeflochten worden. Das Gespräch mit dem Arzt dreht sich ausschließlich um das Heldentum. Odysseus werkt währenddessen ausgerechnet an einem Bogen herum.

„ARZT: Du bist sehr geschickt. Es ist seltsam, dass deine Hände sich an deine Arbeit erinnern während dein Geist alles vergessen hat. Nimmst du an den Wettspielen heute teil?

ODYSSEUS: Ich weiß noch nicht.

ARZT: Nausikaa wäre sehr stolz, wenn du wieder gewinnen würdest. Schon in frühester Jugend sagte sie immer sie wünsche sich später einmal einen siegreichen Helden zum Gatten.

ODYSSEUS: Einen Helden?

ARZT: Vielleicht bist du ein Held. Es wäre für Nausikaa das schönste Hochzeitsgeschenk, wenn du dich daran erinnern könntest, an deine Kämpfe, an deine Siege.

ODYSSEUS: Ich kann es nicht.“³⁶²

Als er sich schließlich doch seiner Taten entsinnt,³⁶³ erlebt er sie bloß für sich selbst bzw. der Zuschauer nimmt daran Anteil. Odysseus folgt der Aufforderung Alkinoos' seinen Namen zu verraten, weil dieser Odysseus' Seufzer und Tränen aufgrund des Liedes über das Hölzerne Pferd bemerkt hat und neugierig ist, warum ihn das so berührt.³⁶⁴ Er beginnt mit den Worten: „Ich bin Odysseus, Laertes' Sohn, durch all seine Listen Bei den Menschen geschätzt; mein Ruhm reicht bis in den Himmel.“³⁶⁵ Er erzählt vom neunten bis zum zwölften Gesang von den Stationen auf seiner Irrfahrt.³⁶⁶ Die anwesenden Zuhörer sind von seiner Rede sehr beeindruckt.³⁶⁷ Er sagt dagegen im Film nur, wer er ist und wo er überall war, als die Phäaken ihn am Strand auffinden.

„Alkinoos, König der Phäaken, hör mich an. Jetzt weiß ich wer ich bin. Ich habe mein Gedächtnis wieder gefunden und auch meine Erinnerungen. Ich bin Odysseus, König von Ithaka, Sohn des Laertes, der Sieger von Troja! Das Reich, das mir gehört liegt dort über dem Meer. Dort wartet mein Volk, mein Sohn, meine Frau. Ich bin viele Jahre auf dem

³⁶⁰ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:19:51 – 0:21:56.

³⁶¹ Ebd. 0:27:22 – 0:30:13.

³⁶² Ebd. 0:27:22 – 0:28:01.

³⁶³ Ebd. 0:30:14 – 0:1:13:37.

³⁶⁴ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 131 – 133.

³⁶⁵ Ebd. 134.

³⁶⁶ Ebd. 134 – 208.

³⁶⁷ Ebd. 209.

Meer herumgeirrt, vom Zorne Poseidons verfolgt, aber von der hehren Athene beschützt. Ich bin in der Höhle des Polyphem gewesen und auf Zirzes Insel. Ich habe den Tod gesehen, aber ich lebe noch und jetzt bin ich hier und dort liegt Ithaka und wartet auf mich. Ich bitte dich mein brüderlicher König, gib mir ein Schiff, das mich nach Ithaka trägt!“³⁶⁸

Nausikaa reagiert traurig und ihr laufen die Tränen auf den Wangen herunter. Odysseus wendet sich ihr ein letztes Mal zu und sagt:

„Nausikaa, deine Tränen nehme ich mit mir. In dieser hasserfüllten Welt waren sie mir ein süßer Trost.“³⁶⁹

Die beiden sprechen im Epos das letzte Mal während des Abendessens miteinander. Odysseus macht einen dankerfüllten Eindruck.

„Und sie sagte zu ihm und sprach die gefiederten Worte:
Fremder, leb wohl! Und bist du daheim erst, denke dann
meiner;
Mir als der ersten schuldest du Dank für die Lebenserrettung.
Ihr erwiderte drauf der erfindungsreiche Odysseus:
Ja, Nausikaa, du, des stolzen Alkinoos Tochter!
So verleihe mir Zeus, der donnernde Gatte der Hera,
Daß ich nach Hause komme und sehe den Tag meiner Heimkehr;
Immer würd ich dich dort einem Gott gleich betend verehren
Alle die Tage, da du mich am Leben erhalten hast,
Mädchen.“³⁷⁰

Die erste Station auf der Irrfahrt ist das Begebnis mit dem Zyklopen Polyphem. Dieser Abschnitt zählt in der *Odyssee* zu den am ausführlichsten erzählten Erlebnissen³⁷¹ und wird im Film von Anfang an abgeändert wiedergegeben. Odysseus geht mit seinen Gefährten auf die Jagd. Sie entdecken beim Walddurchstreifen zu ihrer Verwunderung Weintrauben und Schafe. Odysseus vermutet, dass sich in dem nahe gelegenen Felsspalt noch mehr Tiere aufhalten. Sie finden in der Höhle aber auch noch Unmengen von Milch und Käse. Sie beschließen, ein Schaf zu braten und Wein zuzubereiten.³⁷² Sie haben wirklich keine Ahnung, wo sie sind und rechnen deshalb auch nicht mit dem Menschen fressenden Riesen. Sie wundern sich zwar über die große Fußspur, die Polites einem Gott,

³⁶⁸ Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:13:52 – 01:14:47.

³⁶⁹ Ebd. 01:15:10 – 01:15:22.

³⁷⁰ Homer, *Odyssee* (1979) 128 – 129.

³⁷¹ Ebd. 137 – 152.

³⁷² Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:31:45 – 0:35:59.

Odysseus aber einem Menschen mit großen Füßen zuordnet³⁷³ und über die große Axt in der Höhle,³⁷⁴ wittern aber, abgesehen von Polites, keine Gefahr. Odysseus beschreibt jedoch im neunten Gesang schon im Vorhinein das Land und die Art der Kyklopen.³⁷⁵ Seine Neugier gibt im Grunde den Anstoß für das Zusammentreffen:

„Ihr bleibt zwar jetzt hier, ihr anderen werten Gefährten,
Aber ich selber mit meinem Schiff und meinen Gefährten
Gehe, um zu erkunden, von welcher Art diese Männer
Sind, ob frevelhafte und wilde und gar nicht gerechte
Oder ob fremdenfreundliche, gottesfürchtige Leute.“³⁷⁶

Außerdem erfahren sie sofort, dass Polyphem Poseidons Sohn ist, weshalb er es auch nicht für nötig hält, ihnen Gastgeschenke zu bereiten.³⁷⁷ Sie hören im Epos erst nach der Blendung von dieser Verwandtschaft, als sie im Begriff sind mit dem Schiff zu flüchten und Odysseus Polyphem provoziert, worauf der seinen Vater zwecks Racheerfüllung ruft.³⁷⁸ Die Gefährten haben in der Filmauslegung Glück, denn der Zyklop frisst nur einen³⁷⁹ und nicht wie in der *Odyssee* sechs Gefährten.³⁸⁰

„POLYPHEM: Und was habt ihr für einen schlechten Geruch, ihr Griechen? Euer Fleisch schmeckt widerlich! Wäh!
GEFÄHRTE: Geh nicht näher Odysseus! Was willst du tun?
ODYSSEUS: Ich habe hier etwas, dass dir das Fleisch deiner Gäste schmackhafter machen wird.
POLYPHEM: Was ist das?
ODYSSEUS: Wein.
POLYPHEM: Es sieht aus wie Blut.
ODYSSEUS: Ja, das ist es auch. Frisches Frauenblut ist es.
POLYPHEM: Warum willst du es mir geben?
ODYSSEUS: Weil es dir gut tut. Weil es dir so schmeckt, dass du uns aus Dank dafür gehen lassen wirst.
POLYPHEM: Ich will es mal kosten. Gib her!
ODYSSEUS: Hier.
POLYPHEM: Ah! Aja, das ist gut. Und süß. Woraus ist das gemacht?“³⁸¹

³⁷³ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:21:41 – 0:33:19.

³⁷⁴ Ebd. 0:34:35 – 0:34:44.

³⁷⁵ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 137 – 138.

³⁷⁶ Ebd. 139.

³⁷⁷ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:36:42 – 0:36:55.

³⁷⁸ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 151 – 152.

³⁷⁹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:37:00 – 0:37:02.

³⁸⁰ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 143 – 145.

³⁸¹ *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:37:15 – 0:38:17.

Polyphem wusste also bis zu diesem Zeitpunkt nicht, dass aus den dunklen Beeren, die vor seiner Höhle wachsen, Wein hergestellt wird. Es schmeckt ihm und er verlangt nach mehr. Er pflückt den notwendigen Nachschub an Weintrauben aber selbst und verbarrikadiert den Felsspalt mit einem Felsen. Die Gefährten wollen den Felsen wegrücken, doch Odysseus hat sich schon eine List überlegt. Sie tragen die Keule zum Feuer und bearbeiten deren Ende zu einer Spitze. Es führt zu nichts, Polyphem umzubringen, denn sie brauchen ihn, um den Felsen zu entfernen. Sie treten eifrig Weintrauben mit den Füßen zu einem rhythmischen Gesang „Wein für Polyphem dem Sohn Poseidons, Wein soll fließen, springt und tretet“ und Odysseus bringt ihm Schale um Schale. Es gelingt ihm ihn betrunken und müde zu machen.³⁸² Er lallt:

„POLYPHEM: Das schmeckt mir gut, Griechen. Jetzt weiß ich es, was in diesen Beeren ist. Jetzt weiß ich es. Dafür bin ich dir dankbar und fresse dich als Letzten.

ODYSSEUS: Und wie willst du mich verspeisen? Gesotten? Gekocht? Gebraten? Oder roh?

POLYPHEM: Ich werde dich roh fressen oder auch am Spieß. Und ich werde noch mehr trinken, dann schmeckst du ja noch besser.“³⁸³

Sie scheinen insgesamt einen Tag bei Polyphem zu verbringen. Die Zeit geht im Epos nicht so schnell vorüber. Der Plan, den Kyklopen betrunken zu machen und zu blenden, ist entschieden derselbe, trotzdem ergeben sich Differenzen bei der Vorgehensweise. Odysseus erfasst die tägliche Gewohnheit, dass jeden Morgen zuerst das Kleinvieh gemolken und das Vieh aus der Höhle zur Weide getrieben wird. Odysseus verführt Polyphem beim Nachtmahl zum Trinken.³⁸⁴ Insbesondere das Fluchtszenario ereignet sich dadurch unterschiedlich. Sie brauchen im Film nicht darauf zu warten bis der Kyklop die Schafe zur Weide entlässt. Er rollt nämlich in seinem Wahn den Felsen sofort zur Seite und sie entkommen mit den Schafen³⁸⁵, ohne sich unter ihnen in der Wolle zu verstecken.³⁸⁶ Sie durchbohren Polyphems Auge statt mit einer Keule³⁸⁷ mit einem getrockneten, angesengten Knüttel Olivenholz.³⁸⁸ Odysseus wird im Film stets mit seinem Namen

³⁸² Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:38:18 – 0:44:03.

³⁸³ Ebd. 0:44:04 – 0:44:39.

³⁸⁴ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 144 – 145.

³⁸⁵ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:46:07 – 0:46:36.

³⁸⁶ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 148 – 149.

³⁸⁷ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:45:18 – 0:45:19.

³⁸⁸ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 144.

angesprochen,³⁸⁹ wodurch es unnötig wird, sich als „Niemand ist mein Name, und Niemand nennen mich immer Mutter und Vater und sonst auch alle meine Gefährten.“ auszugeben.³⁹⁰ Der Witz, dass er die anderen Kyklopen, die nur „niemand“ verstehen, zur Hilfe herbeiruft,³⁹¹ kann nicht gebracht werden. Außerdem erfährt der Leser in der *Odyssee*, dass dem Kyklopen einst von Telemos vorhersagt worden ist, dass ihm Odysseus sein Augenlicht nehmen wird. Das ergibt für ihn plötzlich einen Sinn, als Odysseus seinen wahren Namen nennt.³⁹² Das Ende stimmt insofern überein, dass Odysseus in seinem Hochmut Polyphem bewusst reizt,³⁹³ der ruft jedoch sofort nach der Blendung Poseidon zum ersten Mal.³⁹⁴ Er formuliert dabei aber nie so klar und deutlich wie in der *Odyssee* seinen Rachewunsch aus. Die Wertigkeit der enthaltenen Botschaft darf aber nicht unterschätzt werden:

„Gib, dass der Städtezerstörer Odysseus nach Hause nicht komme,
Des Laertes Sohn, der in Ithaka hat seine Häuser.
Ist ihm aber bestimmt, die Seinen zu sehn und zu kommen
In sein wohlgegründetes Haus und das Land seiner Väter,
Kehre er spät und schlimm nach Verlust all seiner Gefährten
Heim auf fremdem Schiff und finde zu Hause noch Leiden.“³⁹⁵

Die zweite unheimliche Bedrohung auf der Irrfahrt sind die Sirenen. Es handelt sich in der griechischen Mythologie dabei um „Mischwesen, Vogelkörper mit Mädchenköpfen, die von einer Klippe aus die vorüberfahrenden Seeleute durch ihre Gesänge betören und in den Tod locken.“³⁹⁶ Sie sind im Film nicht direkt zu erkennen. Ihre Anwesenheit kündigt sich durch einen plötzlich eintretenden, eigenartigen Geruch an, den Odysseus mit einer Totenkammer assoziiert. Es wird auch so still, dass nicht einmal mehr der Schlag der Ruder zu vernehmen ist.³⁹⁷ Die Skelette auf den Felsen³⁹⁸ sind gleichsam die filmische Umsetzung Kirkes Schilderung in der *Odyssee*: „ringsum ein Haufen Knochen Von

³⁸⁹ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:37:24 – 0:37:25.

³⁹⁰ Homer, *Odyssee* (1979) 146.

³⁹¹ Ebd. 147.

³⁹² Ebd. 151.

³⁹³ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:46:50 – 0:47:12, 0:47:24 – 0:47:46.

³⁹⁴ Ebd. 0:45:50 – 0:45:54.

³⁹⁵ Homer, *Odyssee* (1979) 151 – 152.

³⁹⁶ <http://lexikon.meyers.de/wissen/Sirenen+%28Sachartikel%29>

³⁹⁷ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:49:43 – 0:49:59.

³⁹⁸ Ebd. 0:50:04 – 0:50:07, 0:50:10 – 0:50:12.

vermodernden Männern, und um sie schrumpfen die Häute.“³⁹⁹ Die beiden Sirenen im Epos⁴⁰⁰ preisen vor allem Odysseus' Ruhm. Der Gesang der Sirenen⁴⁰¹ im Film erinnert anfangs an Delphinlaute und geht dann in die nachgeahmten Stimmen Penelopes und Telemachs über.

„Ihre Bedrohung besteht in individuellen Verlockungen, weshalb sie nur als Stimmen vernehmbar sind. Da Odysseus die Sehnsucht nach seiner Familie antreibt, hört er natürlich die Stimmen seiner Frau und seines Sohnes, die ihm weismachen wollen, die todbringenden Sirenenfelsen seien der heimatliche Hafen, den es anzusteuern gelte.“⁴⁰²

Der Gesang bereitet Odysseus Schmerzen. Die vermeintlichen Stimmen treiben ihn in die Verzweiflung. Nachdem die Gefahr überstanden ist, ist er entkräftet, scheint aber auch ein wenig demoralisiert zu sein. Er gesteht dem neugierigen Polites:

„POLITES: Was hast du gehört?

ODYSSEUS: Ich habe Klänge gehört, die mir das Herz zerrissen haben. Wie grausam können doch die Götter sein. Wie weit ist Ithaka jetzt?“⁴⁰³

Die Zirze - Episode⁴⁰⁴ erreicht gelinde gesagt auf ihre Widersprüchlichkeit Bezug nehmend neue schöpferische Sphären. Die angestrebte Zielsetzung begründet sich schlicht und einfach in dem absurden Schritt, Zirzes Obsession Odysseus betreffend ins Zentrum zu rücken. Es bleibt vom ursprünglichen Hergang wie im Epos⁴⁰⁵ dargelegt nicht viel übrig. Die hinzugefügten Details führen geradewegs in die Verklärung. Einzelheiten, die beibehalten werden, kommen Randerscheinungen gleich, die entweder die Geschichte aufrechterhalten oder problemlos darin platziert werden können.

Erst einmal wird das Schiff Odysseus' von Zirze zurückgehalten, sodass sie an Land gehen müssen. Odysseus entfernt sich vom Schiff und seinen Gefährten, um sich ein Bild von der Insel zu machen und entdeckt ein Reh und einen Löwen. Der Gedanke liegt nahe, dass es

³⁹⁹ Homer, *Odyssee* (1979) 194.

⁴⁰⁰ Ebd. 198 – 199.

⁴⁰¹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:51:33 – 0:53:39.

⁴⁰² Traber, *Filmgenres* (2004) 268.

⁴⁰³ *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:54:05 – 0:54:24.

⁴⁰⁴ Ebd. 0:54:27 – 01:13:35.

⁴⁰⁵ Vgl. Homer, *Odyssee* (1979) 157 – 171.

sich dabei um Männer, die von Kirke in Tiere verwandelt worden sind, handelt.⁴⁰⁶ Als Odysseus den Blick wieder in Richtung Gefährten lenkt, sind sie allesamt nicht mehr da. Er ruft vergeblich nach ihnen, sie sind verschwunden. Zirze erscheint und beruhigt ihn, dass sie in ihrem Haus eingekehrt sind.⁴⁰⁷ Der Vergleich mit dem Epos beweist, dass Odysseus die Gefährten ins Tal der Kirke schickt. Sie sind von ihrem Gesang begeistert und rufen nach ihr. Sie lädt sie ein, ins Haus zu kommen. Eurylochos folgt seiner Intuition und bleibt fern. Er beobachtet, wie sie sie anschließend in Schweine verwandelt, indem sie böse Kräuter in die Speisen mischt. Odysseus macht sich nach Eurylochos' Bericht sofort auf den Weg zu Kirke, um die Rettung der Gefährten zu erwirken. Er verdankt es Hermes,⁴⁰⁸ dass ihn nicht dasselbe Schicksal ereilt, denn Kirke will ihn im Gegensatz zum Film⁴⁰⁹ sehr wohl in ein Schwein verzaubern.⁴¹⁰ Odysseus weiß also von Anfang an über die Zaubermacht und die Tat Bescheid, im Film fragt er aber nach dem Verbleib der Gefährten. Er ruft nach ihnen, doch es kommen bloß Schweine herbeigelaufen.⁴¹¹ Es heißt in der *Odyssee*, dass die Gefährten zwar tierische Gestalt angenommen haben, doch weiterhin über ihren Verstand verfügen.⁴¹² Die Zurückverwandlung in Menschen erfolgt dann ausschließlich mit Worten,⁴¹³ während Odysseus im Epos erzählt, dass Kirke mit ihrer Gerte zum Kofen geht und die in etwa neunjährigen Mastschweine mit einem Kraut bestreicht.⁴¹⁴

Es ist überaus wichtig festzuhalten, dass sich Kirke ab diesem Zeitpunkt als zuvorkommende Gastgeberin und gute Ratgeberin in Sachen richtiges Verhalten im Haus des Hades⁴¹⁵ erweist, sodass Odysseus und die Gefährten gerne bleiben. Der Film legt ihr ein unähnliches Wesen zu Grunde. Zirze interveniert und sabotiert immerwährend Odysseus' Pläne, um zu verhindern, dass er sie verlässt. So können sie beispielsweise einmal nicht abreisen, weil sich der Wind nie vor Sonnenuntergang hebt,⁴¹⁶ ein anderes

⁴⁰⁶ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 160.

⁴⁰⁷ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:54:27 – 0:56:33.

⁴⁰⁸ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 160 – 163.

⁴⁰⁹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:01:13 – 01:01:22.

⁴¹⁰ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 163.

⁴¹¹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:00:13 – 01:01:22.

⁴¹² Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 161.

⁴¹³ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:01:39 – 01:01:41.

⁴¹⁴ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 166.

⁴¹⁵ Ebd. 169 – 170.

⁴¹⁶ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:02:51 – 01:03:26.

Mal bietet sie Odysseus die Unsterblichkeit an oder holt zur Untermauerung ihrer Argumente sogar Gefährten aus dem Totenreich.⁴¹⁷

Die Auseinandersetzung über die Abreise zwischen Odysseus und den Gefährten gibt es in der *Odyssee* gar nicht. Sie wenden sich zwar nach einem Jahr⁴¹⁸ an ihn, um ihn ans Land der Väter zu erinnern,⁴¹⁹ doch letztlich fordert er sie auf, ins Totenreich zu reisen, damit er die Seele des Teiresias befragt.⁴²⁰ Die Filmversion zeigt dagegen aufgebrauchte Gefährten, die Odysseus ein Ultimatum stellen. Sie wollen um jeden Preis endlich lossegeln. Sie haben keine Lust, noch weitere sechs Monate zu warten.⁴²¹ Polites sagt zum Abschied noch: „Möge Athene dir Kraft verleihen diesen Zauber, der dich blendet zu brechen!“⁴²² Die Gefährten fahren also ohne Odysseus ab, was absolut im Widersinn zum Epos steht und sterben in einem von Poseidon entfesselten Sturm.⁴²³ Der gesamte elfte Gesang in der *Odyssee* gibt schließlich Auskunft über Odysseus' und der Gefährten Aufenthalt im Totenreich.⁴²⁴ Kurze Notiz am Rande: Odysseus genießt während des Gesprächs gerade das in Seerosen getränkte Bad und zieht dann frische Kleidung an, wie es auch im Epos, aber an anderer Stelle, geschieht.⁴²⁵

Odysseus beteuert sein Benehmen und trauert um die treuen Gefährten. Er baut ein Floß, um die Heimreise anzutreten.⁴²⁶ Genau genommen fertigt er dieses Floß an, aber mit der Hilfe Kalypsos⁴²⁷ und zu einem vollkommen anderen Zeitpunkt und Ort. Der Gesprächsinhalt mit den toten Gefährten wird stark vereinfacht und reduziert wiedergegeben. Der Filmdialog ereignet sich folgendermaßen:

„ODYSSEUS: Agamemnon, Ajax, Achill, meine toten Gefährten von Troja. Achill selbst der Tod hat deine Züge nicht verklärt.

ACHILL: Glaubst du, dass der Tod das vermag?

⁴¹⁷ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:08:43 – 01:12:31.

⁴¹⁸ Vgl. Seeck, Homer (2004) 240.

⁴¹⁹ Vgl. Homer, *Odyssee* (1979) 168.

⁴²⁰ Ebd. 171.

⁴²¹ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:04:45 – 01:04:56.

⁴²² Ebd. 01:05:51 – 01:05:54.

⁴²³ Vgl. Lindner, Der Heros und die Zauberin (2002) 48.

⁴²⁴ Vgl. Homer, *Odyssee* (1979) 172 – 192.

⁴²⁵ Ebd. 165.

⁴²⁶ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:08:01 – 01:09:08.

⁴²⁷ Vgl. Homer, *Odyssee* (1979) 81 – 82.

ODYSSEUS: Dein Tod sollte dich nicht betrüben. Du bist auf der Höhe deines Ruhms gestorben als ein Held.

ACHILL: Spare dir deinen Trost, Odysseus. Im Reich der Schatten gibt es keinen Ruhm mehr. Das Echo meiner Heldentaten dringt nicht bis hierher.

AJAX: Mein Leben war kurz und siegreich, Odysseus, aber mein Tod ist schmerzvoll und ewig.

ODYSSEUS: Ajax, du selbst hast deinen Tod gewollt.

AJAX: Ich suchte Trost im Reich der Schatten, doch, was ich fand war ewige Finsternis.

ZIRZE: Komm Odysseus. Der Olymp erwartet dich.

AGAMEMNON: Ja, geh mit Zirze, Odysseus. Geh mit ihr zum Olymp, erspare dir den Schmerz, der mich bei meiner Heimkehr erwartet hat. Ich, Agamemnon, dem die Welt zu Füßen lag, König von Mykene und Heerführer der Griechen vor Troja, fand einen schmachvollen Tod durch Verrat des eigenen Weibes. Geh mit Zirze, Odysseus.“⁴²⁸

Achilleus und Agamemnon sind im Epos viel neugieriger und fragen nach ihren Lieben. Achilleus möchte wissen, wie sich sein Sohn im Trojanischen Krieg geschlagen hat und wie es seinem Vater Peleus geht. Odysseus kann ihm nur etwas über Neoptolemos berichten.⁴²⁹ Der Wortwechsel mit Aias ist im Epos eher von einseitiger Natur, da Aias die Anrede Odysseus' keines Wortes würdigt.⁴³⁰ Agamemnon trägt dafür umso ausführlicher seine Ermordung durch Klytämnestra und Ägisthos vor. Er beschuldigt zwar Penelope nicht dieser Absicht, trotzdem rät er Odysseus vorsichtshalber, heimlich nach Ithaka zurückzukehren. Außerdem erkundigt er sich nach seinem Sohn Orest. Odysseus kann erneut keine zufrieden stellende Antwort geben.⁴³¹

Zirze hat sogar die Gefährten herbeigerufen. Polites vertraut Odysseus seine Qualen an.

„ODYSSEUS: Polites, erkennst du mich nicht?

POLITES: Ja, Odysseus, hätte ich doch auf dich gehört und wär ich nicht gefahren.

ODYSSEUS: Hast du sehr gelitten?

POLITES: Ja, Odysseus, aber hier leide ich noch mehr.“⁴³²

Odysseus' Mutter erscheint gegen den Willen Zirzes, weil sie ihn an seine Pflichten und Familie erinnert.⁴³³ Er sieht im Totenreich die Seele der verstorbenen Mutter noch vor

⁴²⁸ Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:10:44 – 01:12:02.

⁴²⁹ Vgl. *Homer*, *Odyssee* (1979) 186 – 189.

⁴³⁰ Ebd. 189.

⁴³¹ Ebd. 184 – 186.

⁴³² Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:12:09 – 01:12:27.

⁴³³ Ebd. 01:12:32 – 01:13:11.

Teiresias und vergießt Tränen vor Mitleid.⁴³⁴ Aber erst nach dem klärenden Gespräch mit Teiresias⁴³⁵ kann er sich der Mutter zuwenden. Sie erzählt ihm von Penelope, Telemach, seinem Vater und ihrem Tod.⁴³⁶ Ansonsten tauchen keine mythischen Figuren auf, während in der *Odyssee* sehr viele, unter ihnen beispielsweise Alkmene, Epikaste, Phädra, Tantalos oder Sisyphos,⁴³⁷ Erwähnung finden.

Zirze zeigt sich über Odysseus' Entscheidung, nach Ithaka heimzukehren, empört. Ihre Abschiedsworte lauten:

„Du schwacher Sterblicher, du Tor! Hängst du so sehr an diesem Erdenleben? Jagst du immer noch diesem Traum nach? Um dich ihm hinzugeben, verzichst du auf alles! Sogar auf die Unsterblichkeit! Gegen soviel Blindheit sind auch die Götter machtlos! Gehe also, du wolltest es so, das Meer erwartet dich.“⁴³⁸

Die beiden gehen in der *Odyssee* im Guten auseinander. Odysseus muss nochmals zu ihr zurückkehren, um den toten Elpenor, mit dem er im Totenreich gesprochen hat,⁴³⁹ gebührend zu begraben. Sie gibt ihm Brot, Fleisch und Rotwein als Proviant mit⁴⁴⁰ und warnt ihn vor den zukünftigen Gefahrenpunkten.⁴⁴¹

Der Bettler Odysseus gibt vor, dass er aus dem Land der Phäaken stammt. Der Dialog zwischen ihm und Penelope ist hauptsächlich von rührseligen Sentimentalitäten gekennzeichnet.⁴⁴² Das Epos ist eindeutig raffinierter gestaltet. Odysseus stellt sich zunächst einmal als Aithon aus Kreta vor und erzählt, dass er dort mit Odysseus Bekanntschaft geschlossen hat, weil er ihm Geschenke gegeben hat. Sie wiederum stellt ihn auf die Probe, indem sie nach der Kleidung Odysseus' fragt. Er versichert ihr, dass Odysseus zurückkommt.⁴⁴³ Fatal ist, dass der Film es so einrichtet, dass Odysseus erst Penelope auf die Idee mit dem Bogenkampf bringt. Er erinnert sie an den Tag ihrer

⁴³⁴ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 174.

⁴³⁵ Ebd. 175 – 176.

⁴³⁶ Ebd. 177 – 179.

⁴³⁷ Ebd. 179 – 182, 189 – 192.

⁴³⁸ *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:13:16 – 01:13:36.

⁴³⁹ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 174.

⁴⁴⁰ Ebd. 193.

⁴⁴¹ Ebd. 194 – 197.

⁴⁴² Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 01:18:35 – 01:23:15.

⁴⁴³ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 319 – 323

Vermählung, als Odysseus es als Einziger bewerkstelligte, den Bogen zu spannen und einen Pfeil durch die Narben von zwölf Äxten zu schießen.⁴⁴⁴ Allerdings ist es Penelope, die den Wettkampf mit dem Bogen ansetzt.⁴⁴⁵ Odysseus wird nicht minder schlecht von den Freiern behandelt, jedoch attackiert ihn Antinoos nicht mit einem Schemel,⁴⁴⁶ sondern stößt seine Almosenschale weg. Ein anderer bespritzt ihn mit Wein. Eine Magd, nicht Melantho,⁴⁴⁷ will ihn verjagen.⁴⁴⁸ Beim Durchschlag der Narben der zwölf Äxte geht ein Donner hernieder,⁴⁴⁹ als würde Zeus selbst ein Zeichen setzen.⁴⁵⁰ Der Freiermord ist betont brutal organisiert worden. Odysseus zielt Antinoos nicht in die Kehle,⁴⁵¹ sondern in die Brust.⁴⁵² Das Hängen der Mägde⁴⁵³ wird aber dann doch unterlassen. Odysseus erklärt, dass er am Tage seiner Rückkehr lieber nicht den Tod in das Haus gebracht hätte und hofft, dass die Rache der Toten sie niemals einholen wird.⁴⁵⁴ Es ist keine Überraschung, dass der Film mit einem extrem larmoyanten Finale aufwartet. Penelope betet zu Athene. Odysseus stößt zu ihr und hört ihre Worte mit an:

„PENELOPE: Seine Rache war gerecht, o heilige Göttin, aber furchtbar! Der Odysseus, von dem ich unter Tränen Abschied nahm war anders. Er war gütig und kannte keine Rache. Wandle sein Wesen, o heilige Göttin! Gib ihn mir so zurück wie er in meiner Erinnerung war!

ODYSSEUS: Penelope.

PENELOPE: Odysseus.

ODYSSEUS: Aber es gab keinen anderen, um mich zu dir zurückzuführen.

PENELOPE: Odysseus, endlich bist du da.

ODYSSEUS: So viele Tränen sind vergossen und viele Jahre unserer Jugend sind verloren. Jahre, in denen ich umhergeirrt bin, die du in Einsamkeit verbracht hast.

PENELOPE: Doch jetzt bist du da!

ODYSSEUS: Penelope, wir haben das Leben noch vor uns. Lass es uns jetzt neu beginnen!

PENELOPE: Ja Odysseus!“⁴⁵⁵

⁴⁴⁴ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) 01:22:22 – 01:22:49.

⁴⁴⁵ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 331.

⁴⁴⁶ Ebd. 290 – 293.

⁴⁴⁷ Ebd. 315.

⁴⁴⁸ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:26:15 – 01:28:01.

⁴⁴⁹ Ebd. 01:01:32 – 01:32:48, 01:32:52 – 01:32:58.

⁴⁵⁰ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 336 – 337, 360.

⁴⁵¹ Ebd. 362.

⁴⁵² Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:32:55 – 01:34:56.

⁴⁵³ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 377.

⁴⁵⁴ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:35:24 – 01:35:44.

⁴⁵⁵ Ebd. 01:36:05 – 01:36:54.

4.1.1.4. Inszenierung

„Im Gegensatz zu den mit christlichen Motiven verknüpften Antikfilmen aus Hollywood zeigt ‚Ulisse‘ einen autarken Helden, der sich freilich Gesetzen unterwirft, die ihn auch zur Grausamkeit zwingen. Und anders als in den melodramatischen Filmen des Genres gilt der Aufwand hier nicht in erster Linie der Präsentation von Prunk und Luxus, sondern der Übertragung des phantastisch-legendenhaften Stoffes im Bild des Films; der Kampf gegen Polyphem, den einäugigen Riesen, das Trojanische Pferd etc. sind vor allem Meisterstücke der Tricktechnik.“⁴⁵⁶

Der Mittelpunkt des Films bildet die Darstellung des Odysseus als ultimativen Helden, der sich keinesfalls davor scheut, Abenteuer einzugehen, denn Ruhm und Ehre kann er nur erlangen, indem er bereit ist, bis an die Grenzen des Möglichen zu gehen, d.h. sein Leben zu riskieren. Die einzelnen Stationen auf der Irrfahrt fangen seinen Wagemut und den Drang Neues auszuprobieren am Besten ein. Er stellt sich mit Vergnügen neuen Herausforderungen. Der außerordentliche Charakter des Odysseus wird durch die einfachen und schnell angsterfüllten Gefährten noch mehr in den Vordergrund gerückt. Insbesondere Polites, der von Odysseus im Epos als „Führer der Männer, mir der teuerste und vertrauteste von den Gefährten“⁴⁵⁷ beschrieben wird, muss als Gegenpart für ihn herhalten. Sie werden beispielsweise von Zirze, ohne es zu wissen, immer wieder an Land gezogen, sodass Odysseus entscheidet:

„ODYSSEUS: Wir gehen an Land!

POLITES: Was, an Land? Wer weiß, was hinter diesen Felsen auf uns lauert, Odysseus?

ODYSSEUS: Aber es würde mich sehr reizen es kennen zulernen.“⁴⁵⁸

Odysseus zeichnet sich zweifelsohne durch seine Tapferkeit, Besonnenheit und Redegewandtheit aus, die als Beweis für seinen Intellekt dienen. Seine daraus resultierende Überheblichkeit, wie die Verspottung Polyphems,⁴⁵⁹ die den Zorn Poseidons heraufbeschwört, bedingen die Verschuldung am Tod der Gefährten. „Eindimensionale, nur ‚gute‘ Helden sind meist uninteressant. Odysseus ist als ‚moderner Held‘ aufgrund seiner Intellektualität und seiner Verbindung mit Leid und Schmerz, als ‚Vieldulder‘, offen

⁴⁵⁶ Seeßlen, Der Abenteurer (1996) 80.

⁴⁵⁷ Homer, Odyssee (1979) 160.

⁴⁵⁸ Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:55:19 – 0:55:27.

⁴⁵⁹ Ebd. 0:46:50 – 0:48:05.

für vielfältige Differenzierungen und Brechungen.“⁴⁶⁰ Er muss nicht nur die auferlegten harten Prüfungen eines Heros bestehen, sondern auch lernen, sein menschliches Schicksal hinzunehmen.⁴⁶¹

„Die Person des Odysseus (Kirk Douglas) ist in diesem Film psychoanalytisch ausgedeutet. Odysseus ist gespalten zwischen dem Drang zu egomanischer Grenzüberschreitung und dem Wunsch, in die soziale Bindung von Familie und Ehe zurückzukehren.“⁴⁶²

„ODYSSEUS: Ich weiß nicht. Ich bin immer von Unruhe erfüllt. Ich glaube, es wohnen zwei Seelen in mir. Die eine ruft mich zurück, zurück nach Haus und Herd, aber die andere treibt mich immer wieder hinaus in die Welt und auf das stürmische Meer und in das Abenteuer. Tja, Polites, es ist die Sehnsucht nach dem Unbekannten, die mich nicht ruhen lässt.

POLITES: Ich verstehe dich Odysseus und darum folge ich dir auch, obwohl ich zugeben muss, dass ich sehr oft Furcht habe.

ODYSSEUS: Glaub mir, auch ich habe manchmal Furcht.“⁴⁶³

Er zählt zur Kategorie der guten Abenteurer, der schlussendlich der Liebe den Vorzug gibt und heimkehrt, die bösen schlagen den umgekehrten Weg ein und handeln frei nach ihrem Unternehmungsgeist.⁴⁶⁴

Odysseus weiß während des Aufenthalts bei den Phäaken weder seinen Namen, noch kann er sich an seine Heimat erinnern,⁴⁶⁵ nichtsdestotrotz wird er als Held ohne Namen gehandelt. Die Spekulationen um seine Person beschäftigen das ganze Volk. Sie halten ihn für einen Ringer oder Krieger.⁴⁶⁶ Der König stellt sofort sein gutes Benehmen fest.⁴⁶⁷ Odysseus beeindruckt vor allem durch seinen Sieg beim Ringkampf. Ein Beobachter stellt den Fremden beiläufig in Verbindung mit dem äußerst populären Odysseus, womit die Bedeutung der Heldenerzählungen unterstrichen wird. Er gibt folgende Anekdote zum Besten:

⁴⁶⁰ Walter, *Der vielbedeutende Held, bebildert und travestiert* (2007) 133.

⁴⁶¹ Vgl. Demont, *Ilias und Odyssee* (2005) 175.

⁴⁶² Lindner, *Der Heros und die Zauberin* (2002) 47.

⁴⁶³ *Die Fahrten des Odysseus* (1954) 0:49:06 – 0:49:39.

⁴⁶⁴ Vgl. Seeßlen, *Der Abenteurer* (1996) 16.

⁴⁶⁵ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:13:15 – 0:21:56, 0:27:22 – 0:28:39.

⁴⁶⁶ Ebd. 0:17:36 – 0:17:41.

⁴⁶⁷ Ebd. 0:15:12 – 0:15:54.

„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 selbst sah wie er mit einem Schlag einem Ochsen das Rückgrat zerbrach. Der Fremde ist ein kräftiger Mann, aber gegen einen Odysseus ist er ein Nichts. Es gibt solche Helden nicht mehr.“⁴⁶⁸

J. Solomon befindetet, dass Odysseus trotz einiger filmischer Schwächen der sagenhaften Figur von Homer nahe kommt: “With his red beard and rugged chest, Kirk Douglas embodies the reckless yet crafty Ulysses: sometimes too bold, sometimes too cruel, not perfect, but human, Douglas is a Homeric Ulysses.”⁴⁶⁹

Unverkennbar ist auf jeden Fall die Art und Weise, wie die weiblichen Rollen im Film angelegt sind. Sie korrelieren durchaus mit dem traditionellen, wertkonservativen Geschlechterbild der 1950er Jahre.

„In Camerinis Film scheinen die Geschlechterrollen von Mann und Frau unverrückbar festzustehen. Den Mann kennzeichnet Bindungsangst und der Wunsch zu explorativer Selbsterfahrung. Die Frauen fordern Bindung ein. Aus dieser Dichotomie kann unter dem Druck gesellschaftlicher Normen nur ein labiler Ausgleich entstehen.“⁴⁷⁰

Penelope, Nausikaa und Zirze haben gemeinsam, dass sie Odysseus lieben und begehren. Penelope verkörpert die treue Ehefrau, die verzweifelt auf seine Heimkehr wartet und Tag und Nacht um ihn weint.

„Ich hab so lange gewartet, immer habe ich das Ende des Krieges erhofft, aber der Kampf tobte weiter, so viele Monate, so viele Jahre und immer hat mich die Frage gequält: Wo ist er? Kommt er nie zurück? Vielleicht ist er bei einer anderen Frau und er hat meine Liebe vergessen. Dieser Gedanke zermarterte mir mein Herz, aber Penelope hielt ihm die Treue und es gab Nichts, das ihre Zuversicht erschüttern konnte! Und endlich erreichte mich die Nachricht, dass der Krieg zu Ende und Troja gefallen ist. Ich war so glücklich, alle anderen kehrten nach Hause zurück, die Könige, die Heerführer, aber er nicht, nur er kam nicht zurück und dieses endlose Warten begann wieder, so viel Monate, so viele Jahre und jedes Jahr hat so viel Stunden und Tage und Nächte, Nächte und du liegst wach in deinem leeren Bett und wartest.“⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:19:32 – 0:19:50.

⁴⁶⁹ Solomon, *The ancient world in the cinema* (2001) 109.

⁴⁷⁰ Lindner, *Der Heros und die Zauberin* (2002) 48.

⁴⁷¹ Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:20:48 – 01:21:51.

Bei Nausikaa handelt es sich um Liebe auf den ersten Blick, als sie Odysseus an der Küste entdeckt. Ihre Dienerin mahnt sie zur Vorsicht, denn vielleicht handelt es sich bei dem Gestrandeten um einen Gott, der bloß menschliche Gestalt angenommen hat, doch Nausikaa hofft, dass er ein Mensch so wie sie ist.⁴⁷² Sie ist ein liebenswertes, naives, junges Mädchen, das sich zum ersten Mal verliebt hat. Sie freut sich sehr über Odysseus' Sieg beim Ringen und ihr Vater bemerkt, dass seine kleine Tochter schon wie eine Frau zu fühlen beginnt.⁴⁷³ Sie himmelt Odysseus bei jeder Gelegenheit an, und als sie ihm die Wundersalbe für seinen Sieg bringt, gesteht sie mit schmachttendem Blick:

„Für mich bist du der Jüngste auf unserer Insel, für mich wurdest du erst geboren als ich dich fand unten am Strande, als du die Augen aufschlugst und mich ansahst und von jetzt ab werde ich dich Kratos nennen, das bedeutet bei uns der Starke.“⁴⁷⁴

Es dauert nicht lange, bis die Vorbereitungen zur Hochzeit im Gange sind. Nausikaa ist übergelukkig, denn selbst die Sonne scheint zu ihrer Hochzeitsfeier. Sie probiert gerade ihr Brautkleid, sorgt sich aber, dass sie nicht hübsch genug aussieht, deshalb möchte sie Kratos Meinung sofort wissen, auch wenn sie damit gegen die Tradition handelt.⁴⁷⁵ Odysseus steht zu diesem Zeitpunkt längst am Strand und erinnert sich an seine Taten. Es ist klar, dass es keine Hochzeit geben wird.

Zirze zieht Odysseus' Schiff an den Strand und nimmt die Gestalt Penelopes an. Sie erzählt bei ihrer ersten Begegnung von ihrer Traurigkeit und Einsamkeit. Sie versteht es, Odysseus zu schmeicheln und um den Finger zu wickeln. Er stellt zwar eine Ähnlichkeit mit seiner Frau fest, was ihn aber nicht davon abhält, Zirze zu küssen.

„ODYSSEUS: Was willst du von mir?

ZIRZE: Dir helfen. Du sollst dich nach der langen Fahrt hier ausruhen und dann mit frischen Kräften nach Ithaka segeln.

ODYSSEUS: Und was macht dich so besorgt um mich?

ZIRZE: Ich gewähre oft den Seefahrern Hilfe und Gastfreundschaft. Viele berühmte Männer und Helden waren zu Gast bei mir. Wenn sie mich verließen, war ich einsamer als zuvor. Aber jetzt bist du gekommen, die Winde haben mir von dir erzählt, von dir und

⁴⁷² Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:13:52 – 0:14:04.

⁴⁷³ Ebd. 0:19:16 – 0:19:30.

⁴⁷⁴ Ebd. 0:20:59 – 0:21:14.

⁴⁷⁵ Ebd. 0:28:40 – 0:30:13.

deinem Heldentum. Ich habe dich voller Sehnsucht erwartet. Ich hab mich nicht getäuscht, die Erfüllung ist noch schöner als die Erwartung.

ZIRZE: Was hast du?

ODYSSEUS: Wie seltsam. Dieser Blick und diese Stirn als wäre es Penelope. Seltsam

ZIRZE: Wieso seltsam? Gibt es überhaupt einen Unterschied? Sind wir Frauen nicht immer dieselben?

ODYSSEUS: Nein. Der Unterschied ist, dass Penelope niemals einen Fremden küssen würde.

ZIRZE: Nicht einmal einen Fremden wie Odysseus?“⁴⁷⁶

Sie will ihn nur für sich haben, deshalb verwandelt sie seine Gefährten in Schweine⁴⁷⁷ und bietet ihm sogar die Unsterblichkeit an⁴⁷⁸ und holt seine toten Gefährten aus dem Reich der Schatten⁴⁷⁹, als er im Begriff ist, sie zu verlassen.

Der dargestellte Charakter Telemachs fällt im Vergleich zum Epos enttäuschend aus. Telemach ist mittlerweile zum jungen Mann herangewachsen und ist ohne weiteres fähig, die Führung zu übernehmen. Athene sorgt für den nötigen Ansporn⁴⁸⁰ und begleitet ihn auf seinem weiteren Weg, indem sie verschiedene Gestalten, beispielsweise Mentors,⁴⁸¹ der auch im Film mitwirkt,⁴⁸² annimmt. Sie tritt ihm bei der ersten Begegnung als Mentos, dem Fürsten der Taphier⁴⁸³ entgegen und gibt ihm den entscheidenden Rat, sich gegen die Freier zur Wehr zu setzen.⁴⁸⁴ Die Reise nach Pylos und Sparta beweist seine Courage. Die Freier wundern sich des Öfteren über sein mutiges Auftreten.⁴⁸⁵ Es ist im Film davon nichts zu bemerken. Er kann nicht einmal ansatzweise Herr der Situation werden und wirkt als Schwächling, den die Freier nicht ernst nehmen.⁴⁸⁶ Er ist zwar sehr unzufrieden und äußert, dass etwas unternommen werden muss,⁴⁸⁷ bleibt aber selbst untätig, bis Odysseus zurückkehrt. Er kämpft lediglich Seite an Seite mit seinem Vater gegen die Freier.⁴⁸⁸

⁴⁷⁶ Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:57:02 – 0:58:44.

⁴⁷⁷ Ebd. 01:01:13 – 01:01:22.

⁴⁷⁸ Ebd. 01:08:43 – 01:09:06.

⁴⁷⁹ Ebd. 01:10:23 – 01:12:31.

⁴⁸⁰ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 5 - 6.

⁴⁸¹ Ebd. 25.

⁴⁸² Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:06:09 – 0:06:12, 0:07:09 – 0:07:22, 0:09:53 – 0:10:08, 0:23:10 – 0:23:18.

⁴⁸³ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 6.

⁴⁸⁴ Ebd. 11 – 13.

⁴⁸⁵ Ebd. 311, 342.

⁴⁸⁶ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:08:46 – 0:08:52.

⁴⁸⁷ Ebd. 0:26:36 – 0:27:21.

⁴⁸⁸ Ebd. 01:33:05 – 01:35:54.

Die Freier entsprechen jenen des Epos. Sie haben durch ihre eigenmächtig eingeführten Festmähler bereits mehr als die Hälfte von Odysseus Herden vertilgt.⁴⁸⁹ Sie amüsieren sich zur Musik Phemios', insbesondere Kassandras Odysseus auferlegte Flüche sind ihnen ein Hochgenuss.⁴⁹⁰ Ansonsten vergnügen sie sich beim Würfelspiel, bei dem die Mitgift Penelopes als Wetteinsatz dient⁴⁹¹ und sie verschmähen auch nicht die Gesellschaft der Mägde. Eurykleia mahnt bereits zu Beginn des Films, nicht Melanthos Beispiel zu folgen,⁴⁹² die sich wie im Epos mit Eurymachos eingelassen hat.⁴⁹³ Eurykleia peitscht die schändliche Dienerin später sogar aus,⁴⁹⁴ weil sie den Freiern Penelopes List⁴⁹⁵ verraten hat. Sie webt übrigens kein Leichentuch für Laertes, sondern fertigt einen Teppich an.⁴⁹⁶ Das Jagdspeerwerfen⁴⁹⁷ ist auch übernommen worden.⁴⁹⁸ Antinoos und Eurymachos stehen im Mittelpunkt. Es ist jedoch Antinoos, nicht Eurymachos,⁴⁹⁹ der Penelope schmeichelt und schwört Telemach wie seinen eigenen Sohn zu beschützen. Er sagt ihr beispielsweise, dass sie Aphrodites Schönheit übertrifft und er sie vom elenden Pack der Freier erlösen wird, wenn sie ihn zum Gatten wählt.⁵⁰⁰ Er versichert ihr, dass er sie glücklich machen wird und Telemach nichts zu befürchten hat,⁵⁰¹ obwohl er insgeheim Telemach im Auge behalten und wenn nötig beseitigen möchte.⁵⁰²

Mitte der 1950er Jahre ist ein Aufschwung des Kostümfilms, der sich auch in diesem Film niederschlägt, zu beobachten.⁵⁰³ Insbesondere die Kostüme von Alkinoos' Leibarzt und Hofstab⁵⁰⁴ fallen zu pompös aus und machen einen eher unzeitgemäßen Eindruck. „Typisch für das Kino der 1950er und 1960er Jahre bestehen die Szenen aus sehr langen Takes und das Spiel der Darsteller ist sehr ans Theater angelehnt.“⁵⁰⁵ Die teils schnelle

⁴⁸⁹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:07:09 – 0:07:21.

⁴⁹⁰ Ebd. 0:08:38 – 0:08:45.

⁴⁹¹ Ebd. 0:22:24 – 0:22:49.

⁴⁹² Ebd. 0:02:10 – 0:02:28.

⁴⁹³ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 308.

⁴⁹⁴ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:22:50 – 0:23:09.

⁴⁹⁵ Ebd. 0:11:35 – 0:11:45.

⁴⁹⁶ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 20.

⁴⁹⁷ Ebd. 282.

⁴⁹⁸ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:21:57 – 0:22:23.

⁴⁹⁹ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 306, 275.

⁵⁰⁰ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:24:30 – 0:25:36.

⁵⁰¹ Ebd. 01:16:45 – 01:18:31.

⁵⁰² Ebd. 01:15:33 – 01:16:44.

⁵⁰³ Vgl. *Seeßlen, Der Abenteurer* (1996) 84.

⁵⁰⁴ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:14:19 – 0:15:03.

⁵⁰⁵ <http://www.kino.vieraugen.com/kino330.html>

Aufeinanderfolge der einzelnen Szenerien verweist auf den generell sprunghaften Stil. Die überraschenden Filmschnitte⁵⁰⁶ lassen auf eine gekürzte Fassung schließen. In erster Linie wirkt aber vor allem die reißerisch überhöhte dramatisch-emotionale Darbietung der Schauspieler aufdringlich. „Die sehr plakative Inszenierung ist ebenfalls etwas zwiespältig. Einen mehr als dicken Filmfehler gibt es noch: Der „Wein“, den Odysseus dem Zyklopen verabreicht, entsteht anscheinend durch eine Art ‚Instant-Gärung‘.“⁵⁰⁷ Der Hund Argos, der die Verbindung von Odysseus’ Vergangenheit mit der Gegenwart versinnbildlicht,⁵⁰⁸ sieht wirklich fertig aus,⁵⁰⁹ sodass sein baldiger Tod dem Epos gleich⁵¹⁰ zu erwarten ist, was aber unterlassen wird. So richtig interessant wird es erst, als die eigentliche Geschichte hinsichtlich des Hundes in Erfahrung gebracht wird. Er lief nämlich andauernd vor Kirk Douglas weg, sodass diese Szene fünfzehn Mal gedreht werden musste. Schließlich ist er dann betäubt worden,⁵¹¹ was in der Folge das Aussehen bzw. Benehmen des Hundes erklärt.

Die Spezialeffekte sind von Eugen Shuftan⁵¹² in Szene gesetzt worden. „Die Tricktechnik ist dabei sicherlich alles andere als perfekt, doch bedenkt man die Zeit, in welcher er entstanden ist, kann diese charmante Inszenierung durchaus auch heute noch überzeugen.“⁵¹³ Das Trojanische Pferd⁵¹⁴ oder der Zyklop⁵¹⁵ zählen sicherlich zu den Sensationen des Films. Polyphem “(played by the ex-Olympic wrestler Umberto Silvestri) is a perfect combination of the horrible, the grotesque, the clever, and the laughable.”⁵¹⁶ Odysseus und die Gefährten entdecken zuerst die gigantische Fußspur.⁵¹⁷ Polyphem selbst wird dann als Riese mit einem Auge, sowie einer Augenbraue und Bart gezeigt. Odysseus und die Gefährten wirken gegen ihn wie Zwerge.⁵¹⁸ Die Inszenierung wird absichtlich übertrieben, um der Effekthascherei gerecht zu werden. Demgemäß wird eine

⁵⁰⁶ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:23:10 – 0:23:14, 0:30:14, 0:54:48.

⁵⁰⁷ <http://www.kino.vieraugen.com/kino330.html>

⁵⁰⁸ Vgl. Demont, Ilias und Odyssee (2005) 222.

⁵⁰⁹ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:23:41 – 01:24:42.

⁵¹⁰ Vgl. Homer, Odyssee (1979) 287.

⁵¹¹ Vgl. Douglas Weg zum Ruhm (1988) 231.

⁵¹² Vgl. Smith, Epic films (1991) 239.

⁵¹³ <http://www.splashmovies.de/php/rezensionen/rezension/7644>

⁵¹⁴ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:04:29 – 0:04:33.

⁵¹⁵ Ebd. 0:36:00 – 0:48:01.

⁵¹⁶ Solomon, The ancient world in the cinema (2001) 109.

⁵¹⁷ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 0:32:41 – 0:32:42.

⁵¹⁸ Ebd. 0:36:02.

überdimensional große Kunststoffhand, bei der sogar der Daumen und der Nagel genau ausmodelliert sind, präsentiert, wenn er nach dem Gefährten greift, um ihn zu fressen. Es geht rasant zu, nichtsdestotrotz ist die Puppe, die er in der Hand hält, zu erkennen.⁵¹⁹ Die Grausamkeit und das empfundene Entsetzen sind an den Gesichtern der anderen Gefährten abzulesen. Sie schreien auf und müssen mitansehen wie ihr Gefährte gefressen wird. Es heißt im Epos, dass er die Gefährten zu Boden schlägt, wodurch das Gehirn heraus fließt. Danach schneidet er sie klein und verspeist sie. Er lässt weder Eingeweide, Fleisch noch Knochen übrig.⁵²⁰ Es wird dem Film diese Konstante genommen, indem es zunächst schon einmal dem Zuschauer unmöglich ist zu sehen, wie der Kyklop den Gefährten tatsächlich frisst. Die Blendung wird mit der glühenden Spitze einer Keule vorgenommen. Die Spitze wird direkt in die Kamera geführt, sodass der Eindruck gewonnen werden kann, dass sie direkt ins Gesicht des Zuschauers anstatt in Polyphems Auge zielt. Die Spitze wird nach vollbrachter Tat genau auf diesem Wege zurückgeführt.⁵²¹ Nachdem ihnen der Ausbruch aus der Höhle gelungen ist, flüchten sie mit dem Schiff. Polyphem wirft mit ganzer Kraft einen schweren Gesteinsbrocken nach ihnen. Hierbei wird ein kleines Modellschiff aus der Vogelperspektive, neben dem der Fels fällt, vorgeführt. Das Schiff wird mit Wasser überschüttet. Erst danach sind die Gefährten, die durch die gewaltige Wucht des Aufpralls kaum Halt finden, auszumachen.⁵²²

Die Doppelrolle Silvana Manganos als Penelope und Zirze fällt an und für sich auch in diesen Bereich.⁵²³ Zirze ist sozusagen die exotische Ausgabe der Penelope. Sie hat grünliche Haut und Haare und trägt aufwendigen Kopfschmuck. Das grüne Kleid ist mit Glitzersteinen bedeckt. Zusätzlich hat sie um Kopf und Körper einen schwarzen, transparenten Schleier gewickelt. Das Arrangement erinnert grundsätzlich an eine Nixe.⁵²⁴ Die grüne Farbe dominiert durchwegs die Szene. Eine Dienerin gleicht vollkommen ihrem Erscheinungsbild. Odysseus hat ebenfalls grüne Kleidung an und bewundert sich in einem grünen Spiegel.⁵²⁵ Der Höhepunkt ist jedoch die Rückverwandlung der tierischen Gefährten in menschliche Gestalt. Die grunzenden Schweine werden von einem Moment

⁵¹⁹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:37:00 – 0:37:02.

⁵²⁰ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 143.

⁵²¹ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:45:18 – 0:45:23.

⁵²² Ebd. 0:47:14 – 0:47:17.

⁵²³ Vgl. *Walter, Der vielbedeutende Held, bebildert und travestiert* (2007) 133.

⁵²⁴ Vgl. *Die Fahrten des Odysseus* (1954) DVD 0:56:29

⁵²⁵ Ebd. 01:05:40.

zum anderen in einem aufgehenden Nebelschwall zu ihrem Pendant.⁵²⁶ Dies wird beim Erscheinen der toten Gefährten aus dem Reich der Schatten wiederholt. Sie sind die ganze Zeit in einem Nebelschleier gehüllt. Die Gesichter sind bleich, gräulich geschminkt.⁵²⁷ Die kalte Grotte⁵²⁸ und das Meer auf der Irrfahrt passen genau ins Schema der typischen Abenteuerlandschaft.

„Die Landschaft im Abenteuergenre weist aus, wo man sich befindet, das heißt, ihr Wechsel bestätigt den Charakter der Reise in jedem Abenteuer. Aber zugleich ist die Landschaft selber Teil des Abenteurers; sie ist nicht bloß einfach dramatisiert in Form einer ‚Übertreibung‘ von Höhlen, Weiten, Klüften, nicht bloß ausgewiesen als besondere Form von Gefahr für den Abenteurer, der gegenüber er sich beweisen muß, sie ist auch in besonderem Maße ‚Bedeutung‘. Die abenteuerliche Landschaft ist eine Projektion der seelischen Befindlichkeit zum Abenteurer.“⁵²⁹

4.1.1.5. Filmintention

Der Hintergedanke dieser Filmversion der *Odyssee* lautet, eine anspruchslose Unterhaltung mittels Darstellung eines griechischen Helden darzubieten. Odysseus ist aber nicht nur ein gewöhnlicher Held. Er besticht vor allem durch seine Vielseitigkeit und vereint außergewöhnliche Eigenschaften in einer Person. Er sucht stets das Abenteuer und meistert brenzlige Situationen nicht als einfacher Haudegen, sondern brilliert mit einfallsreichen Ideen. Die Gefährten, die Freier, selbst der eigene Sohn verblassen gegen ihn. Die Frauen lieben und die Männer bewundern ihn. Die *Odyssee* selbst spielt an und für sich keine wichtige Rolle, sondern dient als Staffage, um eine actiongeladene, melodramatische Geschichte zu erzählen. Die dafür nötigen Elemente werden wahllos herausgegriffen und ergeben zum Teil schon recht interessante Ausdeutungen und Konsequenzen.

⁵²⁶ Vgl. Die Fahrten des Odysseus (1954) DVD 01:01:43 – 01:01:59.

⁵²⁷ Ebd. 01:10:28 – 01:13:14.

⁵²⁸ Ebd. 01:03:28.

⁵²⁹ Seeßlen, Der Abenteurer (1996) 49.

4.2. Troja

4.2.1. Filmanalyse

4.2.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films

Agamemnon hat bereits die meisten griechischen Stämme unterworfen. Achilles kämpft zwar auf Seite des vereinten Griechenlands, macht aber trotzdem keinen Hehl aus seiner Geringschätzung gegenüber dem König von Mykene. Agamemnon muss auf seinem Eroberungszug nur mehr Thessalien einnehmen. Er und Nestor, der König Thessaliens, beschließen stellvertretend für sich selbst, den jeweils besten Krieger des Landes antreten zu lassen. Nestor ruft siegessicher einen Riesen namens Boagrius. Agamemnon entscheidet sich natürlich für Achilles, der jedoch gar nicht anwesend ist. Es wird ein Junge entsandt, um ihn auf das Schlachtfeld zu bestellen. Achilles liegt mit zwei Frauen in seinem Zelt. Als er schließlich eintrifft, wird er von der griechischen Armee bejubelt. Der Kampf zwischen den beiden Kontrahenten geht schnell vorüber. Achilles zieht sein Schwert und läuft auf Boagrius zu, der in seiner Position verharret und vergeblich zwei Speere wirft, und stößt ihm im Sprung sein Schwert in den Nacken. Nestor staunt und schwört, sich Achilles' Namen von nun an zu merken.

Am Hof des spartanischen Königs herrscht ausgelassene Festtagsstimmung. Menelaus feiert mit den Prinzen Hektor und Paris von Troja das verabschiedete Friedensabkommen. Paris und Helena, Menelaus' Gattin, werfen sich die ganze Zeit verliebte Blicke zu. Als sich Helena von der Tafel zurückzieht, folgt ihr Paris sogleich in ihr Gemach. Es stellt sich heraus, dass deren Affäre bereits eine Woche andauert, aber außer Hektor hat davon noch niemand Notiz genommen.

Paris schenkt Helena als Zeichen seiner Liebe Perlen aus der Propontis. Sie freut sich sehr, doch gesteht sie mit Tränen in den Augen, dass sie die Kette nicht tragen wird können, denn sobald Menelaus von ihrem Geheimnis erfahren würde, wären sie beide des Todes sicher. Sie hat bis zur Begegnung mit Paris bloß ein trauriges Dasein in Sparta gefristet. Die Liebe zu ihm zeigte ihr erst, wie schön das Leben sein kann, sodass sie sehr

unglücklich über dessen bevorstehende Abreise ist, doch Paris möchte Helena nicht zurücklassen und offeriert ihr, nach Troja mitzukommen. Sie schleicht sich nachts an Bord des trojanischen Schiffes und versteckt sich unter Deck. Paris verrät seinem Bruder erst davon, als sie sich bereits auf der Überfahrt nach Troja befinden. Menelaos hat inzwischen Helenas Verschwinden bemerkt. Er ist außer sich und droht, der Dienerin Helenas die Gedärme heraus zu schneiden, wenn sie ihm nicht sagt, wo sie sich aufhält. Die Soldaten bringen in diesem Moment einen Fischer, der ihm seine Beobachtung mitteilt, Helena verweilt auf dem trojanischen Schiff.

Hektor gibt sofort den Befehl zur Umkehr nach Sparta, da er das Friedensbündnis mit Menelaos durch diese Aktion in Gefahr sieht. Er wirft Paris seine Verantwortungslosigkeit vor, die durchaus ernsthafte Konsequenzen für ganz Troja mit sich tragen kann. Paris verteidigt sich, aus Liebe gehandelt zu haben und ist bereit, mit Menelaos um Helena zu kämpfen. Hektor weiß, dass die Rückkehr nach Sparta in Anbetracht Paris' mangelhafter Fähigkeiten und Erfahrungen in der Kriegs- oder Kampfeskunst das Todesurteil für den Bruder bedeutet, weshalb er die Anweisung, das Schiff nach Troja zu wenden, erteilt.

Menelaos hat sich inzwischen auf den Weg nach Mykene gemacht, um seinen Bruder Agamemnon aufzufordern mit ihm in den Krieg gegen Troja zu ziehen. Dieser Vorfall ist selbstverständlich ein ausgezeichneter Vorwand für den nach der Eroberung der Ägäis trachtenden Okkupanten. Er beordert alle Könige Griechenlands und deren Armeen in den Kampf zu ziehen. Er ist sich darüber im Klaren, dass er auf Achilles angewiesen ist und es nur ein Mann vermag, den begnadeten Krieger zur Teilnahme am Krieg zu überreden.

Achilles lehrt seinem Vetter Patroklos den Umgang mit dem Schwert. Er hört, dass sie in Kürze Gesellschaft bekommen und schleudert einen Speer in den Baumstamm, hinter dem Odysseus, der König von Ithaka, auf seinem Pferd reitend, hervorkommt. Odysseus nimmt Achilles „Begrüßung“ gelassen und gibt ihm den Speer zurück. Die beiden sind sich kameradschaftlich gesinnt und freuen sich, einander wiederzusehen. Achilles ahnt den Grund für den Besuch. Odysseus muss ordentlich Überzeugungsarbeit leisten, doch dank seiner Eloquenz gelingt es ihm, Achilles' Interesse zu wecken: Dieser Krieg bietet die einmalige Gelegenheit, in die Geschichte einzugehen und sich auf ewige Zeiten Ruhm zu

verschaffen. Der junge Patroklos ist bei diesem Gesprächsthema sofort Feuer und Flamme, denn er möchte nur all zu gern seine erworbenen Kenntnisse in die Tat umsetzen. In drei Tagen wird die größte Flotte, die je Segel gesetzt hat, nach Troja in See stechen.

Achilles sucht nach Odysseus' Visite seine Mutter Thetis auf. Sie sammelt gerade Muscheln im Wasser nahe dem Meeresufer, um eine Kette für ihn anzufertigen. Sie weiß über die bevorstehende Situation Bescheid, noch bevor Achilles zu ihr spricht. Sie prophezeit ihm, dass, wenn er die Heimat nicht verlässt, er eine Familie gründen wird. Wenn seine Kinder und Kindeskindern sterben, gerät aber auch sein Name in Vergessenheit, zieht er jedoch in den Krieg gegen Troja, wird er Ruhm und Ehre, die mit seinem Tod einhergehen, ernten.

Unterdessen findet in Troja ein feierlicher Empfang anlässlich der Heimkehr der Prinzen statt. Das Volk jubelt, streut Blüten und tanzt. Paris stellt seinem Vater, König Priamos, Helena als Helena von Troja vor und sie wird als Prinzessin von Troja in die königliche Familie aufgenommen. Hektor kehrt in die Arme seiner geliebten Gattin Andromache zurück und bewundert seinen Sohn. Dann stößt ihre Cousine Briseis, eine Dienerin des Apollon, zu ihnen. Priamos verkündet den Prinzen, dass viele junge Männer Trojas von Briseis' Entscheidung enttäuscht waren, denn sie hatten sich schon Hoffnungen auf eine Heirat mit ihr gemacht.

Es folgt eine Unterredung unter vier Augen zwischen Vater und älterem Sohn. Priamos ist verblüfft, dass Hektor sein Einverständnis gegeben hat, Helena mitzunehmen. Hektor erklärt, dass ihm buchstäblich nichts anderes übrig blieb, da Paris sie keinesfalls alleine nach Sparta zurückgeschickt und ihr gefolgt wäre. Außerdem hätte er in einem möglichen Zweikampf mit Menelaos keine Chance gehabt. Priamos Vorschlag lautet, einen Botschafter des Friedens zu entsenden, doch Hektor meint, dass dieser Versuch ergebnislos bleiben würde, denn Menelaos würde bloß die Köpfe der Boten aufspießen. Hektor schätzt die Lage richtig ein. Er fürchtet um das Schicksal seiner Landsleute, denn Agamemnon will Troja schon seit Langem zu Fall bringen. Priamos vertraut voll und ganz dem Schutz des Sonnengottes, der über Troja wacht.

Helena schaudert der Gedanke an die Ankunft der Griechen. Paris glaubt, den Krieg abwenden zu können, wenn sie beide aus Troja flüchten. Er möchte den Rest seines Lebens mit ihr verbringen, auch wenn das bedeutet, seine Heimat und Familie aufgeben zu müssen. Helena kennt jedoch die Gegner besser als Paris und weiß, dass sie fähig sind, ganz Troja niederzubrennen. Paris beurteilt die Lage immer noch als Streit zwischen zwei Männern um eine Frau. Er ist bereit, Menelaus auf das Recht auf Helena herauszufordern.

Die Troer treffen Vorsichtsmaßnahmen zur Verteidigung an der Küste. Die Priester und Briseis führen eine Opferung im Tempel des Apollon durch. Als die auf dem Turm postierten Wachen mit der Glocke Alarm schlagen, brechen die Einwohner in Panik aus und Trubel hält Einzug. Achilles Schiff hält einen beachtlichen Vorsprung gegenüber den anderen griechischen Schiffen. Er möchte tatsächlich die Küste einzig und allein mit seinen fünfzig Myrmidonen einnehmen. Patroklos darf nicht mitkämpfen, denn er ist noch nicht so weit in einem Kampf zu bestehen und Achilles kann sich nicht auf die Schlacht konzentrieren, wenn er um ihn in Sorge sein muss. Die Troer bleiben ebenfalls nicht untätig. Es werden Rüstungen ausgeteilt, die apollonische Garde hat vor den Toren der Stadt Stellung bezogen und weitere Männer werden aus dem Landesinneren erwartet, die zu zusätzlichen Truppen formiert werden. Hektor und Achilles halten jeweils eine Ansprache an ihre Männer. Die Troer schießen brennende Pfeile auf die an Land angelangten Myrmidonen ab. Diese nehmen sofort Aufstellung an, bannen sich mit Hilfe ihrer Schilder ihren Weg vorwärts und gehen schließlich in die Offensive. Ajax beobachtet Achilles und seine Männer vom Schiff aus und befiehlt seiner Mannschaft, schneller zu rudern, denn Griechen sterben. Hektor nähert sich inzwischen mit seinen Kriegern der Küste. Ajax schmeißt sich sofort nach der Ankunft ins Kampfesgetümmel. Der Pfeil, der ihn in den Oberschenkel trifft, stellt für ihn kein großes Hindernis dar. Achilles läuft in Richtung des Tempels. Die Wachen bezwingt er mit Leichtigkeit. Die Griechen feuern ihn bei der Erstürmung des Tempels an. Er ordnet die Plünderung des Tempels an, um sich aller darin befindlichen Schätze zu bemächtigen. Sie verschonen nicht einmal die Priester. Eudorus, der Mann nach Achilles unter den Myrmidonen, äußert seine Bedenken. Er fürchtet den Zorn des Schutzpatrons der Troer, aber Achilles hat vor niemandem Angst, auch nicht vor den Göttern und köpft kurzerhand die Statue des Apollon mit seinem Schwert. Hektor und seine Männer kommen in diesem Moment am Tempel an. Die

Myrmidonen verstecken sich im Inneren und töten alle trojanischen Krieger. Achilles verzichtet darauf, Hektor zu töten, denn das macht er lieber vor einem großen Publikum und lässt den umzingelten Hektor nach Hause reiten. Die eintreffenden Griechen feiern ihren Helden Achilles.

Die Griechen haben mittlerweile ihr Lager an der Küste aufgeschlagen. Ajax nützt die Gelegenheit, um Achilles Respekt zu zollen. Briseis, die sich im Tempel versteckte, wird in Achilles Zelt festgehalten. Achilles erkundigt sich zuerst nach ihrem Namen. Briseis antwortet ihm nicht auf seine Frage, sondern klagt ihn wegen des Tods der Priester an. Sie ist sicher, dass sich der Sonnengott dafür rächen wird. Achilles lassen ihre Worte kalt. Er versichert ihr jedoch, dass sie keine Furcht vor ihm zu haben braucht.

Die griechischen Könige versammeln sich, um Agamemnon zu seinem sensationellen Sieg zu beglückwünschen. Es entfacht bei dieser Gelegenheit ein neuerlicher Disput zwischen Achilles und Agamemnon. Achilles ist der Auffassung, dass der Triumph ausschließlich den Soldaten, die in der Schlacht gekämpft haben, zu verdanken ist. Überdies beansprucht Agamemnon Briseis als seine Kriegsbeute. Achilles schwört, dass er ihm diese Tat noch büßen wird und nimmt ab diesem Zeitpunkt nicht mehr am Kampf teil.

Die führenden Troer haben sich ebenfalls zusammengefunden, um den nächsten strategischen Schritt zu entwickeln. Glaukos, der seit vierzig Jahren an der Seite von König Priamos kämpft, ist überzeugt, dass der Krieg zu ihren Gunsten ausgehen wird. Ein hoher Priester berichtet, dass zwei Bauern einen Adler, der eine Schlange in seinen Krallen hielt, gesehen haben und wertet dies als Zeichen Apollons, das den Sieg verheißt. Nur Hektor bleibt skeptisch und mahnt zur Vorsicht. Paris spricht zum ersten Mal offen über seinen geplanten Zweikampf mit Menelaus. Anschließend überreicht Priamos Paris das Schwert von Troja. Hektor ertappt Helena, wie sie sich heimlich zu den griechischen Schiffen schleichen möchte. Sie hofft, den Kampf zwischen Paris und Menelaus zu verhindern. Hektor macht ihr klar, dass es im Grunde um Agamemnons Machtgier geht und Menelaus' Angelegenheit nur eine sekundäre Rolle spielt.

Agamemnons Forderungen bzw. das Ultimatum, um einen Krieg abzuwenden, lauten: Menelaus seine Gattin zurückzugeben und Trojas Herrschaft an ihn abzugeben. Hektor lehnt ab. Paris hält noch immer an seiner Idee eines Kampfs zwischen ihm und Menelaus fest. Agamemnon willigt nur aufgrund Menelaus' Bitte, der seine Ehre wiederherzustellen wünscht, ein. Insgeheim ist der Krieg aber beschlossene Sache. Menelaus dominiert von Anfang an das Duell als stärkerer Kämpfer. Als er mit seinem Schwert ausholt, um Paris zu enthaupten, dreht sich dieser weg und kriecht zu Hektors Füßen. Menelaus ignoriert Hektors Weisung, dass der Kampf beendet ist. Als er im Begriff ist Paris umzubringen, reagiert Hektor, indem er Menelaus tötet. Agamemnon befiehlt sofort den Angriff. Der verletzte Paris holt aber immerhin noch das Schwert Trojas zurück, bevor er hinter den Stadttoren verschwindet. Die Troer haben durch den Einsatz der Bogenschützen die eindeutig bessere Ausgangslage. Odysseus und Achilles, der das Spektakel aus der Entfernung verfolgt, kommen zur derselben Feststellung, dass die Soldaten zu dicht an die Mauern rücken und es versäumen, eine Angriffslinie zu bilden. Hektor nimmt Ajax ins Visier. Es folgt eine harte Auseinandersetzung, bei der Hektor den Sieg davonträgt. Letztendlich muss die griechische Armee den Rückzug zur Küste antreten. Hektor befiehlt seinen Männern ebenfalls den Rückzug, da sie ansonsten in die Reichweite der feindlichen Bogenschützen geraten. Außerdem schickt er einen Boten zu den Griechen, dass sie sich der gefallenen Soldaten annehmen können.

Agamemnon ärgert sich über den Ausgang der Schlacht, doch noch vielmehr erzürnt ihn die Erkenntnis, dass er auf Achilles angewiesen ist. Er ist einverstanden, ihm Briseis zurückzugeben, nur hat er sie bereits den Männern überlassen. Achilles rettet sie aus deren Fängen und bringt sie in sein Zelt. Er möchte ihr sogar das Gesicht waschen und bietet ihr etwas zu essen an, doch sie stößt ihn zurück. Briseis versucht nachts dem vermeintlich schlafenden Achilles die Kehle durchzuschneiden. Sie bringt es aber nicht übers Herz, obwohl sie weiß, dass er noch viele Männer töten wird. Achilles stachelt sie sogar noch an, denn nichts ist leichter als jemanden zu töten. Dann packt er sie und küsst sie, obwohl sie ihm immer noch das Messer an die Kehle hält. Sie wehrt sich nicht. Achilles befiehlt am nächsten Tag, das Schiff für die Abfahrt nach Hause klar zu machen. Odysseus versucht vergeblich ihn davon abzubringen. Patroklos ist sehr enttäuscht darüber, dass Achilles

seine Landsmänner im Stich lässt. Es ist offensichtlich, dass Achilles und Briseis sich ineinander verliebt haben. Sie verbringen auch diese Nacht miteinander.

Die Troer überfallen bei Tagesanbruch das Lager der Griechen mit brennenden Strohballen. Es hat zunächst den Anschein, dass sich Achilles am Kampf beteiligt, doch es ist Patroklos, der die Myrmidonen anführt. Er hat heimlich Achilles Rüstung angelegt. Es kommt zum Kampf mit Hektor, der natürlich denkt, er hat es mit Achilles zu tun. Er bemerkt erst den Irrtum, als er dem mit dem Tod ringenden Patroklos den Helm abnimmt und er versetzt ihm daraufhin den Gnadenstoß, um ihn von seinen Qualen zu befreien. Danach ziehen sich sowohl die Troer als auch die Griechen vom Schlachtfeld zurück. Achilles möchte an Hektor Rache üben, fordert ihn am nächsten Tag zum Kampf heraus und tötet ihn. Achilles' Zorn kennt keine Grenzen, sodass er Hektor die Bestattungsrituale verweigert, indem er dessen Leichnam an seinem Streitwagen festbindet und zur Küste mitschleift. Priamos schleicht sich nachts in Achilles' Zelt und bittet um die Herausgabe des Leichnams. Achilles ist von Priamos' Mut beeindruckt und übergibt den Leichnam. Er gesteht, dass Hektor der beste Gegner war, gegen den er je gekämpft hat. Darüber hinaus vereinbaren sie einen Waffenstillstand von zwölf Tagen, um dem Prinzen die letzte Ehre zu erweisen. Briseis, die mit Priamos nach Troja zurückkehrt, schenkt er zum Abschied Patroklos' Kette.

Agamemnon beschuldigt Achilles des Hochverrats, weil er mit dem trojanischen König paktiert. Es könnte keinen besseren Zeitpunkt zum Angriff geben, jetzt, wo die trojanische Armee führerlos ist. Die Mauern Trojas stellen jedoch ein unüberwindbares Problem dar. Odysseus' Einfall bringt die entscheidende Wende im Krieg. Er sitzt am Lagerfeuer und beobachtet einen Kameraden, der gerade ein Pferd aus einem Stück Holz anfertigt. Es dauert nicht lange und die Griechen bauen unter Odysseus' Obhut ein riesiges Holzpferd, in dem die stärksten Krieger Platz finden. Die Troer finden nach den zwölf Tagen das Pferd, sowie etliche von der Pest niedergestreckte Griechen an der Küste vor. Sie sind sicher, dass die Pest Apollons Werk ist. Sie halten das Pferd für ein Opfer zu Ehren Poseidons, um eine sichere Heimfahrt zu gewährleisten, denn es ist kein einziges griechisches Schiff weit und breit zu erblicken. In Wahrheit halten sich die Griechen nur versteckt. Priamos lässt auf Anraten der hohen Priester das Pferd in die Stadt bringen. Nachts klettern die griechischen Krieger heraus und öffnen die Tore zur Erstürmung der

Stadt. Es wird ein regelrechtes Gemetzel am Großteil der Bevölkerung angerichtet. Andromache führt Helena und die übrigen Troer zum Geheimtunnel, den ihr Hektor zur Vorsicht gezeigt hatte und flüchten zum Berg Ida. Paris bleibt freiwillig im Palast, um seinem Vater beizustehen. Er übergibt einem jungen Mann namens Äneas das Schwert Trojas, denn solange sich dieses in trojanischen Händen befindet, ist die Zukunft des trojanischen Volkes garantiert. Achilles ist alleine unterwegs. Er hat die Myrmidonen schon längst nach Hause geschickt. Er ist geblieben, um Briseis zu retten. Agamemnon tötet Priamos aus dem Hinterhalt und wird später selbst wiederum von Briseis erdolcht. Achilles findet Briseis im rechten Moment, als sie von zwei Soldaten bedroht wird. Sie möchten miteinander entkommen, doch Achilles wird von Paris' Pfeilen tödlich getroffen. Troja liegt am nächsten Tag in Schutt und Asche. Achilles, der große Held, erhält im Beisein aller Griechen eine Feuerbestattung.

4.2.1.2. Formale Kennzeichen

J. Latacz konstatiert in seinem Artikel *From Homer's Troy to Petersen's Troy* den appellativen Filmtitel *Troy* bzw. *Troja* als wesentliches Argument, dass sowohl die strukturbildenden als auch dramaturgisch veränderten Elemente zu Homers *Ilias* legitimiert, da bereits die Wahl des Titels die Sinnstiftung des Films rekuriert.⁵³⁰ Der verantwortliche Regisseur Wolfgang Petersen und der Drehbuchautor David Benioff folgen dem Geist der Zeit und setzen auf die heutzutage standardisierte „Hollywood – Signalwirkung“. Die *Ilias* dient daher oder wenn es erlaubt ist, „taugt“ bloß als Inspirationsquelle. Kritik wird schon im Vorhinein abgeschmettert, indem Entgegnungen, die es ehrlich gesagt nur zu hauf zu entdecken gibt, einer obsoleten Gedankenwelt zugeordnet werden. Die Rede wird stets auf die beinahe formulativ instruierte Floskel „inspired by Homers ‚The Iliad‘“⁵³¹ gelenkt, wodurch den grundlegenden Unterschieden von Film und Epos die selbst auserkorene perfekte Gültigkeit verliehen wird, denn immerhin ist dieser Logik zufolge der Film schließlich *Troja* und nicht *Ilias* genannt worden. Das wiederum bedeutet, dass der Film zu keinem Zeitpunkt als Wiedergabe, als 1:1 Übertragung des Epos gedacht war. Die getätigten Einschlüsse, aber vor allem die Vereinfachung der Handlung im Zuge einer als notwendig erachteten „Rationalisierung“,

⁵³⁰ Vgl. Latacz, *From Homer's Troy to Petersen's Troy* (2007) 39.

⁵³¹ *Troja* (2004) DVD 02:29:12.

der in erster Linie die Mythen und Götter zum Opfer fallen, werden mit Anspielung auf die so genannten „aoidoi“, den Sängern, die das Homer'sche Repertoire in die Welt hinausgetragen haben,⁵³² verdeutlicht. Dieser Ausgangspunkt ist in der Gegenwart nicht gegeben. Sie gehen also von der Annahme aus, dass das Publikum nicht auf diesen verhafteten Wissensstand zurückgreifen kann. Die Hintergrundgeschichte gerät somit ins Abseits und der Focus der Aufmerksamkeit wird auf einzelne spektakuläre Stränge, dem Stoff fürs große Kino, dirigiert. Die Gefühle der Zuschauer müssen berührt werden: „love, hate, action, violence, death. In one word: emotions. Humans show emotions primarily through action.“⁵³³ Vor allem J. Latacz lobt die gelungene Integrierung von zwischenmenschlichen Beziehungen, seien es die Liebschaften – Paris und Helena, Hektor und Andromache, Achilles und Briseis – oder die Bruderliebe der trojanischen Prinzen.⁵³⁴ Die Erwartungshaltung muss schließlich befriedigt werden, für das männliche anvisierte Zielpublikum werden vornehmlich die gigantischen für das Genre üblichen Schlachtenszenen geschaffen und für das weibliche die Liebesgeschichten, die von Anfang an zum Scheitern verurteilt sind, eingeflochten. Es wird Action, Romantik und Tragödie geboten, Krieg und Liebe müssen als Aufhänger herhalten. Diese beiden Indikatoren werden sogar an einer Filmstelle miteinander verpackt, nämlich im innigen Gespräch von König Priamos mit seinem Sohn Paris:

„Ich habe viele Kämpfe zu meiner Zeit geführt. Manche um Land, manche um Macht, manche um Ruhm. Ich nehme an, wenn man um die Liebe kämpft, ist das ein weit besserer Grund als alle anderen, aber ich werde nicht der sein, der kämpft.“⁵³⁵

Die nett anzusehenden Schauspieler, allen voran ein Brad Pitt, der den „starken, aber auch nachdenklichen Helden“ Achilles mimt, erledigen das Übrige. Diese maßgeblichen Faktoren sollen die Kassen klingeln lassen.

Was ist im Detail aber jetzt auffällig? Zunächst einmal ist das Thema der *Ilias* auf die gesamte Zeit des trojanischen Krieges ausgeweitet worden, schließlich muss in den Stoffkreis erst eingeführt werden. Die weitere Analyse wird zeigen, dass ein größerer

⁵³² Vgl. Latacz, *From Homer's Troy to Petersen's Troy* (2007) 30.

⁵³³ Winkler, *The Iliad and the Cinema* (2007) 49.

⁵³⁴ Vgl. Latacz, *From Homer's Troy to Petersen's Troy* (2007) 41 – 42.

⁵³⁵ Troja (2004) DVD 0:56:27 – 0:56:43.

gefasster Umfang, noch lange keinen Gewinn an Information bedeutet. Die vierundzwanzig Gesänge der *Ilias* sind im Film nicht wieder zu erkennen. Es wird viel zusammengestrichen und geändert, was bleibt ist die Idee einer *Ilias*. Da wäre zuallererst der Anfang genau zu beachten, denn dieser gibt die unwiderrufliche Regel der erklärten Neugestaltung im Sinne der Moderne vor, wodurch sich die Anknüpfung oder eine direkte Gegenüberstellung zum zeitlichen Handlungsverlauf des Epos erübrigt. Es wird postwendend ein differenter Weg eingeschlagen. Die Authentizität des antiken Werks wird zerstört, indem der inhaltliche Gehalt des Musenanrufes, der die *Ilias* eröffnet, verklärt wird. Das wohlbekannte Grundmotiv, die Wut Achilles gegenüber Agamemnon, weil dieser sich seiner Sklavin und Geliebten Briseis bemächtigt hat, wird nicht zum Hauptanliegen erhoben. „The main theme of Troy, however, is not Achilles’ rage as in the Iliad but his glory. Its focus is on how a man becomes something more than a man: the transformation from man to myth.“⁵³⁶

Der Filmbeginn startet mit „mythischer Musik“ aus Trommeln und Frauengesang.⁵³⁷ Es wird eine knappe Einleitung, die Auskunft bietet, was zu erwarten ist und eine Landkarte, die Griechenland und Kleinasien zeigt, eingeblendet. Vier aufeinander folgende Textblöcke erklären die Verhältnisse.⁵³⁸ Darauf folgt der Blick auf die Landschaft Thessaliens in Griechenland⁵³⁹ und eine Stimme aus dem Off bzw. die „voice-of-God“,⁵⁴⁰ welche als Odysseus’ zu identifizieren ist, wird eingespielt. Seine Kommentare fassen wahrlich den Kernpunkt des Filmes zusammen: Ruhm wird durch Aristien erlangt.⁵⁴¹

Nebenbei sei kurz erwähnt, dass A. Wieber erkennt, dass sich betreffend Nationeneinigung offenbar an *Helen of Troy* (1956) bedient worden ist.⁵⁴² Wie der eingängige Kurztext im Film bereits betont, ist der erste Schauplatz Thessalien, das Agamemnon unbedingt zur Vollendung seiner Pläne einnehmen muss. Das ihm das gelingen wird, ist in dem Moment klar, als er nach Achilles ruft. Troja wird in diesem Konnex als mächtigster Rivale des neuen griechischen Reiches angeführt. Die Vermutung, dass Agamemnon über eine

⁵³⁶ *Shahabudin*, From Greek Myth to Hollywood Story (2007) 116.

⁵³⁷ Vgl. *Troja* (2004) DVD 0:00:00 – 0:05:06.

⁵³⁸ Ebd. 0:01:25 – 0:02:46.

⁵³⁹ Ebd. 0:03:30.

⁵⁴⁰ *Wieber*, Vor Troja nichts Neues? (2005) 147.

⁵⁴¹ Vgl. *Troja* (2004) DVD 0:02:58 – 0:03:22, 02:28:36 – 0:28:36.

⁵⁴² Vgl. *Wieber*, Vor Troja nichts Neues? (2005) 150.

Friedensverhandlung von Menelaus mit den trojanischen Prinzen nicht begeistert ist, erscheint nicht zu weit hergeholt. Das heißt, dass die gegenwärtige Situation sicherlich nicht weiter bestehen wird, auch wenn die vierte Szene, die in Sparta spielt, anderes bescheinigt. Der Frieden ist beschlossene Sache.

Was muss also passieren, damit eine Kehrtwende eintritt? Eine Frau gerät zwischen die Fronten. Helena und Paris haben eine Affäre. Überdies reist sie heimlich mit nach Troja, wo sie als trojanische Prinzessin in den königlichen Kreis eingeführt wird. Diese inhaltliche Entscheidung hat eine weitläufige Folge. Die zuvor angesprochene „Rationalisierung“ schlägt Wellen. Die *Ilias* spielt ursprünglich in der Welt der Menschen und der Götter. Diese Komponente ist bewusst verschmälert worden, denn ein sachliches Drehbuch oder anders formuliert ein nüchterner Stil siegt vor unglaublichen, sagenumwobenen Phantastereien. Die Mythen – und Götterwelt muss einer menschlichen weichen. „Supernatural entities like gods and monsters are out of place in a realistically presented ancient world that functions according to the physical laws of presented world.“⁵⁴³ Um eine realistische Handlung nun tatsächlich zu garantieren, wird entweder von ihnen beispielsweise durch Ausrufe gesprochen - oder plakativ ausgedrückt - übernehmen Menschen aus Fleisch und Blut deren Rolle, ohne jedoch über besondere überirdische Gewalt zu verfügen. Eine andere Möglichkeit, dass Götter verbildlicht dargestellt auftauchen, ist in Form von Skulpturen.⁵⁴⁴ „As is well known, the gods in Homer appear as a big supernatural family, gossiping, banqueting, quarreling, and not only taking sides in the Trojan War but personally interceding on behalf of their favorites.“⁵⁴⁵ Es begründet sich dadurch eine neue Dimension einer antiken Ansicht mit der Bedingung, dass die Menschen die Verantwortung für ihre Taten übernehmen müssen, denn nicht existente Götter können nicht intervenieren.⁵⁴⁶ *Troja* kommt also ganz ohne essentielle Götterszenen über die Runden, aber hätten nicht gerade diese eine Herausforderung sein können? Petersen rechtfertigt die Handhabung der Götterfrage mit einer hässlichen Antwort. Interessant ist in diesem Zusammenhang auch der Fingerzeig auf Woody Allen.

⁵⁴³ Shahabudin, *From Greek Myth to Hollywood Story* (2007) 114.

⁵⁴⁴ Vgl. Fitton, *Troy and the Role of the Historical Advisor* (2007) 103.

⁵⁴⁵ Ebd. 103.

⁵⁴⁶ Vgl. Shahabudin, *From Greek Myth to Hollywood Story* (2007) 115.

„Wer hätte denn die Götter spielen sollen? Woody Allen? Oder Dennis Hopper? Der Drehbuchautor David Benioff war sehr klug, als er auf das Götter-Personal verzichtete. Wir wollten eine realistische Geschichte erzählen. Götter, die ins Geschehen eingreifen, hätten da nur unfreiwillig komisch gewirkt.“⁵⁴⁷

Die komplette Sage Trojas vor dem Krieg wird eliminiert. Das sind sage und schreibe insgesamt zwanzig Jahre, in denen die Ereignisse, die letztendlich zum Krieg führen, geschehen.⁵⁴⁸ Davon abgeleitet gibt es auch kein Urteil des Paris, ob Göttin Hera, Aphrodite oder Athene die schönste sei, obwohl gerade dies für die Geschichte von essentieller Bedeutung ist, denn Paris entscheidet sich dabei für Aphrodite, weil sie ihm die schönste Frau auf Erden, Helena, verspricht. Hera und Athene schwören daraufhin, Rache an allen Troern zu nehmen.⁵⁴⁹ Der Raub der Helena wird zwar nicht explizit in der *Ilias* besprochen, trotzdem kann von diesem, wie der erste Gesang bestätigt,⁵⁵⁰ ausgegangen werden.⁵⁵¹ Ein grober Abriss, wie sich dieser ereignet: Paris segelt nach Griechenland, um Hesione, die Schwester König Priamos' heimzuholen. Er begegnet Helena im Artemistempel, den er zwecks einer Opferdarbringung aufsucht, auf der Insel Kythera. Er ist vom ersten Moment an von ihrer Schönheit hingerissen und vergisst ganz und gar auf den Grund seiner Reise. Es dauert nicht lange, bis er sie entführt. Der Unterschied zum Film ist eindeutig: Erstens sind Hektor und Paris mit dem Auftrag nach Sparta gekommen, den Frieden mit Menelaus auszuhandeln. Paris ist auch nicht auf eigene Faust unterwegs, denn normalerweise wird er ja nicht von seinem Bruder begleitet. Außerdem verweilt Menelaus zum Zeitpunkt des Aufeinandertreffens von Helena und Paris bei Nestor zu Pylos, wo er vom Raub der Gattin erfährt und sofort zu seinem Bruder Agamemnon aufbricht. Dieser Nestor ist höchstwahrscheinlich jener, dem Agamemnon zu Filmbeginn am Schlachtfeld gegenüber steht. Es kann im Film ebenso auch nicht von einem Raub ausgegangen werden. Es wird vielmehr der Versuch unternommen, die Angelegenheit durch eine gute alte Affäre menschlich zu lösen. Die Liebenden möchten sich nicht voneinander trennen, sodass Helena ihren ohnehin verhassten Ehemann verlässt. Hektor erfährt erst auf der Heimfahrt von Paris, dass sich Helena unter Deck versteckt hält.

⁵⁴⁷ <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=30833365&top=SPIEGEL>

⁵⁴⁸ Vgl. Latacz, From Homer's Troy to Petersen's Troy (2007) 28 – 30.

⁵⁴⁹ Vgl. Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums (1984) 206 – 207.

⁵⁵⁰ Vgl. Homer, *Ilias* (1979) 3 – 21.

⁵⁵¹ Vgl. Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums (1984) 208 – 212.

Es ist zwar richtig, dass alle verbündeten Staaten von Agamemnon mobilisiert werden, allerdings wird auch hier der antike Mythos um Odysseus und Achilles ausgegliedert. Odysseus sträubt sich bekanntermaßen gegen Agamemnons Befehl. Er verstellt sich als Narr, indem er einen Ochsen und einen Esel an den Pflug spannt und Salz anstatt von Samen in die Furchen sät. Der Plan fliegt jedoch auf, als sein kleiner Sohn Telemach in eine Furche gelegt wird und Odysseus mit dem Pflug ausweicht.

Achilles ist im Alter von neun Jahren von seiner Mutter, der Meeresgöttin Thetis, als Mädchen verkleidet zu König Lykomedes auf die Insel Skyros gebracht worden. Sie wollte dadurch die Wahrsagung, dass ihr Sohn im Krieg um Troja stirbt, verhindern. Achilles Aufenthaltsort bleibt dem Seher Kalchas nicht verborgen. Odysseus und Diomedes werden beauftragt, den künftigen Helden zu holen. Sie können ihn jedoch nicht innerhalb der Mädchenschar ausfindig machen, sodass Odysseus zu einer List greift. Er lässt die Kriegstrompeten, die den Feind ankündigen, blasen und einen Schild und einen Speer in den Frauensaal bringen. Nur Achilles greift als einzig vermeintliches Mädchen im Zuge der drohenden Gefahr zu den Waffen. Schlussendlich willigt er dann ein, als Befehlshaber seiner Myrmidonen oder Thessalier und in Begleitung seines Erziehers Phönix und seines Freundes Patroklos mit fünfzig Schiffen am Krieg teilzunehmen.⁵⁵²

Der im Film präsentierte Dialog zwischen Agamemnon und Nestor⁵⁵³ wirkt somit wie an den Haaren herbeigezogen und dient bloß dazu, Achilles, der sich partout schon einen Ruf erarbeitet hat, in den Mittelpunkt zu rücken. Odysseus muss Achilles auch nicht erst entdecken, denn sie kennen einander anscheinend schon seit einer Weile. Außerdem ist Patroklos nicht sein Freund, sondern sein viel jüngerer Vetter, für den er die Obhut übernommen hat.⁵⁵⁴

Thetis hat in der darauf folgenden Szene ihren einzigen, sehr kurz andauernden Auftritt, während sie in der *Ilias* von Anfang an mitwirkt und sozusagen den Plan des Zeus, Achilles zu unterstützen und die Troer siegen zu lassen, in die Wege leitet.⁵⁵⁵ Sie verbringt

⁵⁵² Vgl. Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums (1984) 212 – 214.

⁵⁵³ Vgl. Troja (2004) DVD 0:19:22 – 0:20:57.

⁵⁵⁴ Ebd. 0:20:58 – 0:23:58.

⁵⁵⁵ Vgl. Homer, *Ilias* (1979) 13 – 19.

die ganze Szene nahe dem Ufer im Wasser stehend, weil sie Muscheln für eine Kette sucht.⁵⁵⁶ Dieser Hinweis steht für die Assoziation der göttlichen Meeresnymphe in der griechischen Mythologie. So ziemlich am Anfang des Films wird die nicht göttliche Herkunft des Achilles⁵⁵⁷ in den Raum gestellt. Der Junge, der ausgeschickt worden ist, um Achilles auf das Schlachtfeld zu holen, ist neugierig und fragt:

„JUNGE: Sind die Geschichten über Euch wahr? Es heißt eure Mutter ist eine unsterbliche Göttin. Es heißt niemand kann Euch töten.

ACHILLES: Wenn es so wäre, würde ich den Schild nicht brauchen, oder?“⁵⁵⁸

Thetis kann ihrem Sohn nicht helfen. Sie selbst merkt während des Gesprächs an, dass sie sich nie wieder sehen werden, wenn er in den Krieg zieht. Sie klagt in der *Ilias* im vierundzwanzigsten Gesang ebenfalls über den baldigen Tod des geliebten Sohns, hat allerdings die Möglichkeit, ihn noch einmal persönlich zu sprechen.⁵⁵⁹

Der weitere Verlauf der Filmhandlung kann als oberflächlicher Versuch zur Aufrechterhaltung der Geschichte, verbunden durch belanglose Dialoge, gewertet werden. Die beiden trojanischen Prinzen sind in der Zwischenzeit mit Helena nach Hause heimgekehrt. König Priamos bespricht mit Hektor die Lage. Helena fürchtet den Angriff der Griechen. Es werden Vorkehrungen zur Verteidigung an der Küste getroffen, denn es dauert nicht mehr lange bis zum Eintreffen des feindlichen Heeres, dessen Spitze das Schiff des Achilles bildet. Achilles untersagt seinem Mündel Patroklos die Beteiligung am Kampf. Sowohl die Troer, als auch die Myrmidonen bereiten sich auf das bevorstehende Gefecht vor. Ajax beobachtet das Treiben und bekundet seinen Kampfeswillen. Die griechische Seite erobert die Küste. Achilles verschont Hektor, denn der richtige Zeitpunkt für dessen Tod ist noch nicht gekommen.⁵⁶⁰

Ein Blick auf die antike Sage enthüllt eine bedeutende Lücke. Die Troer erfahren vom Raub der Helena durch eine griechische Gesandtschaft, die mit dem Ausbruch des Kriegs droht. Priamos denkt immer noch an seine Schwester Hesione und fordert deren

⁵⁵⁶ Vgl. Troja (2004) DVD 0:24:22 – 0:25:59.

⁵⁵⁷ Vgl. Danek, *The Story of Troy Through the Centuries* (2007) 68.

⁵⁵⁸ Troja (2004) DVD 0:07:21 – 0:07:35.

⁵⁵⁹ Vgl. Homer, *Ilias* (1979) 504 – 506.

⁵⁶⁰ Vgl. Troja (2004) DVD 0:26:35 – 0:47:55.

Auslieferung. Hier erfahren wir obendrein, dass Ajax, der Sohn der Hesione und des Telamon, als Anführer der Salaminier im griechischen Heer dient. Hierauf folgt die Episode über das Schicksal der Iphigenie, das im Film mit keinem Atemzug erwähnt wird. Agamemnon verärgert Artemis, die Göttin der Jagd, weil er ein ihr geheiligtes Tier erlegt. Er muss seine Tochter Iphigenie opfern, damit die Göttin die Windstille in Aulis aufhebt und die Fahrt der Griechenflotte nach Troja gewährt. Er schickt einen Brief, in dem er die Vermählung von Achilles und Iphigenie befiehlt, an seine Gattin Klytämnestra, welche sich mit der Tochter und dem Sohn Orest auf den Weg nach Aulis macht. Klytämnestra erfährt jedoch vom Orakelspruch und bittet Achilles um Hilfe. Achilles muss sich allerdings der Übermacht der anders Gesinnten ergeben. Schließlich ergibt sich Iphigenie aus freien Stücken. Artemis verschont sie und es wird eine Hirschkuh geopfert. Die Griechen stechen noch am selben Tag in See und legen erst wieder auf der Insel Chryse eine Pause ein, um frisches Wasser zu schöpfen. Dort wird Philoktetes von einer giftigen Natter gebissen. Später wird er kurzerhand auf der Insel Lemnos ausgesetzt, weil seine Gefährten seine Schmerzensschreie und den Gestank der Wunde nicht mehr ertragen können. Der nächste Zwischenstopp ereignet sich in Mysien, wo König Telephos herrscht. Die Griechen haben von Telephos' griechischer Abstammung keine Ahnung und überfallen das Land. Beide Seiten fahren beträchtliche Verluste ein, bis sie sich im Zuge der Nacht zurückziehen. Am nächsten Tag wird der Waffenstillstand beschlossen. Es stellt sich bei dieser Gelegenheit heraus, dass Telephos ein Grieche ist. Telephos weist die Bitte seiner Landsleute, sich als Verbündeter anzuschließen und gegen Troja zu ziehen, entschieden ab. Er erinnert an ihr schändliches Verhalten, den Verstoß gegen das Völkerrecht und König Priamos bezeichnet er als einen frommen Greis, nichtsdestotrotz ist er ihnen aber freundlich gesinnt und versorgt sie mit Lebensmitteln. Währenddessen ist Paris mit Helena, seiner Flotte und den geraubten Schätzen nach Troja zurückgekehrt. Es gelingt ihm, seine noch nicht vergebenen Brüder mit der Aussicht auf eine Ehe mit den mitgeführten Griechinnen und der Beteiligung an der großen Beute auf seine Seite zu ziehen, sodass Helena als Schutzfliehende in das Königshaus aufgenommen wird. Die Jahre vergehen, Helena lebt sich am Hof ein und die griechische Flotte legt an der trojanischen Küste an.⁵⁶¹

⁵⁶¹ Vgl. Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1984) 215 – 233.

Erst jetzt kommt es zum faktischen Ausbruch des Kampfes. Der Trojanische Krieg umfasst insgesamt die Dauer von zehn Jahren. Es müssen aber erst neun Jahre verstreichen, bis die Handlung der *Ilias* einsetzt. In diese Zeitspanne fällt beispielsweise der Tod Königs Kyknos', eines Verbündeten Trojas. Er greift die Feinde mit seinem Heer bei der Bestattung des Palamedes an, weil sie ohne volle Waffenrüstung schutzlos ausgeliefert sind. Er hat aber nicht mit Achilles, der ihn im Duell tötet, gerechnet. Des Weiteren ereilt Palamedes die Rache des Odysseus, weil er einst dessen List, nicht in den Krieg ziehen zu müssen, entlarvt hat. Odysseus versteckt dazu heimlich Gold im Zelt des Palamedes und spielt einen gefälschten Brief des Priamos in die Hände eines trojanischen Gefangenen, sodass der Anschein, dass Palamedes mit dem Feind unter einer Decke steckt, erweckt wird. Wie es der Zufall so will, entdeckt gerade Odysseus den besagten Brief und bezichtigt Palamedes öffentlich des Hochverrats. Dann wird auch noch auf Odysseus' Veranlassung hin das Zelt des Angeklagten durchsucht und das Gold gefunden. Das Urteil des einberufenen Kriegsrats fällt einstimmig aus, Tod durch Steinigung. Achilles und Ajax legen unterdessen auf ihren Zerstörungs- und Plünderungszügen die komplette Umgebung Trojas in Schutt und Asche. Achilles raubt die Priestertochter Chryses, die später Agamemnon zugesprochen wird und die Königstochter Briseis, die zu seiner Liebingssklavin avanciert. Ajax nimmt den Knaben Polydoros, ein Sohn Priamos', gefangen. In der Folge bricht eine Gesandtschaft, aus Odysseus, Diomedes und Menelaus bestehend, zu den Troern auf, um ihnen ein Tauschgeschäft, Polydoros vs. Helena, zu unterbreiten. Der Rat der Ältesten erkennt den Frevel des Paris an, nur funkt Antimachos, der beizeiten von Paris bestochen worden ist, dazwischen und sorgt für einen so großen Wirbel, dass er aus der Versammlung ausgeschlossen wird. Antimachos geht heimlich zu König Priamos und überbringt ihm die Neuigkeiten. Priamos ruft nun ebenfalls einen Rat ein: Helena wird als Schutzflehende behandelt, zum Ausgleich wird aber Cassandra oder Polyxena als Gattin angeboten. Menelaus lehnt erzürnt ab. Daraufhin ergreift Äneas energisch das Wort und droht den Griechen mit dem Untergang. Am Ende wird Polydoros vor der Stadtmauer zu Tode gesteinigt.⁵⁶²

All das muss also passieren, bis das Geschehen des Epos beginnt. Der inhaltliche Aufbau der *Ilias* setzt sich aus fünf Abfolgen zusammen: Streit zwischen Agamemnon und

⁵⁶² Vgl. Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums (1984) 233 – 244.

Achilles, Niederlage der Griechen, Tod des Patroklos, Aussöhnung von Agamemnon und Achilles, Achilles Entschluss der Wiederteilnahme am Kampf.⁵⁶³ Die Geschichte beschäftigt sich mit einundfünfzig Tagen, von denen etwa sieben oder acht Tage, sowie vier Tage Kampf näher beschrieben werden. Das erste Drittel bezieht sich auf die Ursache des Krieges, das zweite auf die Kämpfe, und das dritte steuert auf das Ende des Krieges zu.⁵⁶⁴ K. Shababudin stellt bei ihren Überlegungen übrigens fest, dass die erste Filmhälfte den Frieden aufgrund der Dominanz von Dialogen in Aussicht stellt. Der Tod Menelaus⁵⁶⁵ markiert dann den Auftakt zur zweiten Hälfte und rückt die Kampffaktionen in den Vordergrund.⁵⁶⁶

Die Macher von *Troja* zeigen auf nonchalante Art und Weise, dass sie ohne die vorhin beschriebenen Nebenhandlungen und Umschweife viel schneller zum Ziel kommen. Es wird die Idee einer *Ilias* dazwischen geschaltet. Briseis wird bei der Plünderung des Tempels von Achilles' Männern festgenommen⁵⁶⁷ und Agamemnon, der König aller Könige, beansprucht sie als seine Kriegsbeute.⁵⁶⁸ Hiermit ist der Indikator für den Zorn des Achilles und die Kampfverweigerung geliefert. Besonders auffällig ist die Tatsache, dass einerseits ein enormes Tempo bei der Vorstellung der wesentlich zu erwartenden Handlungsteile vorangelegt wird, andererseits dabei aber genauso viel ausgelassen, verdreht oder beigelegt wird. Ein schritt weiser Vergleich von Epos und Film rollt sowohl eine Aufschlüsselung von Handlungsbruchstücken, als auch einen Überblick über den formalen Aufbau auf. So kann erkannt werden, was in den Film übernommen worden ist, wenngleich sich auch Unterschiede bei der Ausführung einschleichen. Es herrschen große Lücken zwischen Epos und Film, weil die gezielt herausgerissenen Handlungsfetzen bloß dazu dienen, die Geschichte zusammenzuhalten. Es ist aber auch kein Wunder, dass die Gemeinsamkeiten minimal ausfallen, wenn alle Götterszenen abstrahiert und weniger Figuren aufgenommen worden sind. Hektor und Paris sind übrigens die einzigen Söhne Priamos'. Er hat also keine fünfzig Söhne, von denen neunzehn von seiner Gattin Hekabe,

⁵⁶³ Vgl. Seeck, Homer (2004) 72.

⁵⁶⁴ Vgl. Danek, The Story of Troy Through the Centuries (2007) 81.

⁵⁶⁵ Vgl. Troja (2004) DVD 01:13:47.

⁵⁶⁶ Vgl. Shahabudin, From Greek Myth to Hollywood Story (2007) 113.

⁵⁶⁷ Vgl. Troja (2004) DVD 0:47:56– 0:48:06.

⁵⁶⁸ Ebd. 0:52:58.

die ebenfalls nicht mitspielt, stammen.⁵⁶⁹ Es gibt gleichwohl auch hinzugefügte Figuren wie Triopas, Boagrius und Velior,⁵⁷⁰ die aber an Unwichtigkeit nicht zu übertreffen sind. Der Einstieg wird beide Male durch den Streit zwischen Achilles und Agamemnon gegeben (Erster Gesang).⁵⁷¹ Der Zweikampf zwischen Paris und Menelaus unterscheidet sich in erster Linie dadurch, dass Aphrodite Paris nicht rettet, indem sie ihn entrückt (Dritter Gesang),⁵⁷² sondern Hektor für sie einspringt und Menelaus tötet.⁵⁷³ Die erste Kampfphase (Vierter Gesang) wird durch den Bruch der Eide eingeläutet.⁵⁷⁴ Der Zweikampf zwischen Aias und Hektor wird nicht durch Herolde beendet (Siebenter Gesang),⁵⁷⁵ sondern Hektor geht als Sieger hervor.⁵⁷⁶ Der Rückzug der Griechen mit der Flucht zu den Schiffen (Achter Gesang) wird berücksichtigt.⁵⁷⁷ Die Bittgesandtschaft besteht nicht aus Odysseus, Aias und Phoinix (Neunter Gesang),⁵⁷⁸ denn Odysseus sucht Achilles alleine auf.⁵⁷⁹ Die zweite Kampfphase ist zwar wohl vorhanden,⁵⁸⁰ muss jedoch für sich alleine stehen, da es keine direkte Übereinstimmung inhaltlicher Natur gibt (Elfter – Siebzehnter Gesang).⁵⁸¹

Der Tod des Patroklos⁵⁸² (Sechzehnter Gesang) stellt insofern für die Beteiligten eine Überraschung dar, weil er heimlich ohne Achilles Erlaubnis in dessen Rüstung geschlüpft ist.⁵⁸³ Achilles Entschluss, in den Konflikt einzugreifen und Rache an Hektor zu üben, ist beschlossene Sache (Achtzehnter und Neunzehnter Gesang).⁵⁸⁴ Eudorus - anstatt von Thetis - richtet in diesem Fall Achilles' Rüstung.⁵⁸⁵ Achilles tötet Hektor im Zweikampf (Zweiundzwanzigster Gesang).⁵⁸⁶ Hektor wird natürlich nicht im Vorhinein von Athene

⁵⁶⁹ Vgl. Schwab, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums (1984) 232.

⁵⁷⁰ <http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~waiblinger/Lataczl.html>

⁵⁷¹ Vgl. Troja (2004) DVD 0:52:58 – 0:53:54; vgl. Homer, Ilias (1979) 3.

⁵⁷² Vgl. Homer, Ilias (1979) 59 – 61, 63.

⁵⁷³ Vgl. Troja (2004) DVD 01:13:26 – 01:13:47.

⁵⁷⁴ Vgl. Homer, Ilias (1979) 64 – 80; vgl. Troja (2004) DVD 01:13:03 – 01:13:47.

⁵⁷⁵ Ebd. 134 – 136.

⁵⁷⁶ Vgl. Troja (2004) DVD 01:16:19 – 01:17:59.

⁵⁷⁷ Vgl. Homer, Ilias (1979) 143 – 160, vgl. Troja (2004) DVD 01:19:05 – 01:20:26.

⁵⁷⁸ Ebd. 161 – 183.

⁵⁷⁹ Vgl. Troja (2004) DVD 01:28:56 – 01:30:57.

⁵⁸⁰ Ebd. 01:33:42 – 01:41:55.

⁵⁸¹ Vgl. Homer, Ilias (1979) 203 – 375.

⁵⁸² Ebd. 346 – 349.

⁵⁸³ Vgl. Troja (2004) DVD 01:36:41 – 01:43:20.

⁵⁸⁴ Vgl. Homer, Ilias (1979) 376 – 412, vgl. Troja (2004) DVD 01:43:19 – 01:48:48.

⁵⁸⁵ Vgl. Troja (2004) DVD 01:47:00 – 01:47:02, vgl. Homer, Ilias (1979) 398.

⁵⁸⁶ Vgl. Homer, Ilias (1979) 453 – 466, vgl. Troja (2004) DVD 01:48:49 – 02:01:10.

getäuscht.⁵⁸⁷ Seine Leiche wird auch nicht vor Verwesung von den Göttern geschützt.⁵⁸⁸ Priamos geht zu Achilles, um ihn um Hektors' Leichnam zu bitten. Sie beschließen, eine Kampfpause einzulegen. Die *Ilias* schließt mit Hektors Bestattung (Vierundzwanzigster Gesang),⁵⁸⁹ wohingegen der Film noch weitergeht.⁵⁹⁰ Odysseus' Idee, das Trojanische Pferd, wird genau genommen noch in den Komplex der „Ilias-Einheit“ dazwischengeschummelt,⁵⁹¹ obwohl diese zum ersten Mal in der *Odysee* erwähnt wird.⁵⁹²

„*Troy* condenses the war to a sort of Blitzkrieg. There are only three days of regular fighting, then a truce of twelve days for Hector's funeral, and then we witness Odysseus' ruse of the Wooden Horse. The film blends the method of the *Iliad* of condensing the narrated action to just a few days and focusing on the stories of Achilles and Hector while still representing the 'war that will never be forgotten' with the rationalizing explanation that ten years of war did not mean ten years of continuous battle action.“⁵⁹³

Der Film verblüfft wahrlich bis zum Ende hin, sodass sich die Frage aufdrängt, ob der Film die Devise „Unmögliches kann möglich gemacht werden“ verfolgt. Die antike Sagenwelt wird noch einmal kräftig auf den Kopf gestellt. Die Troer entdecken nach dem zwölfstägigen Waffenstillstand, dass die Griechen die Heimreise angetreten haben. Die Küste ist mit Leichen übersät, denn Gott Apollon hat die Pest zur Strafe für die Entweihung des Tempels geschickt.⁵⁹⁴ Es macht, salopp formuliert, fast den Eindruck, dass Gott Apollon nur zu gerne die Pest über die Griechen schickt. Ursprünglich schickt er diese, damit Agamemnon die Priestertochter Chryseis freilässt.⁵⁹⁵

Die Troer verkennen den Ernst der Lage, denn das Geschenk entpuppt sich als Manöver der Griechen, um in die Stadt zu gelangen. Nur Paris rät dazu, das Hölzerne Pferd zu verbrennen.⁵⁹⁶ Er erinnert dabei an den Priester Laokoon. Nachts klettern die darin versteckten Soldaten aus dem Pferd und öffnen die Stadttore. Die Griechen befinden sich durch ihren Überraschungsangriff eindeutig im Vorteil und töten gnadenlos. Achilles bildet

⁵⁸⁷ Vgl. *Homer, Ilias* (1979) 460 – 463.

⁵⁸⁸ Ebd. 502.

⁵⁸⁹ Ebd. 518 – 529, vgl. *Troja* (2004) DVD 02:03:39 – 02:08:02.

⁵⁹⁰ Vgl. *Troja* (2004) DVD 02:11:24 – 02:29:07.

⁵⁹¹ Ebd. 02:58:53 – 02:09:36.

⁵⁹² Vgl. *Wieber, Vor Troja nichts Neues?* (2005) 138.

⁵⁹³ *Danek, The Story of Troy Through the Centuries* (2007) 82.

⁵⁹⁴ Vgl. *Troja* (2004) DVD 02:11:32 – 02:12:42.

⁵⁹⁵ Vgl. *Homer, Ilias* (1979) 5 – 6.

⁵⁹⁶ Vgl. *Troja* (2004) DVD 02:13:03 – 02:13:25.

die Ausnahme. Er möchte nur Briseis retten.⁵⁹⁷ Doch wie kann das sein? Achilles ist bekanntermaßen schon vor der Erstürmung der Stadt gestorben. Der Streit zwischen Odysseus und Ajax um Achilles' Rüstung ist sowieso mitnichten gemacht, da Ajax zu einem früheren Zeitpunkt von Hektor getötet wird und sich nicht von Wahnsinn getrieben das Leben nimmt.

Außerdem gelingt Andromache mit dem Sohn und Helena die Flucht.⁵⁹⁸ Es wird hier sozusagen eine humanistische Perspektive vertreten,⁵⁹⁹ d.h. Hollywood mag es nicht, wenn die Witwe, die obendrein zur Sklavin wird, ertragen muss, dass ihr Sohn von der Mauer gestoßen wird. Das Glück meint es ebenso mit Helena gut, denn sie muss nicht zu Menelaus zurück, aber das müsste sie ohnehin nicht, denn er ist schon längst tot, von Hektor getötet. Die Auslöschung der Linie der Atriden macht auch vor Agamemnon nicht halt. Er wird von Briseis erdolcht⁶⁰⁰ und nicht zu Hause von Klytämnestra und Aigisthos umgebracht. Das steht sicherlich im Sinne der humanistischen Perspektive, denn „die Bösen“ verdienen es zu sterben. Agamemnon darf seinen Triumph nicht lange genießen, vor allem, weil er „den guten“ König Priamos so feige von hinten und nicht im offenen Kampf tötet.⁶⁰¹ Priamos wird demnach nicht von Neoptolemos vor dem Altar des Zeus geköpft.⁶⁰²

Aineias ist in der *Ilias* ein ausgewiesener Charakter.⁶⁰³ Sein Name hängt mit dem Gründungsmythos des römischen Reiches zusammen, wie Vergils Epos *Aeneid* erzählt.⁶⁰⁴ Paris sieht ihn scheinbar per Zufall und übergibt ihm das Schwert Trojas, dessen Geschichte bereits Priamos zum Besten gegeben hat:

„Mein Vater trug dieses Schwert und seine Väter vor ihm durch die Zeiten zurück bis zur Gründung Trojas ist die Geschichte unseres Volkes mit diesem Schwert geschrieben worden. Führe es morgen mit dir. Die Seele Trojas ist in diesem Schwert. So lange ein Trojaner es trägt, hat unser Volk eine Zukunft.“⁶⁰⁵

⁵⁹⁷ Vgl. Troja (2004) DVD 02:12:43 – 02:18:49.

⁵⁹⁸ Ebd. 02:19:55 – 02:20:02, 02:20:42 – 02:21:37.

⁵⁹⁹ Vgl. *Shahabudin*, From Greek Myth to Hollywood Story (2007) 114.

⁶⁰⁰ Vgl. Troja (2004) DVD 02:24:11 – 02:24:31.

⁶⁰¹ Ebd. 02:23:17 – 02:23:33.

⁶⁰² Vgl. *Schwab*, Die schönsten Sagen des klassischen Altertums (1984) 385.

⁶⁰³ Vgl. *Homer*, *Ilias* (1979) 264 – 265, 290, 305, 341, 361, 366, 375, 415 – 417, 419 – 425, 480.

⁶⁰⁴ Vgl. *Danek*, *The Story of Troy Through the Centuries* (2007) 78.

⁶⁰⁵ Troja (2004) DVD 0:56:48 – 0:57:13.

Die Begegnung läuft folgendermaßen ab:

„PARIS: Komm! Wie heißt du?

AINEIAS: Aineias.

PARIS: Kannst du mit einem Schwert umgehen?

AINEIAS: Ja!

PARIS: Das Schwert Trojas! Solange das Schwert in der Hand eines Trojaners ist, hat unser Volk eine Zukunft. Beschütze sie Aineias, finde eine neue Heimat für sie!

AINEIAS: Das werde ich.“⁶⁰⁶

„The significance of Petersen’s last-minute introduction of Aeneas must elude those unfamiliar with the myth and leave those familiar with it baffled. A youth is supporting at his side, rather than on his shoulders, an elderly, apparently unconscious man. Paris asks the youth who he is. The young man surprises us by telling Paris that he is Aeneas, thereby conveying the strange impression that these two cousins have never met previously.“⁶⁰⁷

Die früher angesprochene „Rationalisierung“ manifestiert sich wiederholt bei Achilles’ Tod⁶⁰⁸ und liefert eine genormte Erklärung für den Begriff „Achillesferse“.⁶⁰⁹ Paris schießt mit Pfeilen, von denen jener, der in die Ferse geht, der tödliche ist. Die Griechen entdecken ihn in diesem Anblick. Die beabsichtigte Konzentration liegt ganz auf dem Pfeil in der Ferse, den Achilles als einzigen nicht herausgezogen hat.⁶¹⁰ Paris überlebt den Krieg⁶¹¹ und stirbt demzufolge nicht durch den Pfeil des Philoktetes vor der Eroberung der Stadt durch die Griechen.⁶¹²

Im Grunde bringt sich der Film durch die zahlreichen Änderungen selbst um Fortsetzungen, erst recht, wenn bedacht wird, dass immerhin die Dichter der Antike schon den Wert der Serialität geschätzt haben. Werke wie die *Odyssee* von Homer, *Die Orestie* von Aischylos, *Aias* und *Philoktet* gehören sowieso zum Stoffkreis der *Ilias*, da sie zur Zeit des Trojanischen Krieges spielen, sowie *Elektra* von Sophokles oder *Die Troerinnen*, *Iphigenie bei den Taurern*, *Iphigenie in Aulis*, *Andromache*, *Hekabe*, *Orest*, *Helena*, *Rhesos*⁶¹³ von Euripides werden vom Standpunkt von *Troja* ganz locker ausradiert.

⁶⁰⁶ Troja (2004) DVD 02:20:58 – 02:21:11.

⁶⁰⁷ Ahl, *Troy and Memorials of War* (2007) 175 – 176.

⁶⁰⁸ Vgl. Troja (2004) DVD 02:24:32 – 02:27:41.

⁶⁰⁹ Vgl. Danek, *The Story of Troy Through the Centuries* (2007) 69.

⁶¹⁰ Vgl. Troja (2004) DVD 02:27:21 – 02:27:41.

⁶¹¹ Ebd. 02:26:38 – 02:27:13.

⁶¹² Vgl. Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1984) 376.

⁶¹³ Vgl. Seeck, *Homer* (2004) 94.

Zur Komplettierung der Sagen Trojas erfolgt eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Ereignisse nach der Handlung der *Ilias* bis zum Ende des Krieges. Es zeigt sich, dass die Versäumnisse zumindest konsequent durchgezogen werden. Die eine oder andere Einzelheit ist bereits im Vorfeld gefallen und wird nun im Zuge des Credo „wie hätte es sein können“ detaillierter ins Auge gefasst. Es präsentiert sich auf diesem Wege ein abgerundetes Gesamtbild. Die drei Teile, vor, während und nach der *Ilias* – Einheit, mit denen der Film spielt, werden zur Vollendung gebracht. Besonders die Ausführungen um die gefangen genommenen Frauen und Kinder, die einer unglücklichen Zukunft entgegenblicken, geben zu denken.

Die Troer im Film sind ganz auf sich alleine gestellt, während sie der Sage nach Unterstützung von mächtigen Verbündeten erhalten. Die Amazonenkönigin Penthesilea hätte sicherlich die Griechen vernichtet, wenn nicht Ajax und Achilles noch im rechten Augenblick das Kriegsgeschrei vernommen hätten. Sie eilen vom Grabhügel des Patroklos und werfen sich ins Kampfgetümmel. Schließlich tötet Achilles Penthesilea. König Priamos hofft nun, dass die Troer mit Hilfe der Äthiopier unter der Führung König Memnons die Feinde bezwingen können. König Memnon tötet Nestors Sohn Antilochos, hat aber gegen Achilles keinen Erfolg. Am nächsten Tag findet die Bestattung des Antilochos statt. Achilles rast dermaßen vor Wut, dass er sich sogleich in den Kampf stürzt und zahlreiche Troer tötet. Er hebt sogar beinahe die Torflügel der Stadt aus den Angeln, als Gott Apollo eingreift. Achilles lässt sich nicht einschüchtern und gebietet keinen Einhalt. Gott Apollo verhüllt sich daraufhin in ein schwarzes Gewölk und schießt einen Pfeil auf Achilles wunden Punkt, die Ferse, was den Tod für ihn bedeutet. Die Leichenspiele ihm zu Ehren fallen prächtig aus. Thetis und ihre Nymphen wohnen dem Spektakel ebenfalls bei. Die kostbaren Waffen des Helden bilden mitunter einen Kampfpreis. Ajax und Odysseus möchten sie ihr eigen nennen und geraten in einen heftigen Streit, sodass Nestor einschreitet und den Vorschlag macht, dass die trojanischen Gefangenen aufgrund ihrer Unparteilichkeit die Entscheidung treffen sollen, wem die Waffen zugesprochen werden. Die beiden Widersacher versuchen, die zwei bestellten Schiedsrichter von ihren Argumenten zu überzeugen. Odysseus, der für seine Redegewandtheit berühmt ist, entscheidet das Wortduell für sich. Ajax findet in der Nacht keine Ruhe, sodass Göttin Athene ihn aus Sorge um Odysseus mit Wahnsinn schlägt. Ajax

richtet ein fürchterliches Gemetzel unter den Schafen, die er für Griechen hält, an. Als er wieder zu Sinnen kommt, stürzt er sich aus Scham in sein eigenes Schwert. Agamemnon verweigert die Bestattung des Leichnams. Ausgerechnet Odysseus steht Ajax' Halbbruder Teukros zur Seite und beruft sich auf seine Überredungskunst. Der Seher Kalchas erinnert am nächsten Tag an Philoktetes und dessen Pfeile, die er von seinem Freund Herakles geerbt hat. Es gilt sich dieser zu bemächtigen, damit Troja zerstört werden kann. Sie benötigen dazu die Hilfe von Achilles' Sohn Neoptolemos. Währenddessen ist Eurypylos von Mysien zum Kampf dazu gestoßen und beschert den Griechen eine schwere Niederlage. Diomedes und Odysseus sind in der Zwischenzeit auf der Insel Skyros angekommen und werden freundlich von Neoptolemos in Empfang genommen. Es bedarf nur einer knappen Erklärung zur Einwilligung Neoptolemos' sich anzuschließen. Poseidon sorgt für einen günstigen Fahrtwind, sodass sie schnell in der Nähe Trojas an Land gehen, um den Gefährten den Rücken zu stärken. Neoptolemos tötet Eurypylos. Es bestätigt sich die Weissagung des Sehers Kalchas, dass die Griechen, solange sie nicht im Besitz von Philoktetes' Pfeilen sind, Troja nicht erobern können. Odysseus und Neoptolemos brechen unverzüglich nach Lemnos auf. Odysseus schickt mit Bedacht den jungen Gefährten vor, der es unter einem falschen Vorwand bewerkstelligt, den kranken Philoktetes zur Herausgabe der Pfeile zu bewegen. Schließlich wird er von Mitleid ergriffen und rückt mit der Wahrheit heraus. Dank Herakles, der vom Himmel herab spricht, löst sich der Konflikt in Wohlgefallen auf. Er befiehlt ihm, nach Troja mitzukommen und verspricht ihm, dass die Griechen ihn reich entlohnen, er von seiner Krankheit geheilt und er Paris tödlich mit dem Pfeil verwunden werde. Bald darauf beginnen die Griechen mit dem Bau des Trojanischen Pferdes. Die Götter, die sich in zwei Gruppen geteilt haben, liefern sich indes eine Schlacht, die nur durch Zeus' Einschreiten eingestellt wird. Die Zerstörung Trojas wird letztlich mit dem Trojanischen Pferd vollzogen. Ausgewählte Griechen verstecken sich im Hölzernen Bauch, der Rest zieht sich auf die Insel Tenedos zurück. Die Troer werden durch den Rauch der in Brand gesetzten Hinterlassenschaft an die Küste gelockt. Der Anblick des Hölzernen Pferdes versetzt sie in Staunen. Nur Laokoon äußert Bedenken und rät zur Vorsicht. Neugierige Hirten nehmen den Griechen Sinon gefangen. Er gibt vor, wie ihm von Odysseus aufgetragen, dass er ein armer Flüchtling ist, weil ihn seine Gefährten als Opfer für günstigen Fahrtwind auserkoren hatten. Nach deren Abfahrt hat er sich unter dem Bauch des Holzpferdes versteckt gehalten. Dann erzählt er ihnen, dass das Pferd ein

Weihgeschenk für Göttin Athene ist. Die Troer kaufen ihm die frei erfundene Geschichte ab. Laokon und seine beiden Söhne sind gerade mit der Opferung eines Stieres beschäftigt, als plötzlich zwei Schlangen aus dem Meer zum Ufer herausschnellen und sie töten. Das trojanische Volk deutet dies als Bestrafung für seinen freventlichen Argwohn und zieht das Hölzerne Pferd in die Stadt. Die Seherin Cassandra ahnt die Schreckenszukunft, nur glaubt niemand ihren Weissagungen. Sinon gibt in der Nacht den griechischen Kriegern das vereinbarte Fackelsignal und den versteckten Gefährten im Pferd durch Klopfschläge zu verstehen, dass der richtige Augenblick gekommen sei. Das Volk ist dem Tod und die Stadt der Zerstörung geweiht. Neoptolemos enthauptet den am Altar betenden König Priamos mit seinem Schwert. Astyanax, der Sohn von Andromache und Hektor, wird von der Zinne eines Turms geschmissen. Menelaos sucht Helena, die sich aus Angst versteckt. Sie ist sicher, dass er sie tötet, doch Aphrodite entfacht in ihm die alte Liebe und er bringt es nicht übers Herz, ihr etwas anzutun, ist aber auch von Schuldgefühlen gegenüber den Griechen ergriffen. Er ist froh, dass Agamemnon ihn findet und davon abhält, Helena zu erschlagen. Hera und Thetis genießen den Fall der Stadt, aber Athene, die zwar ebenfalls den Griechen geholfen hat, schwört Rache für Cassandra zu nehmen, weil sie vom kleinen Ajax in dem ihr geweihten Tempel so elendig behandelt worden ist. Menelaos hat Helena zurück, Agamemnon schleppt Cassandra, Neoptolemos Andromache und Odysseus Hekabe in die Gefangenschaft. Die Jungfrau Polyxena, eine Tochter Priamos', wird zu Ehren des Helden Achilles geopfert. Athene löst ihr Versprechen ein und trägt Göttervater Zeus den begangenen Frevel vor. Es entfacht einen Orkan und Blitze donnern auf die Schiffe herab. Athene schleudert den heftigsten Donnerkeil in Ajax' Schiff, das sofort zerberstet. Die gesamte Mannschaft ertrinkt. Ajax rettet sich durch die Umklammerung an einem Felsstück. Seine Prahlerei, dass ihm kein olympischer Gott etwas anhaben kann, wird ihm zum Verhängnis. Poseidon lässt seinem Zorn freien Lauf und erschüttert zugleich Meer und Erde, sodass Ajax ins Meer hinaus gerissen wird. Außerdem leitet er die Fluten auf das eroberte Troja und zerstört alle von den Griechen erbauten Bollwerke und Mauern. Die verbliebenen Schiffe zerstreuen sich in alle Himmelsrichtungen, nur wenige erreichen die Heimat.⁶¹⁴

⁶¹⁴ Vgl. Schwab, *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums* (1984) 338 – 391.

4.2.1.3. Inhaltliche Kennzeichen

Die Einführung der Geschichte wird in Form von Texteinblendungen gelöst. Der beschriebene Inhalt erläutert im Wesentlichen die ganze Filmhandlung.

„Vor 3200 Jahren

Nach Jahrzehnten des Krieges hat Agamemnon, König von Mykene, die griechischen Stämme in ein loses Bündnis gezwungen. Nur Theassalien ist noch unbesiegt.

Agamemnons Bruder Menelaos, König von Sparta, ist kampfes müde und sucht Frieden mit Troja, dem mächtigsten Rivalen des neuen griechischen Reiches.

Achilles, der größte Krieger aller Zeiten, kämpft für die Griechen. Doch seine Verachtung für Agamemnon droht das zerbrechliche Bündnis zu zerstören.“⁶¹⁵

Der Übergang von dieser Vorinformation führt direkt zum eigentlichen Handlungsansatz in Thessalien, wo die feindlichen Armeen aufgezogen sind. Die visuelle Darstellung wird mit einer Anmerkung des Off-Sprechers Odysseus gekoppelt. Seine aufgeworfenen Fragen erinnern in hohem Grade an die philosophische Fragestellung über den „Sinn des Lebens“, was auf den Film umgemünzt heißt, dass Odysseus über den definierten Kernpunkt von *Troja* referiert:

„Uns Menschen verfolgt die schier unermessliche Ewigkeit. Und so fragen wir uns werden unsere Taten die Zeiten überdauern? Werden Fremde unsere Namen hören, lange nachdem wir tot sind und sich fragen wer wir waren, wie tapfer wir kämpften, wie leidenschaftlich wir liebten?“⁶¹⁶

Es ist sicherlich kein Zufall, dass die Wahl auf Odysseus gefallen ist, denn immerhin gilt er als der Typ mit dem gewissen Überblick und als Urheber fabelhafter Geistesblitze. Es wird nun bewusst sein Resümee, das er am Ende des Films zieht, vorgezogen, um eindeutig aufzuzeigen, dass sein diesbezüglicher Gedankengang verrichtet ist und er eine universelle Antwort gefunden hat. Seine Worte wirken wie eine Predigt, die selbstverständlich dazu dienen in die Geschichte einzugehen. Sie lauten folgendermaßen:

⁶¹⁵ *Troja* (2004) DVD 0:01:25 – 0:02:46.

⁶¹⁶ Ebd. 0:02:58 – 0:03:22.

„Erzählt man jemals meine Geschichte soll man sagen, ich ging meinen Weg mit Giganten. Menschen vergehen wie des Winters Weizen, doch diese Namen vergehen nie. Man soll sagen, ich lebte zu Zeiten Hektors, des Pferdebezwingers. Man soll sagen, ich lebte zu Zeiten Achilles.“⁶¹⁷

Kurz darauf findet der erste einer Reihe actiongeladener Showdowns Achilles' statt.⁶¹⁸ Dieser Auftakt ist sogleich das Debüt für die stofflich offenkundige Problematik. Der Musenanruf im ersten Gesang bescheinigt Achilles, ein von Zorn zerfressener Typ zu sein, dessen Kampfesverweigerung tausenden Achäern den Tod beschert.⁶¹⁹ Dieser konkrete Konfliktgegenstand ist im Film erst zu einem späteren Zeitpunkt, jedoch in einer abgewandelten Version, ebenfalls gegeben.

Von Anfang an freilich wird aus der Abneigung und der Geringschätzung vonseiten Achilles gegenüber dem König von Mykene kein Geheimnis gemacht, was die Bemerkung „Ein König, der seine Schlachten selber schlägt. Das wär' ein Anblick!“⁶²⁰ belegt. Achilles verachtet Agamemnon schon vor dem Vorfall mit Briseis. Er verschmäht Agamemnon vor allem dafür, weil er sich als großer Eroberer preist und Siegesdenkmäler erbauen lässt, jedoch selbst niemals wie ein Soldat kämpft. Ein weiteres Beispiel hierfür ist Odysseus vorausgehender Beschwichtigungsversuch nach der Eroberung der trojanischen Küste: „Krieg bedeutet, dass junge Männer sterben und alte Männer reden. Du weißt das. Schenk' der Politik keine Achtung.“⁶²¹

Agamemnon betrachtet Briseis automatisch als seine Kriegsbeute. Sie fungiert in diesem Fall aber nicht als Entschädigung für seine verlorene Geliebte. Achilles Beschluss, dem Kampfgeschehen zu entsagen, ist aus seiner Androhung zu entnehmen: „Besoffenes Schwein! Bevor meine Zeit gekommen ist, werde ich mich über deinen Leichnam beugen und ich werde lächeln!“⁶²² Er bekommt Briseis mit Agamemnons Einverständnis später wieder zurück. Achilles bewahrt sie im letzten Augenblick vor der Vergewaltigung durch

⁶¹⁷ Troja (2004) DVD 02:28:36 – 0:28:36.

⁶¹⁸ Ebd. 0:09:00 – 0:10:00.

⁶¹⁹ Vgl. *Homer, Ilias* (1979) 3.

⁶²⁰ Troja (2004) DVD 0:08:47 – 0:08:50.

⁶²¹ Ebd. 0:51:30 – 0:51:36.

⁶²² Ebd. 0:53:47 – 0:53:54.

die Soldaten.⁶²³ Die obligate Szene, in der der Held das unschuldige Mädchen aus den Fängen der Verbrecher befreit, hat „zum Glück“ ihren Platz gefunden.

Die Unterredung zwischen Achilles und Odysseus bzw. Odysseus Bittgesandtschaft bringt zum Vorschein, dass sich Achilles weiterhin Agamemnons Wunsch nicht fügt, allerdings aus einer völlig anderen Motivation heraus. Sein Beweggrund beruht mitunter auf der Zuneigung zu Briseis. Dieser Anlass ändert die ganze Geschichte. Seine Gefühle bewegen ihn zur Entscheidung, nach Hause zu segeln. Diese Perspektive ist im antiken Epos absolut nicht zu entdecken. Übrigens sucht Odysseus Achilles erst auf, nachdem dieser schon längst Briseis zurück hat. Er braucht gar nicht zu versuchen, Achilles wie in der *Ilias* mit einem Versöhnungsangebot und reicher Bußzahlung zu überzeugen.⁶²⁴ Es wird vielmehr wieder einmal Achilles Schicksal, in diesem Krieg zu kämpfen pointiert.

„ODYSSEUS: Agamemnon ist ein stolzer Mann, doch er weiß auch, wann er einen Fehler begangen hat.

ACHILLES: Hat er dich geschickt, um sich zu entschuldigen? Was hast du im Übrigen mit diesem Schwein zu schaffen?

ODYSSEUS: Die Welt kommt dir so einfach vor, mein Freund, aber wenn man König ist, sind nur wenige Entscheidungen so einfach. Ithaka kann es sich nicht leisten Agamemnon zum Feind zu haben.

ACHILLES: Sollen wir etwa Angst vor ihm haben?

ODYSSEUS: Du hast vor niemanden Angst, das ist dein Problem. Die Angst ist etwas Nützliches. Wir brauchen dich. Griechenland braucht dich.

ACHILLES: Griechenland ist gut ohne mich zu Recht gekommen und das wird es auch tun, wenn ich längst tot bin.

ODYSSEUS: Ich rede nicht von dem Land. Die Männer. Sie brauchen dich. Geh nicht Achilles! Du wurdest für diesen Krieg geboren.

ACHILLES: Das ist jetzt nicht mehr so einfach.

ODYSSEUS: Durch Frauen wird immer alles nur noch schwieriger.

ACHILLES: Von allen Königen Griechenlands achte ich dich am meisten, aber in diesem Krieg bist du ein Diener.

ODYSSEUS: Manchmal muss man dienen, wenn man führen will. Ich hoffe, du wirst das eines Tages verstehen.“⁶²⁵

Patroklos' heimlicher Kampf ist zweifelsohne eine Besonderheit unter den ungeschickten Fehlritten. Für ihn bricht eine Welt zusammen, als er vom Befehl nach Hause zu segeln, erfährt. Er ist der Meinung, dass Achilles seine Mitstreiter in Stich lässt. Der unerfahrene

⁶²³ Vgl. Troja (2004) DVD 01:24:18 – 01:25:14.

⁶²⁴ Vgl. Homer, *Ilias* (1979) 169.

⁶²⁵ Troja (2004) DVD 01:29:04 – 01:30:48.

Junge eifert seinem großen Vorbild nach, nützt die Gunst der Stunde und übernimmt die Führung der Myrmidonen, die ihn tatsächlich für Achilles halten, weil er dessen Rüstung trägt. Außerdem macht sich das jahrelange Training bemerkbar, da die Bewegungen und der Umgang mit dem Schwert gänzlich Achilles' gleichen.

Patroklos' Versuch Achilles zur Rede stellen, lässt seine Dummheit, die er mit dem Leben bezahlt, erahnen.

„PATROKLOS: Segeln wir nach Hause?

ACHILLES: Ja morgen früh.

PATROKLOS: Man hat Griechen abgeschlachtet! Da können wir nicht einfach fortgehen!

ACHILLES: Du kommst noch zu deinem Kampf. Es gibt immer einen nächsten Krieg, das verspreche ich dir.

PATROKLOS: Aber denk an unsere Landsmänner! Du verrätst Griechen, nur weil du willst, dass Agamemnon verliert!

AGAMEMNON: Irgendwer muss verlieren.“⁶²⁶

Der Zug, Patroklos als Achilles gegen Hektor antreten zu lassen, zeugt von der typischen kitschig – sentimental Natur des Films. Insbesondere die ausgedehnte Sterbeszene, die die wahre Identität hinter dem Helm zum Vorschein bringt, wird übertrieben dramatisiert. Die Troer jubeln über Hektors Triumph und die Griechen sind schockiert. „Achilles“ liegt mit durchschnittener Kehle am Boden und ringt um Luft. Hektor nimmt ihm den Helm ab. Dieser Moment sorgt für große Bestürzung auf beiden Seiten. Das Gejohle verstummt, denn es gibt keinen Grund zur Freude. Eudorus hat seine Augen weit aufgerissen. Odysseus schaut betroffen. Hektor kann es nicht fassen, dass er einen Jungen vor sich hat und erteilt ihm den Gnadenstoß, um ihm Leid und Schmerz zu ersparen.⁶²⁷ Dann ziehen sich die beiden Armeen zurück. Hektor macht den ersten Schritt und geht auf Odysseus zu. Eudorus kniet bei Patroklos.

„HEKTOR: Genug für einen Tag.

ODYSSEUS: Zurück zu den Schiffen! Er war sein Vetter.“⁶²⁸

„EUDORUS: Wir wollten heute nach Hause segeln.

⁶²⁶ Troja (2004) DVD 01:30:57 – 01:31:20.

⁶²⁷ Ebd. 01:38:37 – 01:40:53.

⁶²⁸ Ebd. 01:41:02 – 01:41:19.

ODYSSEUS: Ich glaube nicht, dass jetzt jemand nach Hause will.“⁶²⁹

Das Tragische ist, dass Patroklos' Tod unnötig war, denn Achilles hat ihn nie für den Kampf vorgesehen und ihm stets die Teilnahme verweigert.⁶³⁰ Patroklos hat alle durch seinen Auftritt getäuscht. Wenn Hektor gewusst hätte, wen er vor sich hat, hätte er den Zweikampf abgelehnt. Niemand wollte Patroklos sterben sehen. Dieses Unglück hätte natürlich an Wirkung verloren, wenn Patroklos - wie in der *Ilias* - mit Achilles Zustimmung die Waffen gerüstet hätte,⁶³¹ denn die Zuschauer sollen gezielt Mitleid empfinden. Es ist einleuchtend, dass ein Patroklos wie im Epos wohl kaum in dieses Schema passt.⁶³²

Das Gespräch zwischen Hektor und Andromache⁶³³ ist nicht so bewegend wie jenes in der *Ilias*,⁶³⁴ das auch als so genannte „Homilie“ in der Homerforschung geführt wird.⁶³⁵ Das liegt hauptsächlich daran, dass es an Gefühl fehlt. Andromache hält zwar weinend den Sohn im Arm und möchte nicht, dass Hektor geht. Hektor wiederum erinnert sie an den Geheimtunnel, küsst seinen Sohn und sie umarmen sich. Dies kann jedoch nichtsdestotrotz der Szene im Epos Konkurrenz machen. Andromache spricht im Epos von ihrem Vater und ihren sieben Brüdern, die allesamt durch die Hand des Achilles den Tod gefunden haben. Ihre Mutter hat er gefangen genommen und gegen ein hohes Bußgeld freigelassen. Sie ist jedoch durch einen Pfeil der Artemis gestorben. Sie fleht ihn an bei ihr zu bleiben und an Astyanax zu denken.

„Hektor, du bist für mich ja Vater und waltende Mutter
Und mein leiblicher Bruder, du bist mein blühender Gatte!
Also erbarme dich nun, und bleibe hier auf dem Turme,
Daß du das Kind zur Waise nicht machst, die Frau nicht zur Witwe.“⁶³⁶

⁶²⁹ Troja (2004) DVD 01:41:37 – 01:41:46.

⁶³⁰ Ebd. 0:35:56 – 0:36:25.

⁶³¹ Vgl. *Homer, Ilias* (1979) 324.

⁶³² Ebd. 336, 348.

⁶³³ Vgl. Troja (2004) DVD 01:52:53 – 01:53:23.

⁶³⁴ Vgl. *Homer, Ilias* (1979) 122 – 125.

⁶³⁵ Vgl. *Seeck, Homer* (2004) 98.

⁶³⁶ *Homer, Ilias* (1979) 123.

Die Schilderung, wie der Junge vor dem Helmbusch des Vaters erschrickt und die Eltern daraufhin mit einem lachenden und einem weinenden Auge reagieren, zählt zu den bekanntesten Beschreibungen der *Ilias* und zeichnet sich aufgrund ihrer Anrührung aus. Die Szene, in der Priamos Achilles um die Freigabe von Hektors' Leichnam bittet,⁶³⁷ orientiert sich, inklusive Einbußen, am Original. Achilles fragt Priamos verwundert, wie er zu ihm ins Zelt gelangt ist. Die Antwort lautet, dass er sich im eigenen Land besser als die Griechen auskennt. Er könnte ja schlecht behaupten, dass ihn Hermes in Gestalt eines jungen Mannes hingeführt hat.⁶³⁸ Erwähnenswert ist Priamos' Erzählung, dass er Peleus gekannt hat. Er klagt, dass dieser trotz seines frühen Todes gesegnet ist, weil er dadurch nicht den Tod des eigenen Sohnes mitansehen musste. Die *Ilias* hingegen entkräftet diese Aussage mühelos. Peleus weilt schlichtweg noch unter den Lebenden. Diese Kleinigkeit darf nicht unterschätzt werden, da es Priamos ausgerechnet durch diese Finesse gelingt, Achilles' Mitleid zu erregen. Die Konfrontation mit Peleus führt Achilles sein eigenes Schicksal vor Augen. Er weiß, dass er bald stirbt und sein Vater somit den einzigen Sohn verliert. Beide wehklagen in der Folge gemeinsam um ihre Liebsten. Priamos trauert um Hektor. Achilles denkt an Patroklos und Peleus.⁶³⁹ Das Wiedersehen zwischen Priamos und Briseis erweitert die Anzahl der manierierten Augenblicke. Achilles gibt sie ohne Umschweife frei. Sie blicken sich zum Abschied tief in die Augen. Achilles schenkt ihr Patroklos' Kette und sagt, dass es ihm Leid tut, falls er ihr Weh getan hat.⁶⁴⁰

Die schwülstigen Dialoge zwischen Paris und Helena schießen definitiv über das Ziel hinaus und bestätigen reinweg das Klischee, das „Schmalzfilmen“ anhaftet. Ein sekkantes Beispiel, das *Troja* zu einer Edelschnulze erster Klasse katapultiert, sei abschließend in voller Länge zitiert:

„HELENA: Sie kommen um meinetwillen. Der Wind bringt sie immer näher.
 PARIS: Und wenn wir fortgehen? Noch heute. Jetzt gleich. Wir könnten zu den Ställen gehen. Wir satteln zwei Pferde und reiten fort. Nach Osten, immer weiter.
 HELENA: Und wohin?
 PARIS: Nur fort von hier. Ich könnte Rehe jagen, Fallen stellen, ich Sorge für uns.
 HELENA: Aber hier ist deine Heimat.

⁶³⁷ Vgl. *Troja* (2004) DVD 02:03:48 – 02:06:07.

⁶³⁸ Vgl. *Homer, Ilias* (1979) 514.

⁶³⁹ Ebd. 518 – 525.

⁶⁴⁰ Vgl. *Troja* (2004) DVD 02:07:08 – 02:07:37.

PARIS: Du hast deine für mich aufgegeben.

HELENA: Sparta war nie meine Heimat. Mit sechzehn schickten mich meine Eltern dort hin um Menelaus zu heiraten, aber es war nie meine Heimat.

PARIS: Wir leben von dem was wir finden. Keine Paläste mehr, keine Sklaven, keine Diener. Das alles brauchen wir gar nicht.

HELENA: Und deine Familie?

PARIS: So beschützen wir sogar meine Familie. Wenn wir nicht hier sind ist der Krieg zwecklos.

HELENA: Menelaus wird nicht aufgeben! Er jagt uns bis ans Ende der Welt!

PARIS: Er kennt dieses Land nicht! Ich schon! Innerhalb eines Tages sind wir unauffindbar!

HELENA: Du kennst Menelaus nicht! Du kennst nicht seinen Bruder! Sie werden jedes Haus in Troja niederbrennen, um uns zu finden. Nie werden sie glauben, dass wir fort sind, selbst wenn sie's glauben, werden sie's trotzdem tun.

PARIS: Dann werde ich es ihm leicht machen mich zu finden. Ich gehe zu ihm und sage ihm, dass du zu mir gehörst.

HELENA: Du bist sehr jung mein Liebster.“⁶⁴¹

4.2.1.4. Inszenierung

Die Figuren sind eindimensional simpel angelegt und zeichnen sich durch hervorstechende Wesensmerkmale, die genau auf den jeweiligen Charakter zugeschnitten sind, aus. Die Griechen gelten allgemein als die Barbaren und die Troer als ihr zivilisiertes Pendant.⁶⁴²

Agamemnon übernimmt die Rolle des machtlüsternen Bösewichts, der die typischen Eigenschaften eines Imperialisten aufweist. Jedes Mal, wenn er in einer Szene auftaucht, verfolgt er den Plan, seinen Herrschaftsanspruch auszuweiten. Das Zwiegespräch mit dem König von Thessalien zu Filmbeginn stellt klar, dass er nach der Weltherrschaft strebt.⁶⁴³

Frieden ist seiner Meinung nach etwas für Frauen und für Schwache.⁶⁴⁴ Er ist als klägliches Bösewicht ohne Facetten einzustufen und schafft es nicht, zu faszinieren. So hat er auch nur einen klischeehaften grimmigen Gesichtsausdruck auf Lager und erinnert bei jeder Gelegenheit an seine Errungenschaften, wer für ihn aller kämpft, dass er alle griechischen Reiche geeint hat oder ein Volk aus Feueranbetern und Schlangenessern erschaffen hat.⁶⁴⁵ So gerät er auch stets an Achilles, den er von allen Kriegern, die von den Göttern geliebt werden, am meisten hasst.⁶⁴⁶ Es erzürnt ihn bis aufs Blut, dass der Held ihn

⁶⁴¹ Troja (2004) DVD 0:30:56 – 0:32:18.

⁶⁴² Vgl. *Ahl, Troy and Memorials of War* (2007) 180.

⁶⁴³ Vgl. Troja (2004) DVD 0:05:09 – 0:06:22.

⁶⁴⁴ Ebd. 0:18:35 – 0:19:21.

⁶⁴⁵ Ebd. 0:19:24 – 0:20:57.

⁶⁴⁶ Ebd. 0:08:55 – 0:09:00.

seine Respektlosigkeit absichtlich spüren lässt und sich ihm nicht ehrfurchtsvoll unterwirft. Er lässt sich nach der Eroberung der trojanischen Küste für seinen Sieg von allen griechischen Königen beglückwünschen und nimmt gerne die dargebrachten Geschenke in Empfang. Nur Achilles steigt nicht in den Chor der Beweihräucherung ein, wie der folgende Auszug dieses Disputs darlegt:⁶⁴⁷

„ACHILLES: Du warst anscheinend siegreich.

AGAMEMNON: Ach vielleicht hast du das nicht bemerkt. Die Küste Trojas gehörte heute Morgen noch Priamos, doch schon am Nachmittag gehörte sie Agamemnon.

ACHILLES: Die Küste kannst du haben. Ich bin nicht wegen des Sandes hier.

AGAMEMNON: Nein? Du bist hier, weil du es willst, dass dein Name die Jahrhunderte überdauert. Heute wurde ein großer Sieg errungen, doch war dieser Sieg nicht deiner, Achilles! Nicht vor Achilles haben sich sämtliche Könige verbeugt! Nicht Achilles haben sämtliche Könige gehuldigt!

ACHILLES: Vielleicht waren die Könige zu weit hinten und sahen nichts. Die Soldaten gewannen die Schlacht!

AGAMEMNON: An Könige wird man sich erinnern, nicht an Soldaten! Morgen werden wir die Tore Trojas niederreißen, auf jeder Insel Griechenlands lasse ich ein Siegesdenkmal errichten als Inschrift wird Agamemnon in Stein stehen!“⁶⁴⁸

Sein Bruder Menelaus spielt zwar die zweite Geige, steht ihm aber ansonsten in nichts nach. Er gibt den derben Rohling, der auf die Empfindungen seiner deutlich jüngeren sensiblen Gattin nicht eingeht. Sie gesteht Paris, dass sie vor ihrer Begegnung nur als Geist herumgewandelt ist. Die gefühlvollen Gesten, die die beiden austauschen,⁶⁴⁹ wären mit Menelaus nie möglich.

Im Gegensatz dazu steht die distinguierte Kultur der Troer, die der alte König Priamos beispielhaft vorlebt. Achilles ist von Priamos' Mut beeindruckt, dass er zu ihm, dem Feind, der seinen Sohn auf dem Gewissen hat, alleine kommt, um ihn um die Herausgabe von dessen Leichnam zu bitten. Er bezeichnet ihn beim Abschied als einen guten weisen König und sagt wortwörtlich: „Du bist ein weit besserer König als der, der diese Armee anführt.“⁶⁵⁰ Hektor mimt den stolzen Familienvater und entspricht ganz und gar dem Inbegriff einer agonalen Idee.⁶⁵¹ Er ist ein fairer Kämpfer und kluger Diplomat. Die Liebe

⁶⁴⁷ Vgl. Troja (2004) DVD 0:51:51 – 0:53:54.

⁶⁴⁸ Ebd. 0:51:51 – 0:52:36.

⁶⁴⁹ Ebd. 0:13:41 – 0:14:55.

⁶⁵⁰ Ebd. 02:08:00 – 02:08:02.

⁶⁵¹ Vgl. Demont, Ilias und Odyssee (2005) 53.

zur Familie, zum Land und zum Volk treibt seinen Kampfgeist voran. Er ehrt seine Gattin Andromache und betrachtet seinen Sohn als den größten Schatz. Er ist der bedeutendste Held Trojas und Achilles ein ebenbürtiger Gegner. Er sieht jedoch den Krieg nicht als Spiel oder als Mittel zum Zweck an, um in die Geschichte einzugehen. Er denkt an die vielen loyalen Menschen, die ihr Leben lassen müssen und würde ein friedliches behutsames Leben im Kreise seiner Familie vorziehen. Andromache, die ihm vom Kämpfen abhalten möchte, entgegnet er: „Du weißt, dass ich nicht kämpfen will. Ich will meinen Sohn heranwachsen sehen. Ich will miterleben wie die Mädchen ihm nachstellen.“⁶⁵² Trotzdem stellt er sich seiner Pflicht und nimmt die ihm auferlegte Verantwortung wahr.

„Und selbstverständlich als Held, der es hasst, in Massenschlachten junge Feinde, z.B. Achilles’ ‚Cousin‘ Patroklos...zu töten. Selbstverständlich unabsichtlich. Wenn er gewusst hätte, dass er sein Schwert nicht gegen Achilles richtete, hätte er Patroklos verschont.“⁶⁵³

Paris hat eine solche Bürde nicht zu tragen. Er musste noch keine Kriege miterleben oder Kameraden sterben sehen. Er befindet sich in der Blüte seines Lebens, genießt sein unbedarftes Dasein und erobert die Frauenherzen im Sturm, aber auch ein Casanova kann die Liebe entdecken und Helena ist diejenige, mit der er es ernst meint. Die Gefühle sind zwar aufrecht und er spricht die ganze Zeit über die Liebe, doch leider entpuppt er sich beim Zweikampf mit Menelaus, den er obendrein noch selbst vorgeschlagen hat, als naiver Feigling. Er kriecht verzweifelt zu den Füßen seines Bruders, der die Sache zu Ende bringen muss. Außerdem mangelt es ihm an Weitsicht, denn er schätzt die Situation um Helena falsch ein, indem er glaubt, dass es nur um die Ehre und eine Frau geht, während ansonsten jeder sofort den Ernst der Lage und die drohende Gefahr durchschaut und richtig einschätzt. Der Tod des geliebten Bruders lässt ihn reifen, da er gegen Ende des Films nicht mit den anderen durch den Geheimtunnel flieht und sich der Verteidigung des Palasts annimmt. Er sucht selbstlos nach Briseis und rächt den Tod des Bruders, indem er Achilles tötet, allerdings sieht dieser den ersten Pfeil, der flugs in die Ferse geht, nicht kommen, da er ihm den Rücken zugewandt hat. Das Epos liefert uns da schon eine beeindruckendere Vorstellung von Paris.

⁶⁵² Troja (2004) DVD 0:57:47 – 0:57:53.

⁶⁵³ <http://www.film-und-politik.de/html/filme.html>

Achilles ist die unmissverständliche Personifikation eines Helden. Er ist zwar kein Halbgott und sehr wohl verwundbar, fürchtet aber weder Tod noch Teufel. Er kämpft für niemanden, bloß in eigener Sache und weiß, um Ruhm zu erlangen, muss er sterben. M. Clausen spricht in diesem Zusammenhang von einem nihilistischen Individualismus.⁶⁵⁴ Ein zutreffendes Beispiel hierfür ist, als Achilles Patroklos, der die Befehlsverweigerung nicht nachvollziehen kann, ins Gewissen redet.

„ACHILLES: Bist du bereit zu kämpfen? Bereit zu töten? Leben auszulöschen?

PATROKLOS: Das bin ich.

ACHILLES: Nachts sehe ich ihre Gesichter. All die Männer, die ich tötete. Da stehen sie am fernen Ufer des Styx. Sie warten auf mich. Sie sagen willkommen Bruder. Wir Menschen sind elende Kreaturen. Ich habe dir beigebracht wie man kämpft, aber nicht warum man kämpft.

PATROKLOS: Ich kämpfe für dich.

ACHILLES: Für wen wirst du kämpfen, wenn ich tot bin? Soldaten kämpfen für Könige, denen sie noch nie begegnet sind. Sie tun, was man ihnen sagt. Sie sterben, wenn man es ihnen befiehlt.

PATROKLOS: Soldaten gehorchen eben.

ACHILLES: Du bist verloren, wenn du den Befehl eines Narren gehorchst. Geh!“⁶⁵⁵

Seine irdische Mutter offeriert ihm seine zwei Optionen, Familie oder Heldentum, beides geht nicht.⁶⁵⁶ Neoptolemos⁶⁵⁷ ist sowieso kein Thema. Es lässt sich hier ein wesentlicher Unterschied zum Epos aufspüren, denn „In Book 9 of the *Iliad* Achilles relates that Thetis has told him this, although he does not specify when she did so. The film, placing it before he even leaves home, defines his choice as the goal that will drive him.“⁶⁵⁸ Das „sich eine Erinnerung an den Namen schaffen“ ist gleichsam seine Daseinsberechtigung, um im Film mitzuwirken und wird in regelmäßigen Abständen zelebriert.⁶⁵⁹ Ein kleines Exempel:

„JUNGE: Aber der Thessalier gegen den Ihr kämpfen sollt, ist der größte Mann, den ich je sah. Ich würde nicht gegen ihn kämpfen wollen.

ACHILLES: Deshalb wird sich auch niemand an deinen Namen erinnern.“⁶⁶⁰

⁶⁵⁴ http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7188&ausgabe=200407

⁶⁵⁵ Troja (2004) DVD 01:00:24 – 01:01:25.

⁶⁵⁶ Ebd. 0:24:22 – 0:25:46.

⁶⁵⁷ Vgl. Homer, *Ilias* (1979) 409.

⁶⁵⁸ Shahabudin, *From Greek Myth to Hollywood Story* (2007) 111.

⁶⁵⁹ Vgl. Troja (2004) DVD 0:10:04 – 0:10:12, 0:52:04 – 0:52:08.

⁶⁶⁰ Ebd. 0:07:37 – 0:07:47.

Patroklos ist sein Mündel und junger Vetter, dem er alles beibringt, was er weiß. Die Dynamik ihrer Beziehung wird zu einem Verwandtschaftsverhältnis erhoben. Es ist vom Mythos her bekannt, dass die beiden mehr als Freunde waren, auch wenn in der *Ilias* keine diesbezügliche Andeutung, außer einer freundschaftlichen Beziehung, gefällt wird. Der Film gibt verständlicherweise ebenfalls nicht über homophile Stimmungen Auskunft.⁶⁶¹ Das würde nämlich keinesfalls dem „Sexiest Man Alive“ - Image eines Brad Pitt gerecht werden.⁶⁶² Da ist es auch kein großes Wunder, dass auf den Mythos, wonach Achilles als Mädchen verkleidet herumrennt, verzichtet wird.⁶⁶³

„Troy tells us that Achilles is not a dumb brute only because he feels intense emotions even in the face of death. Most people today will not excuse his behaviour on these grounds. So there remains, in the film, a gap between the rationalizing tradition and the epic and tragic mood that we find in the *Iliad*.“⁶⁶⁴

Achilles ist der größte Krieger, den die Welt jemals gesehen hat. Der Anblick seiner Kampfkunst lässt jeden, egal ob Freund oder Feind, in Bewunderung ausbrechen. Die unverhoffte Liebe zu Briseis bringt eine andere Seite zum Vorschein. Das Filmende triumphiert mit einer rührseligen Verabschiedungsszene zwischen den beiden. Achilles versucht sie angesichts seines Todes zu trösten: „Alles gut. Alles gut. Du gabst mir Frieden nach all den Jahren des Krieges.“⁶⁶⁵

Nebencharaktere, die auch in der *Ilias* berühmt sind, wären Odysseus und Ajax. Die beiden werden auf ihre bedeutsamsten Funktionen, die sie im Mythos innehaben, reduziert. Odysseus wird als guter Freund von Achilles eingeführt. Er ist der Einzige unter den griechischen Königen, der einen Draht zum größten Krieger Griechenlands hat. Wenn Achilles gebraucht wird, wird jedes Mal Odysseus zu ihm geschickt. Er vermag es, Achilles den Krieg schmackhaft zu machen, was für seine Eloquenz spricht. Während ihres ersten Dialogs wird geschickt die Sprache auf Odysseus' List gelenkt:

„ACHILLES: Versuch deine Listen bei mir, nicht bei meinem Vetter.

⁶⁶¹ http://www.avinus-magazin.eu/html/weber_-_petersen_-_troja_film.html#oben

⁶⁶² Vgl. Shahabudin, *From Greek Myth to Hollywood Story* (2007) 113.

⁶⁶³ Vgl. Ahl, *Troy and Memorials of War* (2007) 179.

⁶⁶⁴ Danek, *The Story of Troy Through the Centuries* (2007) 83.

⁶⁶⁵ *Troja* (2004) DVD 02:25:52 – 02:26:17.

ODYSSEUS: Du hast dein Schwert und ich habe meine List.“⁶⁶⁶

Odysseus ist wahrlich für seine Schlaueit, ebenso aber auch für seine Durchtriebenheit und Hinterlist bekannt. Dieser Aspekt seiner Persönlichkeit wird nicht berührt. Er ist einfach der Typ, der stets die richtigen Worte findet und einen klugen Spruch auf den Lippen hat. Selbstverständlich wird sein Einfall mit dem Trojanischen Pferd in die Geschichte eingebaut, da mit diesem Detail höchstwahrscheinlich der Großteil der Zuschauer etwas anfangen kann, und sei es nur, dass sie in Form des Computervirus doch wenigstens schon vom Namen gehört haben.

Ajax zählt zu den Haupthelden im Epos. Ihm wird im Film jedoch eine kleine Rolle mit kurzen Auftritten zugeteilt. Er ist ein riesiger, furchtloser Krieger, ein Hau- drauf - Typ, der keinem Schwertkampf aus dem Wege geht.

Die Prädestination der Frauenrollen läuft darauf hinaus, den männlichen Protagonisten als schönes Beiwerk zu dienen. Die Dialogpräsenz von Andromache und Helena wird stark eingeschränkt.⁶⁶⁷ Es wird ihnen beispielsweise nicht einmal die Möglichkeit geboten, ihrem Leid Ausdruck zu verleihen,⁶⁶⁸ wodurch sie leider an Charme verlieren. Das zeigt sich vor allem bei Hektors Bestattung, bei dem kein einziges Wort der Klage fällt.⁶⁶⁹ Andromache ist Hektors treu liebende Ehefrau, die ihren Gatten nicht verlieren möchte. Sie weint und macht sich die ganze Zeit große Sorgen, doch ihren Kummer darf sie nicht großartig bekunden. Es wird bei der Figur der Helena noch eindeutiger, denn insbesondere ihr ambivalenter Charakter oszilliert zwischen Lobpreisung und Verdammung. Hier vermag sie zu rein gar nichts zu erregen und kann daher keinem Extrem zugeordnet werden. Sie ist keine *femme fatale*, wie in der Inszenierung von Cacoyannis *Die Trojanerinnen*.⁶⁷⁰ Sie setzt weder ihre Reize zur Manipulation ein, noch macht sie etwas, das zur Lobrede einladen würde. Sie ist lediglich die schöne gute Helena, die langweilig in Szene gesetzt wird. Helena tritt in der *Ilias* in einigen Szenen in Buch 3, 6 und 24 auf,

⁶⁶⁶ Troja (2004) DVD 0:23:34 – 0:23:49.

⁶⁶⁷ Vgl. Scully, *The Fate of Troy* (2007) 128.

⁶⁶⁸ Vgl. Homer, *Ilias* (1979) 527 – 528.

⁶⁶⁹ Vgl. Troja (2004) DVD 02:10:27 – 02:11:24.

⁶⁷⁰ Vgl. Ahl, *Troy and Memorials of War* (2007) 184.

ansonsten wird nur ihr Name erwähnt.⁶⁷¹ Es ist kein Altersunterschied zwischen ihr und Paris zu bemerken.⁶⁷² Überdies wird die Helena des Films niemals von Melancholie erfüllt,⁶⁷³ weil es nichts gibt, das sie mit ihrer Heimat oder ihrem früheren Leben verbindet. Sie ist im Gegensatz zum Epos⁶⁷⁴ kinderlos und hat keine Brüder.⁶⁷⁵ Sie möchte nur mit Paris zusammen sein und würde sich niemals weigern, ihn sehen zu wollen.⁶⁷⁶

Die dritte im Bunde ist schließlich Briseis. Die Prüfung ihrer Rollenfigur bilanziert eine sehr interessante Kreation. Ein erheblicher Unterschied zwischen Film und Epos ist die Entfaltung von drei Szenen in der *Ilias*⁶⁷⁷ zu dreizehn im Film.⁶⁷⁸ Ihr speziell komplexer Charakter vereinigt genau fünf antike, weibliche Persönlichkeiten in der Bandbreite von Cassandra, Chryseis, Göttin Athene, Klytämnestra und Polyxena. Die Verbindung zu Cassandra äußert sich als jungfräuliche Priesterin und einem unmittelbaren Verwandtschaftsverhältnis zu Priamos, wenn auch nicht als seine Tochter, sondern als seine Nichte gegeben. Außerdem erinnert Agamemnon an Ajax, den Kleinen, wie er die vor dem Altar Betende an den Haaren packt. Er droht ihr bei dieser Gewalttat an, mit ihr zu schlafen, was die Nahtstelle zu Agamemnons versklavter Geliebten Chryseis bildet. Der Widererkennungswert zu Göttin Athene erklärt sich in der Verhinderung, dass Achilles Agamemnon tötet. Die Gemeinsamkeit mit Klytämnestra ist, dass sie Agamemnon umbringt. Die Ähnlichkeit zu Polyxena beweist sich dadurch, dass sich Achilles in sie verliebt.⁶⁷⁹ Die Beziehung, wie sie von Briseis und Achilles in *Troja* unterhalten wird, kann jedenfalls in der *Ilias* nicht ausfindig gemacht werden. Sie ist Achilles entschieden ebenbürtig und bietet ihm Paroli.⁶⁸⁰ Sie lehrt ihn aber auch die Liebe, mit der er bis dahin noch nicht konfrontiert worden ist.⁶⁸¹ Sie bringt ihm im Grunde die reine Menschlichkeit näher.

⁶⁷¹ Vgl. Cyrino, *Helen of Troy* (2007) 137.

⁶⁷² Ebd. 141.

⁶⁷³ Vgl. Homer, *Ilias* (1979) 53.

⁶⁷⁴ Ebd. 54.

⁶⁷⁵ Ebd. 56.

⁶⁷⁶ Ebd. 61 – 62.

⁶⁷⁷ Ebd. 13, 171, 407 – 408.

⁶⁷⁸ Vgl. Allen, *Briseis in Homer, Ovid, and Troy* (2007) 156.

⁶⁷⁹ Vgl. Danek, *The Story of Troy Through the Centuries* (2007) 80 – 81.

⁶⁸⁰ Vgl. Allen, *Briseis in Homer, Ovid, and Troy* (2007) 157, 160.

⁶⁸¹ Vgl. Danek, *The Story of Troy Through the Centuries* (2007) 81.

„Her religious role is significant. Briseis functions as the spiritual center of the film. She voices its anti-war morality and humanizes Achilles, the godlike hero. As a prisoner held in the enemy camp she represents the possibility of overcoming an apparently irreconcilable opposition between Trojans and Greeks.“⁶⁸²

Die Pixelkünstler von Framestore CFC und The Moving Picture Company⁶⁸³ haben ganze Arbeit geleistet. Die Spezialeffekte sind dank dem computergenerierten Zeitalter tadellos. Der Anblick der Schiffe⁶⁸⁴ oder der Stadt Troja⁶⁸⁵ ist imposant und entspricht vollends dem Image des Monumentalfilms. Die digitalen Massenschlachten werden durch 100 000 virtuelle Statisten inszeniert.⁶⁸⁶ Die Tricktechnik hat auch bei den verschiedenen Zweikämpfen nachgeholfen. Das Trojanische Pferd⁶⁸⁷ ist im Original - Maßstab erbaut worden.⁶⁸⁸ M. Winkler lobt, wie die Homer'sche Imagination dargestellt wird.⁶⁸⁹ Von einem anderen Blickwinkel aus betrachtet erklärt sich dadurch die Ursache für die kümmerliche Geschichte wie von selbst. Der Film lebt von der Favorisierung dieser Spektakel,⁶⁹⁰ die zusätzlich mit pathosschwangeren Dialogen gepaart werden.

4.2.1.5. Filmintention

Der Ausdruck „Kinokassen-Vollkasko-Mentalität“⁶⁹¹ beschreibt die Qualität von *Troja* in jeder Beziehung. Der Wortsinn etikettiert folgerichtig die Filmkategorie der Blockbuster. Die dazugehörigen klassifizierenden Parameter, die solche Produktionen bestimmen, erweisen sich im gegebenen Fall ausnahmslos als zutreffend. Die alt gedienten Handlungsmotive, die Stoffbeschaffenheit, die Struktur und die populären Stars kennzeichnen die schematische Richtung. Die Mischung aus Action, Romanze und Tragödie soll dem Massengeschmack der Zuschauer entsprechen. *Troja* ist eine Filmproduktion, hinter der ein Multimillionendollar – Unternehmen steckt, da wird die Klassik sekundär.⁶⁹² Das niedrig gehaltene Niveau beschränkt die Geschichte auf

⁶⁸² Shahabudin, *From Greek Myth to Hollywood Story* (2007) 115.

⁶⁸³ Vgl. Arendt, Servos, *Die Helden der Antike* (2004) 76.

⁶⁸⁴ Vgl. *Troja* (2004) DVD 0:26:16 – 0:26:34.

⁶⁸⁵ Ebd. 0:29:35 – 0:29:39.

⁶⁸⁶ Vgl. Arendt, Servos, *Die Helden der Antike* (2004) 76.

⁶⁸⁷ Vgl. *Troja* (2004) DVD 02:12:09 – 02:12:22.

⁶⁸⁸ Vgl. Arendt, Servos, *Die Helden der Antike* (2004) 74.

⁶⁸⁹ Vgl. Winkler, *The Iliad and the Cinema* (2007) 55.

⁶⁹⁰ Vgl. Ahl, *Troy and Memorials of War* (2007) 183.

⁶⁹¹ <http://www.filmrezension.de/filme/troja.shtml>

⁶⁹² Vgl. Solomon, *Viewing Troy* (2007) 90.

reduzierte, unkomplizierte Plots und fixiert einen stereotypen Monumentalfilm moderner Zeit, der mit schönen Frauen und harten Männern, die den Körperkult zelebrieren, auftrumpft.

„Dabei verneigt sich der Regisseur nicht nur ausgiebig vor den Meistern des Monumentalfilms und lässt Peter O’Toole mit aufgerissenen Lawrence-von-Arabien-Augen auf die brennende Stadt starren, er zitiert auch fröhlich die Pioniere des Sandalen-Genres, indem der Heerscharen von Komparsen mit Lederröckchen, Pappschild und Plastikbrustpanzer ausstattet.“⁶⁹³

Das Budget ist hinsichtlich der Schauspieler, der Kostüme und der Computertechnik voll ausgeschöpft worden. Die Massenschlachten, die tausenden Komparsen und die prächtigen Bauten⁶⁹⁴ sollen die Begeisterung der Zielgruppe der männlichen Teenager sichern.⁶⁹⁵ Das „Männer-Epos“ bzw. „male epic“ ist im Vormarsch:

„Ein längst begraben geglaubtes Rollenverständnis und noch mehr wird hier wieder salonfähig. Der Kriegsfilm ist der klassische Behauptungsraum des Mannes, der ganz klar Geschichte macht. Die Frau ist bloßes Objekt. Aber noch mehr: Durch die bestimmte Körperlichkeit des Sandalenkinos dürften Mann und Frau vereint in Petersens Streifen ziehen, wenn auch aufgrund unterschiedlicher Attraktivitätswerte.“⁶⁹⁶

Ein erklärter Höhepunkt ist laut Petersen der Zweikampf zwischen Achilles und Hektor. Es war ihm bei der Umsetzung wichtig, dass nicht nur die Stuntmänner arbeiten, sondern auch die Schauspieler Brad Pitt und Eric Bana mitwirken. Er hat sie bei der Vorbereitung ihrer Rollen angewiesen, sich mit den Boxkämpfen bekannter Größen zu beschäftigen.

„Brad Pitt habe ich vorgeschlagen, er solle die Boxkämpfe von Muhammad Ali studieren. So stelle ich mir Achilles vor: Kämpft wie ein Gott, mit unglaublicher Schnelligkeit, ein Jahrhunderttalent, ein Künstler des Tötens. Und Hektor, das ist für mich Evander Holyfield, der gegen Mike Tyson Weltmeister wurde: Ein nobler Fighter, der sich aber alles erarbeiten muss. Nichts ist ihm zugeflogen, alles hat er sich erkämpft.“⁶⁹⁷

Petersen erhebt den Anspruch, dass *Troja* eine Bezugnahme auf die US - Politik des Jahres 2004 nimmt und parallelisiert in einer Andeutung den Präsidenten George W. Bush mit

⁶⁹³ <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,druck-299616,00.html>

⁶⁹⁴ <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=30833365&top=SPIEGEL>

⁶⁹⁵ Vgl. *Shahabudin*, From Greek Myth to Hollywood Story (2007) 108.

⁶⁹⁶ http://www.filmspiegel.de/filme/troja/troja_1.php

⁶⁹⁷ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/607/31576/>

König Agamemnon. „Was die ‚Ilias‘ über Menschen und Kriege sagt, ist einfach immer noch wahr. Die machthungrigen Agamemnons, die eine neue Weltordnung schaffen wollen, egal um welchen Preis – das hat absolute Aktualität.“⁶⁹⁸

Damit aber noch nicht genug, er zieht darüber hinaus zur Erleichterung des allgemeinen Verständnisses einen Vergleich zwischen Politik und Comicgestalten, der beim besten Willen als grotesk zu beurteilen ist.

„SPIEGEL: Heutige Politiker berufen sich gern auf eine moralische Mission – wie die Heerführer im Trojanischen Krieg?

PETERSEN: Nein, im ‚Troja‘-Film wie in der ‚Ilias‘ gibt es – anders als in vielen anderen Filmen oder im Bewusstsein von George W. Bush – kein Gut und Böse. Das ist ja die Tragödie: Es wird Krieg geführt, aber es kämpfen auf beiden Seiten nette Leute. Das gipfelt im Kampf zwischen Hektor und Achilles. Man mag beide und respektiert beide. Wer mit der griechischen Sagenwelt nicht so vertraut ist: Es ist so ähnlich wie bei Batman gegen Superman.“⁶⁹⁹

Der Schluss dieser Aussage mit der absurden Interpretation von griechischen Mythen mit Comichelden ist höchst erstaunlich und kommt einem nicht jeden Tag zu Ohren. Eine gründlichere Erklärung scheint hier von Nöten zu sein. Petersen rechtfertigt sich folgendermaßen:

„Achilles hat diese dunkle, zerrissene Seite, da ist er Batman nicht unähnlich. Und Hektor ist einfach ein nobler Krieger, wie Superman. In Wirklichkeit sind sie natürlich zwei Seiten unserer Psyche, zwei Seelen in einer Brust, die um die Vorherrschaft ringen.“⁷⁰⁰

Petersen hält sich als Europäer für einen tauglichen Regisseur, der er schafft, mit dem Stoff einer *Ilias* fertig zu werden. Ein amerikanischer Regisseur hätte demnach seiner präpotenten Auffassung nach nicht die Eignung mitgebracht, um mit dieser Materie erfolg versprechend zurechtzukommen, denn Amerikaner sind ungebildet und das Auftauchen des Trojanischen Pferdes muss behutsam realisiert werden.⁷⁰¹

⁶⁹⁸ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/607/31576/>

⁶⁹⁹ <http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=30833365&top=SPIEGEL>

⁷⁰⁰ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/607/31576/>

⁷⁰¹ Ebd.

„Dass er als Europäer ausgesucht wurde, um bei ‚Troja‘ die Regie zu übernehmen sieht Petersen als einen Vorteil. Die Amerikaner hätten keine wirkliche Beziehung zu diesem Stoff, äußerte er in einem Interview. Er musste sich als Jugendlicher mit den griechischen Texten der ‚Ilias‘ abkämpfen, jetzt kann er der alten Legende seinen eigenen Stempel aufdrücken. Und vielleicht werden die kommenden Schüler-Generationen seinen Film im Griechischunterricht anschauen.“⁷⁰²

Da bleibt nur zu hoffen, dass das nicht die Regel wird. Nicht alle Zuschauer lassen sich für dumm verkaufen und mit der Transformierung von „Comichelden der Antike“ blenden. Die Erzählung einer tragischen Liebesgeschichte hätte auch unter einem anderen Hintergrund wie „dem Untergang der Titanic auf ihrer Jungfernfahrt“ stattfinden können. *Troja* manifestiert sich zu einem „beliebigen Krieg im Nirgendwo“,⁷⁰³ der den Geist der *Ilias* vermissen lässt. J. Latacz indessen fällt ein positives Urteil aufgrund seiner Reflexion, dass Frieden dem Krieg vorzuziehen ist. „The film intends to show us that peace is far better than war. So it had been for Homer.“⁷⁰⁴

Petersen weiß, dass Änderungen, wie beispielsweise die Wiedergabe von Agamemnons Tod, falsch sind, wähnt sich dennoch in Sicherheit von Homers Segen.

„Aber ich stelle mir vor, wie Homer dort oben im Olymp sitzt, auf unser Projekt herabschaut, lächelt und sagt. Hmmm, auch nicht schlecht. Er hat seine Geschichte ja erst ein paar hundert Jahre nach den Ereignissen aufgeschrieben, und man kann deutlich sehen, dass er alles getan hat, um die Story für das Publikum seiner Zeit spannend zu machen. Genau das haben wir auch versucht. In diesem Geist könnte er uns verstehen.“⁷⁰⁵

4.2.1.6. Exkurs: Das „charakteristische Vergnügen“ in Hollywood

A. Hiltunen beruft sich wie der Titel seines Werkes *Aristoteles in Hollywood: Das neue Standardwerk der Dramaturgie* schon anklingen lässt auf die aristotelische *Poetik*. Er wendet die daraus gewonnen Grundprinzipien der Dramaturgie, den Zusammenhang zwischen einer bestimmten Erzähltechnik, die eine bestimmte emotionale Erfahrung auszulösen vermag, an unterschiedlichen Geschichten, Romanen, Filmen oder TV-Serien an. „Oikeia hedone“, das „charakteristische oder gemäße Vergnügen“ rangiert bei seinen

⁷⁰² Arendt, Servos, Die Helden der Antike (2004) 79.

⁷⁰³ http://www.filmspiegel.de/filme/troja/troja_1.php

⁷⁰⁴ Latacz, From Homer's Troy to Petersen's Troy (2007) 42.

⁷⁰⁵ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/607/31576/>

Betrachtungen durchwegs an erster Stelle. Er stellt die These auf, dass die Erkenntnisse des Aristoteles über die epische und dramatische Dichtung, vor allem die Tragödie, den Garant für erfolgreiche populäre Unterhaltungsmedien bedeuten.⁷⁰⁶

„Die Entdeckung des ‚charakteristischen Vergnügens‘ liefert Hinweise auf eine als lustvoll erlebte Form des Geschichtenerzählens, wie sie sich den verschiedenen Kulturen und der Entwicklung der Menschheit angepasst hat. Tatsächlich ist der Grundsatz des ‚gemäßen Vergnügens‘ älter als die griechische Antike, da bereits in stammesartig organisierten Gemeinschaften die mythologische Erzählung vom Helden beim Zuhörer eine magische Wirkung zu erzielen vermochte.“⁷⁰⁷

In der Folge werden die Ursachen, die eine gute Geschichte bewirken, komprimiert vorgestellt. Aristoteles verwendet den Begriff der „Mimesis“, der Nachahmung, und beschreibt die Dichtung als Nachahmung. Die Nachahmenden ahmen entweder gute oder schlechte Charaktere nach. Die Nachahmung einer Handlung wird als Mythos bezeichnet. Die Tragödie ist die Nachahmung einer guten in sich geschlossenen und ganzen Handlung bestimmter Größe und der Lebenswirklichkeit. Die formenden Mittel sind Sprache, Rhythmus und Melodie. Neben dem Handlungsablauf ist das Schaudererregende und Jammervolle wesentlich. Ferner meint er konkret auf den Menschen bezogen, dass die Nachahmung dem Menschen angeboren ist und diese dem Menschen Freude bereitet.⁷⁰⁸ Der Kern des „charakteristischen Vergnügens“ bildet sich durch Furcht, Mitleid und Katharsis.

„Meines Erachtens sind Mitleid und Furcht, so wie Aristoteles sie auffasst, von der dramatischen Funktion her das Gleiche wie Empathie, Identifikation und Spannung, die zusammengenommen die Teilnahme des Zuschauers bewirken. Je stärker dieser in die Handlung hineingezogen wird, desto mehr Vergnügen wird geweckt. Doch muss er von der Furcht und dem Mitleid befreit werden, damit die Katharsis ausgeübt und so das ‚charakteristische Vergnügen‘ erlebt werden kann.“⁷⁰⁹

Die Furcht „phobos“ ergibt sich aus dem Mittelding von Angst und Lust, die durch die geistige Vorstellungskraft „phantasia“ einer bevorstehenden Bedrohung „mellontos“ erzeugt wird.⁷¹⁰ Unter Mitleid „eleos“ wird die „Identifikation“ und die „Empathie“ mit

⁷⁰⁶ Vgl. Hiltunen, Aristoteles in Hollywood (2001) 17 – 18.

⁷⁰⁷ Ebd. 26.

⁷⁰⁸ Vgl. Aristoteles, Poetik (1982) 5 – 33.

⁷⁰⁹ Hiltunen, Aristoteles in Hollywood (2001) 46.

⁷¹⁰ Ebd. 39 – 40.

einer moralisch guten Person, der unverdientes Leid widerfährt, erfasst.⁷¹¹ Die „Katharsis“ bewirkt den emotionalen Höhepunkt, welcher sich jedoch erst nach den Stimmungen des Mitleids und der Furcht einstellen kann. Die vom Zuschauer erwartete ethisch-moralische Gerechtigkeit wird zufrieden gestellt.⁷¹² Daneben nennt Aristoteles die Erkenntnis „anagnorisis“, den plötzlichen Umschwung „peripeteia“ und das schwere Leid „pathos“ als Pfeiler einer guten Handlung.⁷¹³

„Folgt man Aristoteles’ Argumentation, dann muss eine effektvolle Handlung die intensive Drohung einer Katastrophe (schweres Leid) enthalten, wobei es wahrscheinlich sein muss, dass sie eintritt. Dann aber kommt, im letzten Augenblick, ein weiteres Element einer gelungenen Handlung hinzu, nämlich die Erkenntnis, die verhindert, dass die fürchterliche Tat geschieht. Das Publikum, dafür sorgt der Aufbau der Handlung, weiß, was geschehen wird und will die Hauptfigur warnen. Und eben dies erzeugt die Spannung. Während das unverdiente Unglück droht, wollen die Zuschauer wissen, was der Gestalt widerfährt, mit der sie mitfühlen und mitleiden. Leidenschaftlich hoffen sie, dass das Unglück nicht stattfinden und für den moralisch guten Charakter alles gut ausgehen wird.“⁷¹⁴

Der Idealfall ereignet sich, wenn Erkenntnis und Umschwung gleichzeitig von statten gehen. Wichtig ist, dass solch ein Umschwung im Zuge von nachzuvollziehenden glaubhaften Handlungssträngen geschieht.⁷¹⁵ Ein weiteres Element, das eine gute Handlung hervorbringen muss, ist die so genannte „hamartia“, die die beste Tragödie auszeichnet.

„Mitunter wurde die *hamartia* so gedeutet, als handele es sich um einen Charakterfehler oder eine moralische Schwäche der Hauptfigur, mit der man begründen könne, warum es zur Katastrophe kommt. Da nach Aristoteles’ Logik eine gerechtfertigte Katastrophe aber weder Mitleid noch Furcht wecken würde, ist die *hamartia* einfach als Fehler mit tragischen Folgen zu deuten.“⁷¹⁶

Aristoteles beschreibt in der *Poetik* als zweitbeste Tragödie, wenn „die Guten und die Schlechten ein entgegengesetztes Ende finden.“⁷¹⁷ Es missfällt aber auf jeden Fall

⁷¹¹ Vgl. Hiltunen, Aristoteles in Hollywood (2001) 40 – 46.

⁷¹² Ebd. 46 – 48.

⁷¹³ Vgl. Aristoteles, *Poetik* (1982) 33 – 37.

⁷¹⁴ Hiltunen, Aristoteles in Hollywood (2001) 51.

⁷¹⁵ Vgl. Aristoteles, *Poetik* (1982) 35.

⁷¹⁶ Hiltunen, Aristoteles in Hollywood (2001) 54.

⁷¹⁷ Aristoteles, *Poetik* (1982) 41.

„wie makellose Männer einen Umschlag vom Glück ins Unglück erleben...wie Schufte einen Umschlag vom Unglück ins Glück erleben...wie der ganz Schlechte einen Umschlag vom Glück ins Unglück erlebt. Eine solche Zusammenfügung enthielte zwar Menschenfreundlichkeit, aber weder Jammer noch Schaudern.“⁷¹⁸

Das heißt, dass ein Held, der allzeit anständig und tugendhaft handelt, auch Schwächen haben darf, denn gerade diese machen ihn beim Publikum durch Nachempfindung beliebt.⁷¹⁹ Des Weiteren gilt es, dass die im Zentrum der Aufmerksamkeit stehende Figur sich stets durch zielgerichtetes Handeln, das sich durch Motiv, Absicht und Ziel zusammensetzt, hervortut.⁷²⁰

Zu guter Letzt sei auf M. Hauges fünf Eigenschaften für einen erfolgreichen Film hingewiesen. Diese Kriterien als auch die vorhergehenden Ideen und Ausführungen dienen der Reflexion über den modernen Antikfilm made in Hollywood, dessen Rückkehr auf die Kinoleinwände im Jahre 2000 gefeiert worden ist. Seitdem ist schon einige Zeit verstrichen, sodass sich eine Bilanz über die entstandenen Filme dieser Blütephase ziehen lässt, insbesondere, wenn es zu erörtern gilt, welcher Film aus welchen Gründen mit Erfolg gekrönt worden ist.

Ein gelungener Film bedarf eines Helden, dessen Beweggründe und Entscheidungen die Handlung forcieren. Das Publikum muss sich in diese Person einfühlen können, damit überhaupt Anteilnahme entsteht. Wichtig ist die klar vorgegebene Formulierung einer Intention, die beharrlich trotz Hindernissen und drohender Gefahr verfolgt wird, ansonsten würde die Geschichte nicht gerade spannend und interessant verlaufen. Der Held muss Rückgrat beweisen und Risiken eingehen, um sein Ziel zu erreichen. Nur so wird der Zuschauer emotional berührt.⁷²¹

Gladiator, der das Revival des Genres Antikfilm wiederleitete, erfüllt Aristoteles' *Poetik* geradezu penibel genau. Ein moralisch positiver Held, dargestellt von dem damals noch relativ unbekannten Russel Crowe, wird Opfer unverdienten Leids, er fällt einem Verrat zum Opfer, seine Familie wird ermordet. Er will Rache. Die Geschichte ist für den

⁷¹⁸ Aristoteles, *Poetik* (1982) 39.

⁷¹⁹ Vgl. Hiltunen, *Aristoteles in Hollywood* (2001) 55.

⁷²⁰ Ebd. 57, 60.

⁷²¹ Ebd. 110.

Zuseher klar erkennbar, er wird Zeuge des unverdienten Leids, das dem Protagonisten zuteil wird. Die Handlung enthält die Elemente Mitleid, Furcht und Katharsis und kann somit dieses „charakteristische Vergnügen“ beim Zuseher auslösen, weil eine Struktur aus Motiv, Absicht und Ziel existiert und für den Zuseher auch erkennbar ist. Das emotionale Vergnügen stellt sich beim Zuseher am Ende des Films ein, der moralisch positive Held erreicht sein Ziel mit letzter Kraft, der Zuseher wird von dem über den Verlauf der Handlung aufgebauten Spannungszustand auf lustvolle Weise befreit, die sittliche Ordnung wird wiederhergestellt. Die Katharsis im aristotelischen Sinne mit seiner emotionalen, moralischen und intellektuellen Dimension wurde in der Handlungskonstruktion dieses Films hervorragend umgesetzt, weshalb sich dieses emotionale Vergnügen am Ende auch so stark einstellt.⁷²²

Der Zuseher will Gefühle erleben, die er auf der Leinwand sieht, er will dieses „charakteristische Vergnügen“ mit seinen Elementen Mitleid, Furcht und Katharsis erleben. Er will, dass der Film Erfahrungen und Erlebnisse hervorruft, nach denen sich der Zuschauer sehnt.⁷²³ Hollywood versucht, dieses Erlebnis zu industrialisieren, Hauptziel, wie in jeder anderen Industrie ist das Erzielen von Gewinn,⁷²⁴ hohe Einspielergebnisse an den Kinokassen und anschließend gute DVD-Verkäufe sind vordergründig. Hollywood vergisst bei seiner Unterwerfung unter das Hauptziel Erzielung von Gewinn allzu oft darauf, emotionale Erfahrung aus Mitleid, Furcht und Katharsis in ihren Filmen zu transportieren. Es unterwirft sich einer Formel aus „Stars + Budget + Marketing = Gewinn“. Filme erscheinen deshalb für den Zuseher wie am Reißbrett entworfen. Die Handlungsstruktur in Filmen, die dieser Formel folgen, wird für den Zuseher im Kino nicht erkennbar, der Plot löst keine Furcht und Spannung in ihm aus, das Ziel der Handlung erschließt sich ihm nicht, womit sich auch kein emotionales Vergnügen beim Zuseher einstellen wird.

Wie wichtig aber dieses emotionale Vergnügen wirklich ist, lässt sich doch aber letztendlich am Einspielergebnis erkennen. Ein offensives, professionelles Marketing, große Stars mögen dafür reichen, dass am Startwochenende Menschen ins Kino strömen.

⁷²² Vgl. Hiltunen, Aristoteles in Hollywood (2001) 61.

⁷²³ Ebd. 21.

⁷²⁴ Ebd. 20.

Was aber einen echten Hit ausmacht ist „good word of mouth“, das Weiterempfehlen des Films an andere, die ihn noch nicht gesehen haben oder ein weiteres Mal ins Kino zu gehen und sich den Film ein zweites Mal anzusehen.⁷²⁵ Wieder sei hier *Gladiator* genannt, der zwar ein gutes, aber für Hollywood-Verhältnisse doch eher bescheidenes Startwochenende hatte,⁷²⁶ doch in den Kinobesuchern, die ihn gesehen hatten, löste er anscheinend dieses, oben besprochene und erläuterte, „charakteristische Vergnügen“ aus. Was folgte war „good word of mouth“, begründet durch das emotionale Vergnügen des Zusehers beim Ansehen des Filmes, und schließlich entwickelte er sich zu einem Erfolg und löste das bis jetzt letzte Revival des Antikfilms aus. Der Film schaffte dies abseits der Möglichkeiten, die eine professionelle Hollywood-Marketing-Maschinerie bietet und ohne große Stars.

Da nun ein Film des Genres Antikfilm wieder Erfolg haben konnte und da es in Hollywood, wie schon erwähnt vor allem anderen um das Erzielen von Gewinnen geht, wurden natürlich wieder mehr Filme dieses Genres produziert, die dann aber letztendlich zu Flops wurden, wie *Alexander* von Oliver Stone, mit dem damals „up and coming new star“ Colin Farrel und einer Angelina Jolie.⁷²⁷ Als Hauptgrund sei hier wieder auf die Unterwerfung unter die Formel „Stars + Budget + Marketing = Gewinn“ und die Nichtbeachtung von „Mitleid + Furcht + Katharsis = emotionale Erfahrung“ verwiesen. Bestes Beispiel für diese These stellt wohl *Troja* dar, obwohl dem Film ein viel besseres Startwochenende als *Gladiator* beschieden war, entwickelte er sich nicht zu dem Hit, als der er antizipiert und konstruiert wurde.⁷²⁸ Starpower, Budget und Marketing ließen nur für ein Wochenende Menschen in die Kinos strömen, da es der Film aber nicht schaffte bei diesen ersten Zusehern dieses „charakteristische Vergnügen“ auszulösen, gab es auch kein „good word of mouth“ dieser ersten Zuseher. Der Film wurde nicht weiterempfohlen, er wurde nicht zu dem Kassenschlager, als den ihn die Studios konzipiert hatten. Ein mehr an Stars, Budget und Marketing vermochte es also nicht, „Mitleid + Furcht + Katharsis = emotionale Erfahrung“ zu ersetzen.

⁷²⁵ Vgl. Hiltunen, Aristoteles in Hollywood (2001) 19.

⁷²⁶ <http://www.imdb.com/title/tt0172495/business>

⁷²⁷ Vgl. Hiltunen, Aristoteles in Hollywood (2001) 18 – 19.

⁷²⁸ <http://www.imdb.com/title/tt0332452/business>

Es wurde ganz einfach darauf vergessen, einen für das Publikum klaren Plot mit einer Struktur aus Motiv, Absicht und Ziel zu konstruieren, in dem Ereignisse logisch ineinander übergehen, weswegen das Publikum auch nie Furcht, Mitleid und Katharsis empfinden konnte. Wohl wurde in *Troja* versucht, Mitgefühl und Sympathie zu transportieren, es wird im Film nur so mit Motiven „Ehre“, „Ruhm“, „Schicksal“, „Liebe“, „Leidenschaft“ um sich geworfen. Der Regisseur erwähnte in einem Interview sogar, dass man auch Gesellschaftskritik und politisches Statement äußern wolle,⁷²⁹ jedoch wurde dabei darauf vergessen, alles in einer klaren, wie oben beschriebenen, Handlungsstruktur umzusetzen. Das große Ziel das dieser Film sich setzte, nämlich der Antikfilm der letzten Jahrzehnte zu sein und gleichzeitig auch einen großen Gewinn abzuwerfen, wurde nie erreicht, weil in Hollywood beim Vorhersehen, was das Publikum sehen wollte, das „charakteristische Vergnügen“ und die emotionale Erfahrung außen vor gelassen wurden.

Erwähnenswert erscheint in diesem Zusammenhang der Film *300*, einer der erfolgreichsten Filme aus dem Jahre 2006,⁷³⁰ erzählt wird die Schlacht bei den Thermopylen. Der Film basiert auf einem Comic bzw. einer „graphic novel“, der wiederum Anleihen bei Herodot nimmt. Zwischen all dem gnadenlos übersteigerten Pathos und Körperkult wurde bei diesem Film jedoch nicht vergessen, einen einigermaßen klaren Plot mit einer Struktur aus Motiv, Absicht und Ziel zu konstruieren, in dem die Ereignisse logisch ineinander übergehen. Letztendlich schafft es der Film in seiner plumpen Art doch, im Gegensatz zu *Troja*, inmitten all der „Ehre“, „Ruhm“, „Schicksal“, „Liebe“, „Leidenschaft“ beim Zuseher für ein intellektuelles Vergnügen zu sorgen, auch indem er keinen Platz lässt für tappiges Philosophieren über „das Weglaufen, um irgendwo Rehe zu jagen“.

4.2.1.7. Exkurs: Die Trojanerinnen

Michael Cacoyannis zählt mit Jules Dassin, den Italienern Pasolini und Fellini zu den Regisseuren, die in den fünfziger und sechziger Jahren die Kategorie des Antikfilms für den gehobenen Anspruch, im Gegensatz zu den italienischen Sandalenfilmen, geschaffen haben.⁷³¹ Cacoyannis selbst nimmt dabei innerhalb dieser Gruppierung in Bezugnahme auf

⁷²⁹ <http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/607/31576/>

⁷³⁰ <http://www.imdb.com/title/tt0416449/business>

⁷³¹ Vgl. Korenjak, *Antike im Film* (2002).

Pasolinis Arbeit eine weitere Unterscheidung bzw. Bewertung vor. Er spricht damit Pasolinis berüchtigten Duktus, bei dem die antiken Tragödien und Mythen auf eine eigene Art funktionieren, an.

„Pasolini did not make Greek tragedy. He made very striking films about the myths on which tragedy is based. My aim was to make films about the tragic dimension given to the myths by great writers, not to discard it for the bare bones of a plot. What makes the plots work from my point of view is the timeless power given to them by the playwrights. Pasolinis *Oedipus* is set in a very primitive society. And absolutely no inner torment of Oedipus is suggested. But, of course, he was aiming at something totally different. It has nothing to do with Greek tragedy. It has to do with mythology. There is a great confusion about the two.”⁷³²

Cacoyannis schätzt die Werke der antiken Autoren sehr und zählt sie neben denen von Shakespeare zu den großartigsten Schriften, die die Welt je gesehen hat.

„Every major crisis or conflict, every tragic situation that happens in the world can be related to Greek tragedy. It covers the whole range of the human condition – as does Shakespeare, of course. You can relate everything, at any time, to Shakespeare’s plays. They and the Greek plays are like mirrors in which you can see all of life.”⁷³³

Es verbindet ihn mit Euripides eine besondere Beziehung, da ihn dessen Behandlung des Menschen in soziologischer und psychologischer Hinsicht, besonders in prekären Situationen fasziniert. Er bezeichnet Euripides als Pazifisten, der durch den Peloponnesischen Krieg geprägt worden ist. Diese Tendenz zeigt sich seiner Meinung nach auch mehr oder weniger in den Stücken, die das moderne Publikum aufgrund der Wiederholung der Geschichte bzw. der Zeitlosigkeit von tragischen Konflikten erreicht. Die Deklaration Euripides als Frauenhasser weist er entschieden von der Hand.⁷³⁴

„With his films, and in his stage productions of tragedy, Cacoyannis has provided new accounts of some of the central Greek plays and demonstrated their timeless appeal. The *Trojan Women*, made abroad when Cacoyannis was in exile from Greece, which at the time was under a military dictatorship – what he has called ‘the Fourth Reich of Greece’ – carries clear overtones of modern history.”⁷³⁵

⁷³² McDonald, Winkler, Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy (2001) 81 – 82.

⁷³³ Ebd. 80.

⁷³⁴ Ebd. 73 – 75.

⁷³⁵ Ebd. 72.

Cacoyannis ist in Zypern geboren und hat 1974 die türkische Invasion miterlebt. Er kennt daher wie der Tragödiendichter die Gräuel des Krieges. Diese Tatsache erklärt vermutlich, neben den bereits erwähnten Gründen, die Vorliebe für Euripides. Der Dokumentarfilm *Attila '74* handelt von diesem Ereignis, das Cacoyannis Weltsicht maßgeblich beeinflusst hat.⁷³⁶ Euripides hat sich seinerzeit mit Sinnfragen über den Krieg auseinandergesetzt und eben dieses Gedankengut bestimmt die Filme und Bühnenstücke von Cacoyannis.

“What is a noble war (the Persian Wars of the fifth century B.C.), and what is an ignoble one (civil war)? Is a noble war ever possible? Almost twenty-five hundred years ago, these were Euripides’ questions, too. Both Euripides and Cacoyannis make political statements, derived from their own experiences of war and exile.”⁷³⁷

Um nun direkt die Aufmerksamkeit auf die Tragödie *Die Troerinnen* bzw. den darauf basierenden Film *Die Trojanerinnen* zu lenken, wird M. McDonalds Feststellung, wie Euripides die Athener nach dem Sieg über die Perser zwecks Machtstärkung des Imperiums erlebt hat, angemerkt. Der Historiker Thukydides befasst sich mit der Episode des Melierdialoges in seinem Geschichtswerk *Der Peloponnesische Krieg*.⁷³⁸ Die Melier haben 416 v. Chr. den Anschluss an die Heeresmacht verweigert, woraufhin die Athener alle Männer der Insel getötet und deren Frauen und Kinder als Sklaven verkauft haben. 415 v. Chr. fand dann die Aufführung der *Troerinnen* statt, was als Anhaltspunkt einer Reflexion Euripides’ zu ermessen ist.⁷³⁹

Cacoyannis hat insgesamt drei Tragödien von Euripides, *Electra* (1961), *The Trojan Women* (1971) und *Iphigenia* (1977), verfilmt und dabei die exakte Reihenfolge der Chronologie eingehalten. Es gilt festzuhalten, dass Cacoyannis stets mit Scharfblick und Feingefühl den Geist der antiken Werke in seine Filme übergeführt hat.⁷⁴⁰ In *Die Trojanerinnen* wird ein erstrangiges Aufgebot an berühmten Schauspielerinnen - Katharine Hepburn (Hekuba), Vanessa Redgrave (Andromache), Genevieve Bujold (Kassandra) und Irene Papas (Helena) - präsentiert.

⁷³⁶ Vgl. McDonald, *Eye of the Camera, Eye of the Victim* (2001) 92.

⁷³⁷ Ebd. 93.

⁷³⁸ <http://www.ahg-ahaus.de/files/fachschaften/geschichte/tewocht/02/thukyd.html>

⁷³⁹ Vgl. McDonald, *Eye of the Camera, Eye of the Victim* (2001) 93.

⁷⁴⁰ Vgl. McDonald, Winkler, Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy (2001) 72.

Irene Papas hat eine einmalige Stellung in den Filmen von Cacoyannis inne. Sie spielt sowohl Elektra, Helena, als auch Klytämnestra.⁷⁴¹ Ihr realistischer Schauspielstil ergänzt bravourös seine Regie.⁷⁴² Sie ist in einem Interview voll des Lobes für ihren Regisseur, vor allem honoriert sie seine Leidenschaft an Dinge heranzugehen. Diese Zusammenarbeit hat ihr die schönsten Rollen geschenkt.⁷⁴³ Ursprünglich hat sie die Rolle der Andromache angestrebt. Cacoyannis hat sie jedoch mit Recht davon überzeugen können, Helena zu spielen, was für sie eine viel größere Herausforderung dargestellt hat.⁷⁴⁴ Dem Teamwork Cacoyannis und Papas kommt zu Gute, dass sie sowohl in politischen, als auch philosophischen Obliegenheiten harmonieren. Es gelingt ihnen, die Nähe und Erfahrung antiker Tragödien in die Gegenwart zu versetzen.⁷⁴⁵ Papas findet schöne Worte, um den Wert der griechischen Tragödien einzufangen.

“Well, these works can’t be put into categories. They have everything, they are not one-dimensional. They have poetry, they have ideas, they have truthfulness, they have form, they have emotions. They are very much a whole. That’s why they have been imitated so much. My father used to say that one phrase of ancient wisdom was worth volumes of modern words because the modern world likes to dilute things. Ancient thought is a concentration in the most simple and direct way. As the Greeks say the best and shortest road to a point is the direct one.”⁷⁴⁶

Cacoyannis hat die Tragödie bereits 1963 mit großem Erfolg für die Bühne am Circle in the Square Theater in New York inszeniert.⁷⁴⁷ Die fabelhafte Übersetzung von Edith Hamilton hat sicherlich ihren Beitrag dazu geleistet. Cacoyannis eigener Aussage nach zu urteilen bevorzugt er Hamiltons englische vor Sartres französischer Übersetzung, weil Sartre eine viel freiere Adaption vorgenommen hat.⁷⁴⁸ Der Film ist nicht, wie vielleicht angenommen wird, in Griechenland, sondern in Spanien gedreht worden.⁷⁴⁹ Cacoyannis gibt zu, dass er sich bei der Umsetzung Freiheiten wie z.B. beim Chor genommen hat.⁷⁵⁰

⁷⁴¹ Vgl. *McDonald, Winkler*, Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy (2001) 73.

⁷⁴² Ebd. 87.

⁷⁴³ Ebd. 87 – 88.

⁷⁴⁴ Ebd. 88.

⁷⁴⁵ Vgl. *McDonald*, Eye of the Camera, Eye of the Victim (2001) 100.

⁷⁴⁶ *McDonald, Winkler*, Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy (2001) 84.

⁷⁴⁷

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E03E3DB1338EF34BC4051DFBF66838A669EDE&sec=&spon=&pagewanted=1>

⁷⁴⁸ Vgl. *McDonald, Winkler*, Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy (2001) 80 – 81.

⁷⁴⁹ Ebd. 81.

⁷⁵⁰ Ebd. 76.

Überdies sind die Götter Poseidon und Athene eliminiert worden, denn gemäß seiner Interpretation, die im Sinne von Euripides gehandelt wird, steht die Verantwortung des Menschen für seine Taten im Mittelpunkt.

„He invariably uses the gods to diminish their stature and what they reflect about human nature. We know his philosophical position on religion very well. One doesn't have to resort to his satirical evocation of the gods, in whom he clearly did not believe, in order to get that across. To show them on the screen would be alienating to modern audiences, who should identify with the characters and be as moved as Euripides intended his audiences to be.“⁷⁵¹

Der Film ist nahe dem antiken Werk konzipiert. Ein Erzähler führt in die Handlung ein. Es herrscht eine dunkle Atmosphäre, die die gefühlte Traurigkeit der leidenden Kriegsoffer widerspiegelt.

„Der Filmemacher will sein Publikum mit Schwarz – Weiß - Bildern einer kargen Landschaft, in der die Ruinen der Stadt als verkohlte Pfosten den erstarrten kriegsgefangenen Frauen ähneln und vom Elend des Krieges künden, eher verstören als unterhalten.“⁷⁵²

Die Klage der Hekuba eröffnet die leidvolle Geschichte. Sie entspricht rein äußerlich nicht der Aufmachung einer Königin. Sie liegt in schwarze Lumpen gehüllt am Boden und teilt im Lichte der Dämmerung ihren Kummer mit. Sie hat ihren Status verloren. Die Stadt ist zerstört und die ganze Familie tot, weshalb sie ihren Kopf geschoren hat. Es sind ihr einzig die Töchter geblieben, von denen sie jedoch entfernt in die Sklaverei getrieben wird.

“In the ashes ,outside the walls of Troy, Hecuba undergoes a series of encounters with aspects of her psyche that could lead to her transformation. However, the film is a portrait of her struggle with the opposites, life, death, unconscious, conscious, hero, victim, vanquished, conquered; anguish and grace.“⁷⁵³

Die Frauen warten auf die Zuweisung, wohin sie versklavt werden. Hekuba wird Odysseus zugeteilt. Kassandras und Andromaches Auftritt bieten jeweils eine andere Perspektive des Leids. Cassandra ist für Agamemnons Bett bestimmt. Die Seherin singt im Wahn die Fackel schwingend ihr Hochzeitslied. Sie weiß um ihre und die Zukunft des

⁷⁵¹ McDonald, Winkler, Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy (2001) 79.

⁷⁵² Wieber, Vor Troja nichts Neues? (2005) 139 – 140.

⁷⁵³ <http://www.clas.ufl.edu/ipa/2005/proc/hershman.pdf>

Atridengeschlechts Bescheid. Diese Kunde spendet ihr Trost, doch niemand vermag ihren Worten zu folgen. Polyxena ist ohne Wissen der Mutter am Grabe des Achilles geopfert worden. Andromache bedeckt den Leichnam mit ihrem Mantel. Es wird in gewisser Weise ein Wettkampf zwischen Andromache und Hekuba darüber entfacht, wer mehr Schmerz erdulden muss. Andromache ersehnt den Tod, doch Hekuba entgegnet, dass Leben Hoffnung bedeutet. Es steht ihr ein neues Leben mit weiteren Kindern bevor. Andromache unterstreicht ihr Dasein als Mutter und Gattin. Jetzt kann sie ihren Sohn nicht beschützen. Das Todesurteil für den Jungen Astyanax ist beschlossen. Hekuba und die anderen Frauen sehen Helena als die Urschuldige und drängen auf Blutrache.

„Helen can be seen as the shadow side of Hecuba. That part of Hecuba that she most reviles and wants killed. But to kill the shadow denies us the opportunity to know that vital part of our selves that part of ourselves that we prefer to keep hidden and only know of its existence through the pain of shame.”⁷⁵⁴

Helena trägt im Gegensatz zu den anderen Frauen helle, saubere Kleidung, zeigt sogar Haut durch den rückenfreien Ausschnitt und ist geschminkt.⁷⁵⁵ „Seen here as the instinctual woman, manipulative, beautiful, dishonest, scheming, sensual vixen bitch, who is contemptuous of the Trojan women and blaming every one else for her troubles.”⁷⁵⁶ Ihre Apologie stützt sich auf die Untermauerung der Argumentation ihrer Schuldlosigkeit, denn sie selbst ist das eigentliche Opfer.⁷⁵⁷ Das wahre Motiv war tatsächlich das Gold der Troer und Helena der passende Vorwand für einen Kriegsgrund.⁷⁵⁸ Hekuba warnt Menelaus inständig, sich nicht um den Finger wickeln zu lassen. Es ist letztendlich aber klar, dass er ihr kein Haar krümmt.

Am Ende muss Hekuba ihren geliebten Enkelsohn in Hektors Schild bestatten. Andromache befindet sich schon längst auf einem Schiff, das Richtung Griechenland segelt. Hekuba hat alles, das ihr von Bedeutung war, verloren. Die Existenz Trojas ist ausgelöscht. Die Stadt wird in Brand gesetzt und die Frauen zu den Schiffen geführt. Jede

⁷⁵⁴ <http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2005/proc/hershman.pdf>

⁷⁵⁵ Vgl. Die Trojanerinnen (1971) DVD-R 01:22:32, 01:24:42.

⁷⁵⁶ <http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2005/proc/hershman.pdf>

⁷⁵⁷ Vgl. Hose, Euripides (2008) 132.

⁷⁵⁸ Vgl. McDonald, Eye of the Camera, Eye of the Victim (2001) 95.

furchtbare Neuigkeit ist etappenweise durch eine noch schlimmere ersetzt worden. Ihr Herzweh ist ein unentwegter Kampf, doch sie geht mit Würde ihrem Verderben entgegen.

Cacoyannis vermittelt in seinen Filmen unaufhörlich die Botschaft, sich gegen jede Form von politischer Unterdrückung zu richten.⁷⁵⁹ In diesem Fall wird am Ende eine Einblendung, die die Bekämpfung der Unterdrückung des Menschen durch den Menschen besagt, geschaltet.⁷⁶⁰ Irene Papas anerkennt die Echtheit und den Verdienst des griechischen Dramas.

“I believe in everyday life, in everyday decisions. Of course, you act politically, and this is the same thing in the films and in the ancient dramas. But party politics is a completely different matter. It’s one thing to be a political human being. As Aristotle said, man is a political creature, and every decision you make is political. I think ancient Greek drama goes beyond mere behaviour; it addresses human existence itself. There are political films or plays which deal only with questions of behaviour, so they last a decade or twenty years, but when the political system changes, they are forgotten.”⁷⁶¹

⁷⁵⁹ Vgl. *McDonald, Winkler, Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy* (2001) 79 – 80.

⁷⁶⁰ Vgl. *Die Trojanerinnen* (1971) DVD-R 01:44:50.

⁷⁶¹ *McDonald, Winkler, Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy* (2001) 86.

5. Die Antike im Arthouse-, Filmkunst- und Programmkin

5.1. Geliebte Aphrodite

5.1.1. Filmanalyse

5.1.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films

Die Eingangssequenz wird von einem Chor im griechischen Theater von Taormina,⁷⁶² der über die griechischen Helden Achilles, Ödipus und Jason singt, eröffnet. Außerdem wird der Sportjournalist Lenny Weinrib, der sogleich bei einem Restaurantbesuch mit seiner Frau Amanda Sloan und einem befreundeten Ehepaar gezeigt wird, vorgestellt. Hier erfährt Lenny das erste Mal von Amandas Wunsch ein Kind zu haben. Da sie aber eine viel beschäftigte Managerin von Kunstgalerien ist und gerne eine eigene Galerie führen möchte, würde sie karrierebedingt eine Adoption vorziehen. Lenny geht das völlig gegen den Strich, weil er wie er es ausdrückt unbedingt seine preisgekrönten Gene weitergeben möchte. Er äußert vehement seine Bedenken gegenüber einer Adoption, denn man kann nie wissen, ob das Kind nicht der Saat des Bösen entstammt.

Amanda lässt sich jedoch nicht von ihm überzeugen und sie adoptieren schließlich ein Baby. Als Lenny den Jungen zum ersten Mal sieht, ist er wie ausgewechselt und geht völlig in seiner Vaterrolle auf. Max entwickelt sich zu einem begabten hübschen Jungen. Da Lennys Neugier über Max' Herkunft überwiegt, entschließt er sich dazu, die Eltern ausfindig zu machen. Dieses Vorhaben setzt er tatsächlich in die Tat um. Er entwendet einfach die Unterlagen aus dem Adoptionsbüro und findet die Mutter. Linda Ash entpuppt sich als Prostituierte und Pornodarstellerin und widerspricht gänzlich seinen Erwartungen.

Linda hält Lenny beim ersten persönlichen Treffen für einen Kunden. Natürlich ist er anderweitig interessiert. Als er die Wohnung betritt, ist er ganz wirr aufgrund der Einrichtung, denn es stehen viele Figuren in Form von Phallussymbolen herum. Die junge Frau wirkt nicht sehr gebildet und drückt sich sehr derb aus. Trotzdem möchte er so viel

⁷⁶² Vgl. *Baumbach*, Antike und Mittelalter im Film (2007) 106.

wie möglich von Lindas Leben erfahren. Sie erzählt ihm, dass sie das Theater liebt und sie davon träumt, am Broadway aufzutreten. Außerdem hat sie bei Paul de Luca studiert, der ihr versichert hat, dass sie über Starpotential verfügt. Da Lenny jedoch so viele Fragen stellt und immer wieder nachhakt, glaubt sie zuerst, dass er schon einmal einen Schlaganfall erlitten hat und daher ein wenig meschugge ist. Dann verärgert er sie aber zusehends und sie wirft ihn aus der Wohnung.

Lenny fasst im Wohle Max' den Entschluss, die junge Frau auf den Pfad der Tugend zurückzuführen. Er lässt nicht locker, ruft sie immer wieder an, um eine Verabredung zu vereinbaren, aber sie weist ihn stets zurück, da sie ihn für bescheuert hält. Deshalb wartet er vor ihrer Wohnung und passt sie ab, als sie auf dem Weg zur Münzwäscherei ist. Er teilt ihr verzweifelt mit, dass er harmlos ist und sie nur näher kennen lernen möchte. Er versichert ihr, dass er nicht zu denen gehört, die Prostituierte umbringen. Nach einigem hin und her willigt Linda in die Einladung zum Essen ein.

Es stellt sich heraus, dass hinter dem affektierten Getue bzw. der nuttigen unzivilisierten Kleidung ein „street-smarter“, gutgläubiger Mensch steckt. Linda hat ein wirklich gutes Herz und wirkt auf ihre eigene Art auch naiv. Als Lenny sie nach besonders klugen, überragenden Familienmitgliedern fragt, wird ihm so einiges klar, als sie nur eine Person nennt, die gut in Mathematik war, aber leider sein Unwesen als Vergewaltiger trieb. Er erfährt von ihrer niedrigen sozialen Herkunft. Die Familie besteht aus Dealern, Häftlingen oder Pennern. Darüber hinaus ist Max' Vater ein unbekannter Freier. Sie vertraut Lenny an, dass sie oft an ihren Sohn denkt und sehr traurig ist, dass ihr nichts anderes übrig blieb, als ihn wegzugeben.

Die beiden verbringen viel Zeit miteinander. Lenny hilft Linda aufrichtig, ihr Leben auf die Reihe zu kriegen, während sein Privatleben in eine ernste Ehekrise schlittert. Lenny und Amanda entfremden sich allmählich. Überdies geht Amanda eine Affäre mit Jerry Bender, einem Kollegen aus der Kunstszene, ein.

Lennys Erachten nach kann Linda ihr Leben nur ändern, indem sie ihr Dasein als Prostituierte aufgibt, womit ihr Zuhälter weniger einverstanden ist. Es handelt sich bei

Ricky um einen äußerst gefährlichen Zeitgenossen, der Linda schwört, er werde Lenny und sie umbringen, wenn sie sich zurückzieht. Linda schlägt Lenny vor, dass er mit Ricky reden und ihn zur Vernunft bringen soll, da es ja seine Idee gewesen ist. Lenny sagt einem Treffen zu, gibt aber vorsichtshalber Linda seine Blutgruppe bekannt. Kassandras Bescheinigung, dass Ricky ihm wahrscheinlich seine Kniescheiben zertrümmern werde, hilft ihm in diesem Augenblick auch nicht gerade weiter. Lenny geht zu Ricky in die Kneipe, um die Sache zu regeln. Der Chorführer erscheint ebenfalls und redet Lenny Mut zu. Als es zu einer handgreiflichen Konfrontation kommt, d.h. Ricky Lenny an den Kragen geht, gelingt es Lenny, das drohende Unglück zu verhindern, indem er Ricky erstklassige Karten für das Knicks-Spiel anbietet. Der geht schließlich auf den Deal ein, droht ihm aber dennoch, dass, wenn er dieses Versprechen nicht einlöst, er ihm eine Kugel verpasst und Linda die Fresse zerschneidet.

Linda schenkt Lenny zum Dank eine Krawatte. Außerdem erzählt sie von ihrem sehnlichsten Wunsch, dass sie so gerne den Richtigen für eine Familiengründung finden möchte, einen, der sie liebt, respektiert, für sie sorgt und genau so klug ist wie sie. Daraufhin entschließt sich Lenny dazu, sie mit dem Boxer Kevin zu verkuppeln. Kevin ist von einfältiger Natur und redet immerzu nur von der Zwiebelfarm seines Bruders. Er klärt Lenny sogleich über seine Vorstellung einer geeigneten Frau auf. Es kommt nur eine „nette, fromme, dienstliche Frau“, die mit ihm die Arbeit auf der Zwiebelfarm anpackt, in Frage. Deshalb verschweigt ihm Lenny Lindas Vergangenheit und schwärmt von Linda in den höchsten Tönen. Er versichert, dass Linda eine Frau mit Persönlichkeit ist und einen Dokortitel in „Wurzel- und Pholikologie“ hat, sie derzeit aber als Friseurin arbeitet, während sie sich als Schauspielerin versucht. Als Kevin nachfragt, wo sie denn schon mitgespielt hat, sagt ihm Lenny, dass sie in *Schindlers Liste* zu sehen war. Der Chor mokiert sich über Lennys Plan und bezichtigt ihn in seiner Vermessenheit, Gott zu spielen. Lenny schert sich nicht darum und kleidet Linda bei Chanel neu ein.

Auf den ersten Blick scheint sich alles in Wohlgefallen aufzulösen, bis Kevin die Wahrheit über Linda herausfindet. Kurz darauf treffen Kevin und Lenny aufeinander. Kevin ist außer sich und erzählt von dem Vorfall, dass er Linda eiskalt fallengelassen hat. Er hat sie sogar geschlagen, weil er ihr am liebsten den Hals umgedreht hätte. Lenny befindet sich

ebenfalls nicht in bester Verfassung, nachdem ihn Teiresias von Amandas Affäre in Kenntnis gesetzt hat. Lenny und Linda schlafen in dieser Nacht miteinander.

Am nächsten Tag kann Lenny nur daran denken, wie sehr er Amanda vermisst. Amanda fühlt ebenso, sodass die beiden ihre Ehe wieder in Ordnung bringen. Aber auch Linda lässt nichts unversucht und fährt zu Kevin. Leider vergeblich, doch die hoffnungslose Lage wendet sich noch zum Guten. Auf dem Weg nach Hause nimmt sie einen Piloten, der aufgrund von Problemen mit seinem Hubschrauber landen muss, mit. Sie verlieben sich und heiraten. Linda arbeitet ab nun erfolgreich als Friseurin und freut sich über ihr Mutterglück. Die Tochter ist jedoch in der Nacht mit Lenny gezeugt worden. Letzten Endes weiß Lenny nichts von seiner Vaterschaft und Linda nicht, dass Max Lennys Adoptivsohn ist.

5.1.1.2. Formale Kennzeichen

Der Aufbau des Films erinnert, wie vielleicht auch schon durch die Inhaltsangabe evident geworden ist, an eine klassische Terminologie. Die Gliederung in Episoden wird insbesondere durch die wechselnden gesprochenen Dialogszenen und die Chorszenen ersichtlich. Auffallend ist auch die Anordnung der Chorlieder, die die Unterscheidung in Parodos (das Einzugslied des Chors), Stasimon (das Standlied, das alle Chorlieder nach der Parodos einschließt) und Exodos, (der ganze Teil der Tragödie nach dem letzten Chorlied bzw. Szene), zulässt.

Zusätzlich kommt es im Laufe der Handlung auch zu einem Dialog zwischen dem Chorführer und dem Chor bzw. dem Chorführer und dem Schauspieler.⁷⁶³ Der Chor ist im gesamten Film fünfzehn Mal zu sehen, alleine diese Häufigkeit zeigt bereits seine Bedeutung. Anfangs nimmt der Chor aus einem dramaturgischen Blickwinkel gesehen eine begleitende kommentierende Position ein, wodurch die Rahmenhandlung erklärt wird, jedoch wird seine Rolle später im Film immer mehr in die dramatische Handlung eingebunden, bis er sich tatsächlich zu einer *dramatis persona* entwickelt. So wird auf

⁷⁶³ Vgl. Drexler, *Der Chor im antiken und modernen Drama* (1999) 249.

diesem Wege unter anderem die Entwicklungsgeschichte des Chors in seiner dramaturgischen Geltung angeschnitten.⁷⁶⁴

Es gibt P. Drexler zufolge zwei Handlungsebenen, nämlich die so genannte „Diegese“, die einerseits zwischen Lenny und Amanda, andererseits zwischen Lenny und Linda von statuten geht und die so genannte „Metadiegeese“.⁷⁶⁵ Damit definiert er den Chor als Einflussnehmer auf die Handlung. Er sieht diesen in „verhandelnde(r) Funktion, d.h. die dialogische Verarbeitung einer Lebenskrise, zum anderen die metadiegetische Reflexion der filmischen Handlung.“⁷⁶⁶ Diese so genannten diegetischen Brüche entstehen, „wenn ein Filmmacher direkt in die Kamera spricht, d.h. sich ans Publikum wendet oder eine ‚extradiegetische‘ Erzählerstimme (voiceover) das Filmgeschehen kommentiert, weiterhin Filmmusik oder der Wechsel von Dialog- zu Gesangspartien im Musical.“⁷⁶⁷

Zwischen den erwähnten Ebenen kommt es immer wieder zu einem Austausch, besser gesagt zu einem direkten Zusammenschluss, wie der Auftritt Lennys und Amandas im antiken Theater oder das Erscheinen des Chorführers im Adoptionsbüro oder in Lennys Wohnung zeigen.

Außerdem ereignen sich in der fortschreitenden Handlung ein Botenbericht⁷⁶⁸ und ein *deus ex machina*⁷⁶⁹, der sinngemäß von oben in Form des Hubschrauberpiloten erscheint. Aber auch die Handlung selbst präsentiert Anleihen vom klassischen Dramenaufbau, wie die Knüpfung des Knotens, die Peripetie und die Lösung. Die Knüpfung des Knotens geht mit Lennys Entscheidung, sich auf die Suche nach der Mutter von Max zu machen, einher. Peripetie ist - wie Aristoteles in seiner Poetik erläutert - „der Umschlag dessen, was erreicht werden soll, in das Gegenteil, und zwar, wie wir soeben sagten, gemäß der Wahrscheinlichkeit oder mit Notwendigkeit.“⁷⁷⁰ Dieser Wendepunkt äußert sich in diesem Fall durch den fehlschlagenden Versuch, Linda mit Kevin zu verkuppeln. Die Lösung

⁷⁶⁴ Vgl. Baumbach, Antike und Mittelalter im Film (2007) 112.

⁷⁶⁵ Vgl. Drexler, Der Chor im antiken und modernen Drama (1999) 249.

⁷⁶⁶ Ebd. 260.

⁷⁶⁷ Ebd. 259.

⁷⁶⁸ Vgl. Geliebte Aphrodite (1995) VHS 0:35:58 – 0:37:12.

⁷⁶⁹ Ebd. 1:22:00.

⁷⁷⁰ Aristoteles, Poetik (1982) 35.

ergibt sich schließlich mit Amandas Entschluss, ihre Affäre zu beenden und zu Lenny zurückzugehen.⁷⁷¹

Überdies treten einige Male Charaktere der griechischen Tragödie auf, wie beispielsweise Cassandra, Teiresias, Laios, Ödipus und Iokaste, und geben somit der Geschichte einen gewissen antiken Touch. Während des Gesprächs mit Lennys Freund Bud⁷⁷² kristallisiert sich die Thematik der genetischen Vererbungslehre heraus, die besagt, „dass schöne Menschen nur Kinder von Aristokraten sein können.“⁷⁷³ Es findet sich ebenso ein Verweis auf das Werk *Antigone* von Sophokles. Antigone bestattet nach göttlichem Gebot ihren Bruder Polyneikes und widersetzt sich der Staatsräson Kreons. Lenny wiederum möchte die Unterlagen aus dem Adoptionsbüro entwenden, obwohl er weiß, dass er gegen das Gesetz verstößt.⁷⁷⁴ Die Szene in der Bar, wo es zur Konfrontation zwischen Lenny und Lindas Zuhälter Ricky kommt, ist ein anschauliches Beispiel dafür, wie die Sprache auf den antiken Charakter Achilles gelenkt wird. Das Zwiegespräch findet zwischen Lenny und dem Chorführer statt:

„CHORFÜHRER: Das lässt du dir gefallen?

LENNY: Seien Sie vorsichtig, seien Sie vorsichtig. Gleich wird meine Seele auf Wanderschaft gehen.

CHORFÜHRER: Zeig Stärke!

LENNY: Zeig Stärke? Der Kerl füllt mich gleich in siebenundzwanzig verschiedene Suppendosen ab.

CHORFÜHRER: Die Kleine hatte Recht, die respektieren Stärke, die verabscheuen Feigheit. Macht ist alles, was sie kennen, bleibe hart, denke an den tapferen Achilles.

LENNY: Ach hör auf! Achilles hatte nur eine Achillesferse. Ich habe einen ganzen Achilleskörper!

CHORFÜHRER: Los geh ran!

LENNY: Hören Sie...“⁷⁷⁵

Die Argumentation von einer Synthese von Tragödie und von Epos erweist sich an dieser Stelle als aufschlussreich. Es werden hierfür als allgemein gültige Beispiele angeführt: Ödipus für die Tragödie und Achilles für das Epos. Das Epische durchdringt die Geschichte auf die Weise der *Ilias*, in der die zehn Jahre Lebenszeit Achilles erzählt

⁷⁷¹ Vgl. Drexler, Der Chor im antiken und modernen Drama (1999) 249.

⁷⁷² Vgl. Geliebte Aphrodite (1995) VHS 0:16:20 – 0:16:49.

⁷⁷³ Baumbach, Antike und Mittelalter im Film (2007) 110.

⁷⁷⁴ Ebd. 111.

⁷⁷⁵ Geliebte Aphrodite (1995) VHS 0:56:02 – 0:56:27.

werden, die somit also auf die geschilderten sechs Jahre von Lennys Dasein umzulegen ist. Das Tragische wird anhand des *Ödipus* - Mythos thematisiert, dessen Schicksal besonders von inhaltlicher Bedeutung elementar ist.⁷⁷⁶ Aus diesem Sinnzusammenhang resultiert auch die Analogie, dass die Zuschauer vor dem Bildschirm, die sowohl die Ereignisse rund um Lenny in New York, als auch jene im Theater rund um dem Chor überblicken, als die eigentlichen Zuschauer der Inszenierung des Chors im Theater von Taormina, da dort keine anwesend, auszumachen sind.⁷⁷⁷

Abschließend sei ein typisch spezifisches Merkmal in der Filmästhetik Woody Allens angesprochen, das als „Pastiche“ oder auch als „Pasticcio“ bezeichnet wird. Dieser Begriff bedeutet: „komische Imitation eines spezifischen Stils, das Überstülpen eines Stils als Maske, Witzeln in einer geborgten Sprache. Ein literarisches Verfahren, das Ernst und Unernst gleichsetzt und das Gefühl erzeugt, es gebe keinen bedeutenderen ‚Normalzustand‘ als den des Nonsens.“⁷⁷⁸ Woody Allen demonstriert diese Kunstform, indem er eben die Geschichte über den Sportjournalisten Lenny Weinrib und seiner Frau Amanda Sloan rund um die Adoption von Max mit der griechischen Tragödie verwebt. Ein gutes Exempel im Film ist auf jeden Fall die Szene, in der der Chor die Ehekrise von Lenny und Amanda feststellt und daraufhin Gott Zeus um Hilfe ruft, wobei sich bei letzterem nur der Telefonanrufbeantworter meldet.

„CHOR: O mein Gott! Es ist ernster als wir dachten!
 CHORFÜHRER: Es ist sehr ernst. Ihre Ehe steckt in der Krise.
 CHOR: Wenn die Zeit vergeht, werden auch die stärksten Bindungen brüchig.“
 CHORFÜHRER: Toll Leute, das klingt wie ein Glückskeksspruch!
 CHOR: O Zeus, mächtigster aller Götter, wir flehen dich an. Wir brauchen deine Hilfe. Zeus, großer Zeus, erhöre uns, erhöre uns, wir rufen dich Zeus!
 ZEUS (Telefonstimme): Äh, hier ist Zeus. Ich bin gerade nicht zuhause. Aber Sie können mir eine Nachricht hinterlassen, und ich melde mich bei Ihnen. Bitte sprechen Sie nach dem Pfeifton.
 CHOR: Ruf uns an, wenn du nach Hause kommst. Wir brauchen Hilfe.“⁷⁷⁹

⁷⁷⁶ Vgl. Baumbach, Antike und Mittelalter im Film (2007) 107.

⁷⁷⁷ Ebd. 106.

⁷⁷⁸ Schulz, Woody-Allen-Lexikon (2000) 248 - 249.

⁷⁷⁹ Geliebte Aphrodite (1995) VHS 1:15:35 – 1:16:12.

5.1.1.3. Inhaltliche Kennzeichen

Die Parados gibt Auskunft über die zu erwartenden Geschehnisse. Lenny Weinrib wird in Beziehung zu bekannten griechischen Gestalten bzw. zu deren tragischem Schicksal gestellt. So drängt sich einem sogleich folgende Frage auf: Was wird Lenny widerfahren, wenn er in einem Atemzug mit diesen genannt wird? Es ist klar, was es wohl sein mag, denn es kann nichts Gutes für den Protagonisten Lenny bedeuten.

„CHOR: Wer o Mensch, tapfer Achilles gefallen in blutigem Streite, der Preis die Braut von Menelaos. Der Vater von Antigone, Herrscher von Theben, dürstet nach Buße, erblindet von eigener Hand, verlorenes Opfer verwirrter Begierde. Auch Jasons Frau erging es nicht besser, leben darf sie nur, um es wieder zu nehmen in wütender Rache.

CHORFÜHRER: Die Wege des Herzens zu verstehen heißt die Ungeschicklichkeit und die Bosheit der Götter erkennen, die töricht und deppisch bemüht sind ein fehlerloses Ebenbild zu erschaffen, doch sie lassen die Menschheit verstört zurück und unvollkommen.

CHOR: Nehmt z.B. den Fall von Lenny Weinrib, eine Sage so griechisch und zeitlos wie das Schicksal selbst.“⁷⁸⁰

Die nachfolgende Situation zeigt das Ehepaar Weinrib/Sloan mit Freunden beim Essen im Restaurant. Amanda äußert ihren Wunsch, ein Kind zu haben, worüber Lenny nicht gerade begeistert ist. Da sie aber plant, sich in ihrem Metier selbständig zu machen und eine eigene Galerie zu eröffnen, möchte sie ein Kind adoptieren.

Plötzlich kommt es zum zweiten Auftritt des Chors. Die *König Ödipus* - Tragödie rückt dabei näher ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Es wird dem Rezipienten suggeriert, dass das kein Zufall sein kann. Diese Konstellation der Dinge eignet sich zweifellos für eine Annäherung zwischen bzw. eine Verbindung von antiken und modernen Motiven.⁷⁸¹ Eine gewisse zu erahnende Prädestination scheint dabei nicht zu weit hergeholt.

Eine kurze Schilderung des Mythos gibt einen besseren Einblick. Thebens König Laios hat seinen Sohn Ödipus kurz nach der Geburt ausgesetzt, um sich vor ihm zu schützen, da ihm das delphische Orakel weissagte, dass dieser ihn sonst umbringen würde. Das Kind wird aber von einem Hirten gefunden und vom korinthischen König Polybos adoptiert. Jahre später sucht Ödipus das delphische Orakel auf und erfährt, dass er seinen Vater töten und

⁷⁸⁰ Geliebte Aphrodite (1995) VHS 0:01:14 – 0:03:48.

⁷⁸¹ Vgl. Baumbach, Antike und Mittelalter im Film (2007) 109.

seine Mutter heiraten werde, worauf er sich entschließt, nicht mehr nach Korinth zurückzukehren. Er erschlägt, ohne es natürlich zu wissen, seinen wahren Vater König Laios, heiratet Iokaste und zeugt mit ihr Kinder. Als die schreckliche Wahrheit zu Tage tritt, nimmt sich Iokaste das Leben und Ödipus sticht sich die Augen aus.

Nun zur besagten Szene: Es sind der Chor, König Laios, Iokaste und Ödipus zu sehen. Während des Chorliedes kippt Ödipus mit ausgestreckten Händen, durch die ausgestochenen Augen bedingt, über die Bühne.

„CHOR: Laios, stolzer Vater sprich!

LAIOS: Ich voller Freude hatte einen Sohn, so gescheit, wohl gestaltet und tapfer und stets wenn emporen tausendfachen Entzückens. Aber was passiert, eines Tages tötet er mich und denkt mal fort und heiratet meine Frau.

CHOR: Armer Ödipus, König von Theben.

IOKASTE: Mein Sohn, mein Sohn, unwissend erschlug er meinen edlen Gemahl und eilte ohne es zu ahnen sogleich mit mir, seiner liebenden Mutter ins lustvolle Bett.

CHORFÜHRER: So wurde ein ganzer Berufszweig geboren, der verlangt manchmal 200 pro Stunde, dabei hat die Stunde nur fünfzig Minuten!

CHOR: Warum gerade jetzt ein Kind? Von null auf hundert?

CHORFÜHRER: Hoffentlich nicht, um eine wachsende Leere in ihrer Ehe zu füllen.

IOKASTE: Lasst ab von ihr. Der Wunsch einer Frau nach Mutterschaft ist so alt wie die Erde.

CHOR: Kinder wachsen heran. Sie ziehen aus, manchmal an so lächerliche Orte wie Cincinnati oder Boysi Idaho. Dann sieht man sie nie wieder.

CHORFÜHRER: Man denkt sie greifen mal zum Telefonhörer.

LAIOS: Gibt es eine wachsende Leere in der Weinrib-Ehe?

CHOR: Das haben wir nicht gesagt. Wir haben doch nur über die Motive spekuliert. Kinder sind eine ernste Sache. Seht hier ist ein Mann, der tötete den Vater und schlief mit seiner Mutter.

IOKASTE: Frag' nicht wie die Leute meinen Sohn in Harlem nennen.“⁷⁸²

Der Vortrag vermittelt unter anderem, dass Laios die Gefahr einer Adoption andeutet und Iokaste sich dafür ausspricht. Wir erinnern uns, auch Lenny war von Amandas Idee einer Adoption nicht sehr angetan.⁷⁸³ Eine Antikerezeption ist zwar bereits festgestellt worden, der Mythos darf jedoch nicht hundertprozentig mit der präsenten Geschichte gleichgestellt werden. Lenny wäre mit König Polybos und Max mit Ödipus zu vergleichen. Max ist aber noch zu jung, um von der Adoption zu wissen. Der Chor ist allerdings durch seine Erfahrungen geprägt. Lenny hat trotzdem nichts Schlimmes zu befürchten.

⁷⁸² Geliebte Aphrodite (1995) VHS 0:04:56 – 0:06:17.

⁷⁸³ Vgl. Baumbach, Antike und Mittelalter im Film (2007) 109.

Lennys Meinung über die Adoption ändert sich schlagartig, als er das Baby zum ersten Mal in seinen Armen hält. Max wächst zu einem klugen, lieben Jungen heran. Er ist der ganze Stolz seiner Eltern. Lenny ist ein liebevoller aufmerksamer Vater und überhäuft seinen Sohn zum Geburtstag schon mal mit Geschenken. Lenny tut alles für seinen Sohn. Er ist neugierig, wer die wirklichen Eltern sind, wem der Junge seine positiven Ambitionen zu verdanken hat. So ist es auch nicht verwunderlich, dass er nach den leiblichen Eltern von Max sucht. M. Baumbach spricht in seiner Überlegung von einem „modernen Ödipus“ und erklärt dies anhand der Überblendung vom wankenden Ödipus zu Lenny in einem New Yorker Boxclub. Lenny übernimmt somit gleichsam dessen Rolle auf zweifache Weise: Indirekt indem, er annimmt, dass Max sowieso seine Eltern einmal kennen lernen möchte. Lenny nimmt das Max vorweg, macht tatsächlich dessen Mutter ausfindig und schläft sogar mit ihr. Direkt zeigt sich die Rollenübergabe, indem er eine „moderne *König Ödipus* - Tragödie“ abwenden möchte.⁷⁸⁴

Im weiteren Handlungsverlauf passiert ein wichtiger entscheidender Umbruch, denn ab diesem Zeitpunkt intensivieren sich die Begegnungen zwischen Lenny und dem Chor, insbesondere dem Chorleiter. Es kommt ab nun des Öfteren zu einer Transponierung von Antike und Moderne, die sich durch das „Switchen“ von Lenny und dem Chorführer zwischen den jeweiligen Standorten versinnbildlicht, wie die Beispiele im Theater, im Adoptionsbüro oder in Lennys Wohnung zeigen. Diese Verbindung ist schon sondergleichen. Lenny kommt beim ersten Zusammentreffen ins antike griechische Theater. Hier offenbart sich, was das Auftreten Lennys zur Folge hat, welche reflexiven Konsequenzen sich daraus ergeben. Der Chor geht ab jetzt sozusagen tatkräftig an die Geschichte heran. Er steht nicht mehr nur als passiver Begleiter im Hintergrund. Das erste Zusammentreffen spielt sich folgendermaßen ab:

„CHOR: Geh nicht weiter.

CHORFÜHRER: Ich weiß, was du denkst, Lenny. Aber lass es.

LENNY: Wie kann ich's lassen? Ich hab' ständig den Gedanken in meinem Kopf.

CHOR: Grausames Schicksal. Gewisse Gedanken bleiben besser ungedenkt.

LENNY: Ach ich wette, der Junge hat eine spitzenmäßige Mutter.

CHORFÜHRER: Warum sollte er nicht alles von seinem Vater geerbt haben?

LENNY: Alles? Das ist sehr unwahrscheinlich. Aber ich werde es herausfinden.

⁷⁸⁴ Vgl. Baumbach, *Antike und Mittelalter im Film* (2007) 109.

CHOR: Schlafende Hunde soll man nicht wecken.

LENNY: Sie ist bestimmt großartig.

CHORFÜHRER: Die Neugierde bringt uns um. Nicht Straßenräuber oder der ganze Quatsch über die Ozonschicht. Nur unsere Herzen und Gedanken.

LENNY: Ich werde es herausfinden.

CHOR: Bitte Lenny, sei kein Depp.“⁷⁸⁵

Der Dialog zeigt sehr gut, dass der Chor Lennys Vorhaben argwöhnisch gegenübersteht und ihn vor Neugier und Hybris,⁷⁸⁶ dem Übermut besonders gegenüber den Göttern, warnt. Lenny lässt sich aber nicht beirren und möchte im Adoptionsbüro so viele Informationen wie möglich beschaffen, wobei ihn der Chorführer nach einigem hin und her sogar unterstützt.

„CHORFÜHRER: Was machst du da Weinrib?

LENNY: Stör' mich nicht, sie kommt gleich wieder.

CHORFÜHRER: Du brichst das Gesetz.

LENNY: Das Gesetz? Es gibt ein höheres Gesetz. Ich darf doch wohl herausfinden, wer die Mutter meines Sohnes ist.

CHORFÜHRER: Der Richter wird anderer Meinung sein!

LENNY: Ach, pass' lieber ein bisschen auf, verflucht noch mal!

CHORFÜHRER: Wer ich? Ich bin der Chorführer.

LENNY: Ja und, pass' auf! Ich brauch grad Hilfe!

CHORFÜHRER: Lass' dir von deinem Freund Bud helfen.

LENNY: Bud kann mir nicht helfen und Annie und Amanda sind Freundinnen. Bud kann kein Geheimnis bewahren.

CHORFÜHRER: Es ist ein Geheimnis? Warum darf Amanda es nicht wissen?

LENNY: Was soll dieser Streit hier? Amanda, weil sie, sie würde es nicht verstehen.

CHORFÜHRER: Ach, du fühlst dich nur schuldig, weil du dir schon übertriebene Vorstellungen über die Mutter deines Sohnes machst. Das ist verständlich, denn so gut läuft es ja nicht mit Amanda.

LENNY: Weißt du was? Deshalb bleibst du immer Chormitglied, weil du nichts tust. Ich handle, ich trete in Aktion, damit etwas passiert.

CHORFÜHRER: Beeil' dich verdammt noch mal! Ich höre Schritte.“⁷⁸⁷

Lenny macht also tatsächlich die Mutter von Max ausfindig. Kurz darauf ist sogar der gesamte Chor in der Moderne neben einer Autobahn zu entdecken.

„CHOR: Ihr glaubt es nicht. Er ist auf den Weg nach Pennsylvania.

⁷⁸⁵ Geliebte Aphrodite (1995) VHS 0:17:07 – 0:17:39.

⁷⁸⁶ Vgl. Drexler, Der Chor im antiken und im modernen Drama (1999) 251.

⁷⁸⁷ Geliebte Aphrodite (1995) VHS 0:19:40 – 0:20:28.

CHORFÜHRER: Von allen menschlichen Schwächen ist die Besessenheit bei weitem die gefährlichste.

CHOR: Und die dümmste.“⁷⁸⁸

Danach erscheint zum ersten Mal Cassandra in Jerry Benders Wochenendhaus und redet Lenny ins Gewissen.

„KASSANDRA: Du hättest gar nicht nach ihr suchen sollen. Jetzt sehe ich große Probleme.

LENNY: Ach, verdammt. Du siehst alles nur wie Cassandra.

KASSANDRA: Ich sehe es nicht nur wie Cassandra. Ich bin Cassandra. Ja genau die bin ich.

LENNY: Ich muss die Sache zu Ende bringen.

KASSANDRA: Es wird dir Leid tun. Ich empfehle dir, lass' es sofort sein! Noch was, lass' dir von Amanda nicht einreden das Haus nebenan zu kaufen.

LENNY: Das da?

KASSANDRA: Ja, ich sehe enorme Probleme durch die Unterspülung und eine riesige Hypothek.“⁷⁸⁹

Amanda bekundet dann auf dem Weg nach Hause wirklich ihr Interesse an dem Ferienhaus. Lenny schlägt auch Kassandras Warnung in den Wind. Nachdem er ohnehin Lindas Telefonnummer herausgefunden hat, möchte er sie unter einem Vorwand treffen. In dem Moment, als er sie anruft, erscheint der Chorführer in Lennys Wohnung.

„CHORFÜHRER: Das sollst du nicht tun.

LENNY: Würdest du bitte damit aufhören?!

CHORFÜHRER: Du willst Amanda betrügen?

LENNY: Ich betrüge niemanden. Ich will nur wissen wie sie aussieht.

CHORFÜHRER: Du kannst dir eine Krankheit holen. Hast du keine Angst vor Aids?

LENNY: Ich werde nicht mit der Frau schlafen. Ich möchte nur wissen wie sie aussieht. Ich möchte sie kennen lernen und so, einfach. (Zu Linda) Ist es möglich, dass wir uns in einem Hotel treffen?

CHORFÜHRER: Du nimmst dir ein Hotelzimmer mit einer Nutte und schläfst nicht mit ihr?

LENNY: Lass' mich in Ruhe. Ich will nur mit ihr reden. (Zu Linda) Wie wär's mit dem Plaza in der 59.?

CHORFÜHRER: Was tust du denn da? Lass' dich bloß nicht unter allen Leuten blicken?

LENNY: Ach, Herr Gott. Linda, vielleicht wär' es besser, wenn ich...wie wär's mit Ihrer Wohnung, wär' das möglich? Warten Sie mal ne Sekunde. Um drei Uhr ok. Ich komme dann und ich heiße Lenny. Äh Lenny Gildersleeve. (Hat das Gespräch schon beendet.) Ich kann's einfach nicht fassen. Ich kann's einfach nicht fassen.“⁷⁹⁰

⁷⁸⁸ Geliebte Aphrodite (1995) VHS 0:20:42 – 0:20:50.

⁷⁸⁹ Ebd. 0:25:22 – 0:25:45.

⁷⁹⁰ Ebd. 0:26:56 – 0:28:01.

Ein besonderes Indiz in dieser Szene ist, dass der Chorführer seine Maske abnimmt. Das kann als verbildlichtes Zeichen dafür gewertet werden, dass er sich in die Moderne eingelebt hat. Außerdem hilft er Lenny, indem er ihm rät, sich nicht mit Linda in der Öffentlichkeit zu verabreden und ihm den Stift zum Notieren der Wohnungsadresse reicht. Das bestätigt die weiter oben genannte Begründung, dass die „Crew antiker Gestalten“ (Chor, Chorführer und Cassandra) in der Gegenwart angekommen ist. Man könnte sogar behaupten, dass sich der Chor in die neunziger Jahre tanzt. Während Linda und Kevin ihr erstes Date haben, tanzt und singt der Chor zu flotter Musik in einem Park. Es ist kaum zu glauben, aber der Chor liefert eine Musicalesinlage.⁷⁹¹

Zu guter letzt begegnet Lenny Teiresias, der ihm von Amandas Affäre erzählt. Es ist klar und deutlich zu erkennen, dass sich die beiden vor einem Restaurant, das den Hinweis „Acropolis Restaurant Bar Shishkebab Specializing in greek cuisine“ trägt, über den Weg laufen. Im Unterschied zu seinen Gefährten aus der klassischen griechischen Tragödie ist der blinde Seher von Theben modern, gemäß der Zeit gekleidet, hat einen Blindenstock in der Hand und ein Schild um den Hals: „I am blind please help“. Er macht also einen weit unauffälligeren Eindruck und wird von den vorbeigehenden Passanten wahrgenommen, die Geld in seine Schüssel werfen.

„TEIRESIAS: Ach Weinrib. Ich hab ihre Frau gesehen, Amanda.

LENNY: Sie kennen mich?

TEIRESIAS: Ja, ich sah sie. Sie machte Überstunden in der Galerie und bei ihr war dieser Jerry Bender.

LENNY: Was soll's! Sie arbeitet bei Jerry Bender. Da ist nichts Ungewöhnliches dran.

TEIRESIAS: Aber ich war noch nicht fertig!

LENNY: Reden Sie weiter!

TEIRESIAS: Ja, sie waren sehr intim miteinander und dann erhob sich Bender und hat ihr einen feuchten Schmatz aufgedrückt.

LENNY: Einen feuchten Schm...? Bender küsst Amanda?

TEIRESIAS: Das hab ich doch gesagt! Sie müssen doch gemerkt haben, dass da schon eine Weile was läuft.

LENNY: Ja, ich hab immer gedacht, dass Benders Augen ständig bei ihr sind.

TEIRESIAS: Jetzt nicht nur die Augen, sondern auch die Hände.

LENNY: Aber, aber, Amanda, hat es doch nicht erwidert, oder?

TEIRESIAS: Nein, nein, Sie hat nur ihren Mund weit geöffnet und ihre Zunge so weit rausgestreckt wie es menschenmöglich ist.

LENNY: O Gott! Sind Sie da sicher?

⁷⁹¹ Vgl. Geliebte Aphrodite (1995) VHS 1:09:30 – 1:11:03.

TEIRESIAS: Ach! Hat das Trojanische Pferd einen Pimmel aus Holz?

LENNY: O Gott!

TEIRESIAS: Und dann presste sie ihren Unterleib gegen seinen.

LENNY: Ist ja gut, ist ja gut! Ich hab's kapiert. Ich wusste es ja. Ich hab immer den Verdacht gehabt.

TEIRESIAS: Sie wollten es nicht wahrhaben, aber man muss blind sein das nicht zu sehen!

LENNY: Ja, o Gott! Ich werd' sie zur Rede stellen!

TEIRESIAS: O nein, nein, doch nicht vor Max!

LENNY: Nein, Max, Max schläft, schläft heute nicht zu Hause, bei einem Freund. Nein. Ich wusste es! Ganz tief drin wusste ich es.

TEIRESIAS: Danke Weinrib, danke! O danke, Gott beschütze sie! (zur Frau, die ihm Geld gibt)⁷⁹²

Am Ende finden Lenny und Amanda wieder zueinander. Amanda taucht überraschend inmitten des Chors im antiken Theater auf, um Lenny zu sagen, dass sie nur ihn liebt. Die beiden liegen sich in den Armen und küssen sich leidenschaftlich, ganz im Stile eines Happy-Ends. Die Chormitglieder wenden dabei die Masken mit einem ernsten traurigen zu einem fröhlich lachenden Ausdruck.⁷⁹³ Natürlich werden die Ereignisse, die sich in der Zwischenzeit begeben haben, von Teiresias aufgelöst.

„TEIRESIAS: In jener Nacht haben Lenny Weinrib und Linda tatsächlich miteinander geschlafen als wär' er Zeus und sie Aphrodite mit einem Aphrodisiakum.“⁷⁹⁴

Linda wurde daraufhin schwanger, erzählte es aber Lenny nicht, weil sie sein Leben nicht verkomplizieren wollte. Außerdem unterstützte ihr Ehemann, der Hubschrauberpilot, sie herzlich, als sie ein Mädchen zur Welt brachte. Nach einiger Zeit treffen Lenny und Linda sich zufällig wider. Sie beglückwünschen sich zu ihren wunderschönen Kindern, ohne die Wahrheit zu ahnen.⁷⁹⁵

Der Exodos ist im Sinne eines Musicals gestaltet. Der Chor tanzt und singt, ohne Masken zu tragen, zu dem Lied *When You're Smiling (The Hole World Smiles with You)*.⁷⁹⁶ Währenddessen werden kurze Sequenzen, die erläutern, was aus allen geworden ist, eingeblendet. Alle (Lenny mit seiner Familie, Linda als Friseurin, Ricky und ein Kumpane

⁷⁹² Geliebte Aphrodite (1995) VHS 1:14:10 – 1:15:34.

⁷⁹³ Ebd. 1:20:47 – 1:21:43.

⁷⁹⁴ Ebd. 1:23:08 – 1:23:15.

⁷⁹⁵ Ebd. 1:23:49 – 1:24:57.

⁷⁹⁶ <http://www.the-main-event.de/songindex/whenyouresmiling.html>

als Zuschauer beim Basketballspiel und Kevin mit seiner Frau auf der Farm) sind glücklich und freuen sich des Lebens.

5.1.1.4. Filmintention – „Allen ist ein poeta doctus.“⁷⁹⁷

Es ist bereits festgestellt worden, dass Woody Allen anhand von *Geliebte Aphrodite* die Verflechtung antiker Elemente mit einer Geschichte, die in den neunziger Jahren in New York spielt, vorführt. Nun bedarf es einer Begründung, was er durch diese Wahl zu beabsichtigen pflegte.

Wenn einem die typische Filmästhetik Woody Allens vertraut ist, weiß man, dass er in seiner Arbeit mit Vergnügen Analogien zu bekannten Filmen und Literaturwerken herstellt. Er baut sogar Erfahrungen aus seinem persönlichen Leben mit ein. Das heißt in anderen Worten, alles, was ihn von Kindheit an geprägt, mit dem er sich beschäftigt hat, wird ansatzweise in seinen Filmen umgesetzt. Daher rührt auch folgender Gedanke: Womöglich entspringen die Episoden mit Antikebezug bloß Lennys Phantasie. Sie sind im Grunde seine Verfahrensweise, mit Problemen oder einfach Dingen, die ihn beschäftigen, umzugehen. „Man darf dieses ‚Eingreifen‘ der Antike an dieser Stelle als eine Externalisierung von Lennys eigenen Gedanken verstehen, der mit sich bzw. mit seiner Antikenbildung ein Selbstgespräch führt.“⁷⁹⁸ Daraus resultiert auch die vorherrschende Harmonie zwischen den vermeintlich fremden Sujets. Der Chor ist sozusagen als fester Bestandteil der modernen Geschichte zu werten, der Lenny auf eigentümliche Art leitet. „Die Antike tritt uns bei Woody Allen nur äußerlich als etwas Fremdes entgegen, im Denken, Fühlen und Handeln ist sie modern, zumindest so modern wie Lenny Weinrib.“⁷⁹⁹

V. Hösle misst den Komödien Allens einen ebensolchen Stellenwert wie den Werken Aristophanes zu.⁸⁰⁰ Ein solcher Vergleich lässt aufhorchen. Aristophanes, der erste große Komödiendichter, war ein glühender Verfechter der guten alten Zeit, als die attische Demokratie noch funktionierte. Er kritisierte gerne die vorherrschende Situation im

⁷⁹⁷ Hösle, Woody Allen (2001) 118.

⁷⁹⁸ Baumbach, Antike und Mittelalter im Film (2007) 111.

⁷⁹⁹ Ebd. 113.

⁸⁰⁰ Vgl. Hösle, Woody Allen (2001) 15.

öffentlichen Leben, d.h. Politik, Erziehung, Dichtung, Musik und Wissenschaften.⁸⁰¹ Demzufolge gibt es in seinen Werken auch offenkundige Anspielungen auf Zeitgenossen oder bekannte Personen⁸⁰², wie beispielsweise Spott gegen den Politiker Kleon in der Komödie *Die Ritter*⁸⁰³ oder gegen Euripides in *Die Frösche*⁸⁰⁴. Um noch einmal die Technik „Pastiche“ bzw. „Pasticcio“ in Bezug auf Allen aufzugreifen, sei damit auch auf die Wesenheit der Alten Komödie, das Realistische und Normale zu durchdringen, verwiesen.⁸⁰⁵

„Die Hauptursache scheint mir zu sein, daß sowohl Aristophanes als auch Allen Zeugen der Auflösung einer Religion sind, die Jahrhunderte lang die Grundlage ihrer Kultur gewesen war – des griechischen Polytheismus bzw. des jüdisch-christlichen Monotheismus. Allen macht sich über Gott mit derselben Leichtigkeit lustig, mit der Aristophanes die griechischen Götter persifliert hatte, und beiden ist es gestattet, dies zu tun, weil die Intellektuellen ihrer Zeit etwas Analoges taten oder tun. In Zeiten ideologischer Unsicherheit mag die Komödie zusammen mit den Philosophen die Aufgabe teilen, die grundlegenden Überzeugungen in Frage zu stellen.“⁸⁰⁶

5.2. O Brother, Where Art Thou? Eine Mississippi-Odyssee

5.2.1. Filmanalyse

5.2.1.1. Inhaltsbeschreibung nach Ansehen des Films

Häftlinge in klassisch schwarz-weiß gestreifter Sträflingsuniform klopfen im Rhythmus ihres Klagegesangs Steine. Dreien - Ulysses Everett McGill, Delmar O' Donnell und Pete Hogwallop - gelingt die Flucht. Sie wollen sich die versteckten 1,2 Millionen Dollar, die Everett vor seiner Inhaftierung durch einen Überfall auf einen Geldtransporter ergattert hat, teilen. Ihre Bewegungsfreiheit ist durch die aneinander geketteten Füße stark eingeschränkt. Sie schnappen sich zur Stärkung unterwegs ein Huhn, das sie im Wald verspeisen. Vom Gebell der Polizeihunde aufgeschreckt, eilen sie zu einem herannahenden Güterzug. Everett gelingt es als Erstem aufzuspringen und er fragt die darin sitzenden land

⁸⁰¹ Vgl. Zimmermann, Die griechische Komödie (1998) 62.

⁸⁰² Ebd. 100.

⁸⁰³ Ebd. 103.

⁸⁰⁴ Ebd. 166.

⁸⁰⁵ Ebd. 64.

⁸⁰⁶ Baumbach, Antike und Mittelalter im Film (2007) 118.

streichenden Hobos, ob einer der Schmiede- oder Metallkunst mächtig ist. Als Pete, der neben dem Zug herläuft stürzt, werden Delmar und Everett automatisch mit einem Ruck hinausgezogen und sie landen allesamt in einem Graben. Everett, der für jede Situation einen Plan parat hat, schlägt vor, dass sie durch den Flussarm abhauen. Pete regt sich auf, warum gerade Everett der Anführer der Gruppe sein sollte, wenngleich er selbst dafür geeigneter sei. Die Auseinandersetzung findet jedoch aufgrund des Hundegebells ein jähes Ende. Da kommt der blinde alte Mann auf der Draisine gerade recht. Er sagt ihnen die Zukunft voraus und erzählt unseren Helden, dass sie gefährliche Abenteuer und viele neue ungewöhnliche Erfahrungen erwarten. Als sie wieder allein sind, wundert sich Delmar, woher der alte Mann vom Schatz wissen konnte und Pete befürchtet, dass sie wegen der vorhergesagten Schwierigkeiten das Geld nicht einheimsen werden. Everett versichert den beiden, dass der Schatz sicher verwahrt ist.

Zuerst müssen sie aber einmal die Ketten loswerden, weswegen sie zur Pferdefarm von Petes Vetter Wash Hogwallop marschieren. Dort werden sie von dessen Sohn, der ihnen die Gewehrkugeln nur so um den Kopf jagt, in Empfang genommen, denn Daddy hat ihm aufgetragen auf alle, die entweder von einer Bank sind oder eine Vorladung bringen, zu schießen. Außerdem verkündet er stolz, dass er denen von der Volkszählung ordentlich eine verpasst hat. Als Pete ihn daraufhin lobt, gelangen sie zu Wash, der auf einem Baumstumpf hinter dem Haus sitzt und auf einem Stock herumschnitzt. Es liegt Gerümpel herum und alles sieht sehr heruntergekommen aus. Eine Kuh trinkt gerade aus einer Badewanne. Das Wiedersehen verläuft nicht gerade herzerwärmend, trotzdem hilft er ihnen dabei, die Ketten loszuwerden und gibt ihnen andere Kleidung. Pete erfährt beim Abendessen, was in der Zwischenzeit vorgefallen ist. Ein Vetter hat sich erhängt, weil ihm der Kredit gekündigt wurde, ein anderer hat wiederum fast alle seine Kühe durch Milzbrand verloren und die verbliebenen geben keine Milch. Überdies ist dann noch ein Junge an Mumps gestorben. Ihn selbst hat zwar seine Frau verlassen, das stört ihn abgesehen von ihrem Kochen aber nicht weiter. Daraufhin merkt Delmar an, dass der Eintopf wirklich sehr gut schmeckt. Wash betrachtet das Stück Fleisch auf seiner Gabel und meint nur, dass er das Pferd bereits letzten Dienstag geschlachtet hat und es wohl schon langsam schlecht wird. Später sitzen sie im Wohnzimmer und hören die Pappy O'Daniel – Show im Radio. Es wird gerade *You Are My Sunshine* gespielt. Everett, der

stets auf seine Frisur achtet, kämmt sich die Haare sorgfältig mit Pomade und fragt, ob er ein Haarnetz haben kann. Die Nacht verbringen sie in der Scheune. Sie werden unerwartet von den Polizeihunden und der Staatsgewalt aus dem Schlaf gerissen. Wash hat der Polizei den entscheidenden Hinweis geliefert, um sich aus der finanziellen Not, bedingt durch die Wirtschaftskrise, zu retten. Pete schimpft wütend, während die Polizei schon das Feuer mit dem Maschinengewehr eröffnet. Als schließlich auch noch die Scheune angezündet wird, scheint die Situation aussichtslos. Sheriff Cooley zeigt kein Erbarmen. Ein Mann wirft eine Fackel hinauf, um sie herauszulocken, da haben sie aber nicht mit Pete gerechnet, der die Fackel, lauthals die Polizei verhöhrend, einfach wieder zurückwirft. Das am Boden liegende Stroh fängt Feuer. Mittendrin steht der Polizeiwagen. Die darin gelagerten Waffen gehen los und durchlöchern den ganzen Wagen. Die maßgebliche Aktion zur Flucht obliegt aber dem kleinen Jungen, der auf Büchern sitzend ein Auto durch das Scheunentor steuert. Sie verdanken dem Jungen, dass sie entkommen sind, das bedeutet aber noch lange nicht, dass er auch bei ihnen bleiben darf. Als sie eine Autopanne haben, schicken sie ihn wieder heim. So macht sich der Kleine, der ganz außer sich ist, mit dem Schwein, das sich bei der rasanten Flucht im Auto befunden hat, auf den Weg nach Hause.

Everett möchte in einem nahe gelegenen Geschäft einen neuen Keilriemen für das Auto erwerben. Der Verkäufer erklärt ihm, dass sie keinen vor Ort haben, dass er aber einen in Bristol bestellen kann. Als Everett dann auch noch seine über alles geliebte Pomade der Marke „Dapper Dan“ nicht bekommt, weil nur die Marke „Fop“ geführt wird, reißt ihm vollends die Geduld. Delmar und Pete essen eine Ratte, als Everett bei ihnen im Wald eintrifft. Pete macht sich Sorgen, dass sie nicht rechtzeitig eintreffen, um den Schatz zu bergen, da das Tal, in dem Everett diesen versteckt hat, in vier Tagen geflutet wird. Typisch Everett, weiß er auch dieses Mal einen Ausweg. Auf der Suche nach einem Haarnetz hat er nämlich in der Kommode von Petes Vetter eine Taschenuhr entdeckt, die er mitgehen ließ. Er ist sicher, dass sie bei einem Verkauf genug Geld einnehmen würden, um ein gebrauchtes Automobil zu erhalten und obendrein auch noch etwas beiseite legen zu können. Pete bekommt bei diesen Worten ein grimmiges Gesicht und es folgt wieder einmal ein Streit zwischen den beiden. Dieses Mal werden sie jedoch von den Baptisten, die singend durch den Wald streifen, abgelenkt. Sie ziehen zum Fluss, um sich von einem Prediger wieder taufen zu lassen. Delmar und Pete zeigen sich sehr davon beeindruckt und

lassen sich sogleich von ihren Missetaten und Sünden reinwaschen. Bei dieser Gelegenheit stellt sich heraus, dass Delmar den Lebensmittelladen in Yazoo wirklich überfallen hat, obwohl er stets das Gegenteil behauptet hat. Jetzt macht ihm das nichts mehr aus, da der Prediger ihm sagt, dass er erlöst sei. Sie reden auch noch im Auto über diese Begebenheit. Nur Everett teilt ihren Enthusiasmus nicht, da er nicht viel von solchem Aberglauben hält. Kurz darauf treffen sie auf den Musiker Tommy Johnson, der an einer Wegkreuzung auf eine Mitfahrgelegenheit wartet. Er erzählt ihnen, dass er am Vortag um Mitternacht auf dieser Kreuzung dem Teufel seine Seele verkauft hat, der hat ihm als Gegenleistung beigebracht, richtig gut Gitarre zu spielen. Sie erfahren von Tommy von einer Möglichkeit, wie sie alle zu schnellem Geld kommen können. Sie nehmen auf einer Radiostation das Lied *I Am A Man Of Constant Sorrow* unter dem Namen *Soggy Bottom Boys* auf. Jeder von ihnen erhält zehn Dollar und da Everett dem blinden Besitzer vorgaukelt, dass sie sechs Mann sind, springen am Ende sogar sechzig Dollar für sie raus. Sie sind ganz aus dem Häuschen und begegnen beim Rausgehen Pappy O' Daniel. Delmar teilt ihm freudig mit, dass drinnen ein Mann ist, der einem zehn Dollar gibt, wenn man in eine Dose singt. Natürlich ist dieser nicht da, um eine Platte, sondern eine Sendung für das Radio aufzunehmen. Er ist in Begleitung seines Sohnes und seiner beiden Wahlkampfberater. Der Sohn rührt gleich die Werbetrommel und klärt sie auf, dass es sich um Gouverneur Menelaus handelt und sie seine Frühstücksflocken kaufen und für eine zweite Amtsperiode wählen sollen.

Nachts sitzen sie am Feuer und träumen schon vom großen Geld. Während Tommy auf der Gitarre spielt, erzählen Pete und Delmar, was sie mit ihren Anteil machen werden. Pete möchte im Westen ein feines Restaurant eröffnen. Er ist dann Oberkellner und trägt immer einen Smoking und Fliege bei der Arbeit. Das Personal muss seinen Anweisungen folgen, aber das Beste sind die freien Mahlzeiten. Delmar möchte die Familienfarm zurückkaufen, denn ein richtiger Mann besitzt Land. Nur Everett hat keinen Plan - wie Pete richtig anmerkt - ihm gar nicht ähnlich sieht. In diesem Augenblick taucht die Polizei mit den Hunden auf. Es gelingt ihnen wieder, zu entkommen, Tommy hat sich schon früher aus dem Staub gemacht. Das Auto mussten sie aber der Staatsgewalt überlassen, weshalb sie nun auf eine Mitfahrgelegenheit angewiesen sind, die sie schließlich im Bankräuber George Nelson finden. Der rast mit so hohem Tempo herbei, dass die Geldscheine nur so

aus den Fenstern flattern, seinem Ruf gleichsam vorausseilend. Es gibt eine wilde Verfolgungsjagd, in der er mitten in der Fahrt Everett das Steuer übergibt, um besser mit seinem Maschinengewehr hantieren zu können. Er ballert wie verrückt auf die Verfolger und verschont auch nicht die Kühe, die auf dem Feld neben der Straße grasen. Er schießt auf sie, weil er Kühe nun mal nicht mag. Delmar bedauert dies sehr. Als sie in der nächsten Stadt ankommen, überfällt George sofort die nächste Bank in Itta Bena, um wie er meint einen neuen Rekord aufzustellen. Als Everett ihn fragt, ob er einen Plan habe, wie sie hier wieder rauskommen, präsentiert er stolz wahnsinnig lachend die Dynamitstangen, die er unter der Jacke angebracht hat. Seine blendende Laune schlägt aber schlagartig um, als eine Frau flüstert, dass der Bankräuber, mit dem sie es zu tun haben, „Baby Face Nelson“ heißt. Er hasst nichts auf der Welt mehr als „Baby Face Nelson“ genannt zu werden. Delmar führt ihn, während er ihm gut zuredet, aus der Bank. George verhält sich beim nächtlichen Lagerfeuer sehr ruhig und spricht kaum. Er verschenkt sogar das Geld, weil sowieso alles egal sei. Als Pete ihn fragt, wohin er fahren will, sagt er nur lakonisch keine Ahnung, wen interessiert das schon.

In der Zwischenzeit haben die *Soggy Bottom Boys* mit ihrer Platte einen Riesenhit gelandet. Diese Neuigkeit erreicht sie leider nicht. Sie schlagen sich mehr schlecht als recht durch, die Polizei ist ihnen immer noch auf den Fersen und sie sind jedem Wetter ausgeliefert und lassen schon mal einen Kuchen mitgehen, um über die Runden zu kommen. Auf ihrer Odyssee fehlen auch nicht die Sirenen, wie sie von Delmar treffend bezeichnet werden. Sie ziehen sie durch Gesang in ihren Bann und waschen währenddessen die Wäsche. Die Sirenen flößen ihnen Schnaps ein und verführen sie. Als Delmar und Everett wieder aufwachen, entdecken sie, dass Pete verschwunden ist. Laut Delmar kann das bloß das Werk der Sirenen sein. Er glaubt zuerst, dass diese nur Petes Herz da gelassen haben, das in seiner Kleidung schlägt. Dieses Herz entpuppt sich dann aber als Frosch, den er für Pete hält. Es gilt also einen Zauberer zu finden, der den Frosch in Pete zurückverwandelt. Kurz darauf lernen die beiden einen einäugigen Bibelverkäufer namens Daniel „Big Dan“ Teague kennen. Er gibt vor, ihnen erklären zu wollen, wie sie im Dienste Gottes des Allmächtigen Geld machen können, doch in Wahrheit möchte er ihnen nur ihr Geld abnehmen.

Pete wird derweil ausgepeitscht. Sheriff Cooley droht ihn zu erhängen, damit er verrät, wo sich Delmar und Everett aufhalten. Letztlich muss er aber bloß wieder Steine klopfen. Everett und Delmar fahren zu diesem Zeitpunkt sogar an ihm vorbei. Everett fragt Delmar, ob Pete einen Bruder hat, schreibt diesen Eindruck dann aber der Hitze zu. Endlich kommen sie in der Stadt an, wo eine Wahlveranstaltung mit Musikdarbietungen im Namen Homer Stokes stattfindet. Dieser spricht große Worte, tituliert sich als Diener des kleinen Mannes im Gegensatz zu Pappy O' Daniel, den er als Sklaven der Interessengruppen abtut. Dann sagt er die nächsten Interpreten, die „Little Wharvey Gals“, an. Es stellt sich heraus, dass die kleinen Mädchen drei von insgesamt sieben Töchter Everetts sind, die den Mädchennamen der Mutter tragen, seitdem ihr „daddy vom Zug überfahren worden ist“ wie ihnen die Mutter aus Schande mitgeteilt hat als Everett im Gefängnis war. Everett eilt zu Penny und macht bald Bekanntschaft mit ihrem Verlobten Vernon T. Waldrip, der auch als Wahlkampfleiter Homer Stokes fungiert. Everett versucht, Penny zurück zu gewinnen, die erteilt ihm aber nur eine Abfuhr, denn Vernon ist eine gute Partie. Er hat einen Job und Perspektiven, kann die Mädchen ernähren und den Klarinettenunterricht bezahlen. Es kommt wie es kommen muss, die beiden Kontrahenten lassen die Fäuste fliegen, wobei Everett k.o. geschlagen wird.

Everett erteilt im Kino Delmar eine Lektion in Sachen Frauen bzw. Weibsteufel. Die Vorstellung wird auch von den Sträflingen besucht. So bringen sie in Erfahrung, dass Pete noch am Leben ist, der sie warnt, nicht nach dem Schatz zu suchen. Sie befreien in der Nacht Pete, der schildert, wie die Sirenen ihn der Polizei ausgeliefert haben. Er gesteht, dass die Polizei über den Schatz Bescheid weiß. Everett rückt nun mit der Wahrheit raus, dass es gar keinen Schatz gibt. Er hat das nur erzählt, dass sie einwilligen auszubrechen, weil es für ihn wegen der Fußkette ja nicht allein möglich gewesen wäre. Es geht ihm nur darum zu verhindern, dass seine Frau heiratet. Im folgenden Handgemenge zwischen Pete und Everett entdecken sie den Ku Klux Klan, der sich versammelt hat, um ausgerechnet Tommy Johnson zu hängen. Sie beschließen, ihren Freund zu retten, indem sie sich als Mitglieder verkleiden und die Fahnenwache übernehmen. „Big Dan“ kommt ihnen jedoch auf die Schliche und demaskiert Everett und Pete, die noch ganz schwarz von der Tarnfarbe sind, die sie im Zuge der Befreiungsaktion aufgetragen haben. Sie lenken ihre Widersacher ab, indem Delmar die Konföderiertenfahne als Wurfgeschoss einsetzt. Die

Fahne darf auf keinen Fall den Boden berühren. „Big Dan“ fängt sie zwar, kann seinen Triumph aber nicht lange genießen, da das brennende Kreuz, dessen Seil Everett gekappt hat, auf ihn fällt.

Everett überredet Delmar, Pete und Tommy ihm zu helfen, seine Frau zurückzuerobern. Sie verschaffen sich Zugang zu einer Abendveranstaltung, indem sie als Musikgruppe auftreten. Während des Auftritts versucht Everett, Penny zu überzeugen, dass er auch eine gute Partie sei. Sie weist ihn zurück. Pappy möchte indes Vernon als Wahlkampfleiter anheuern, der auf sein Angebot nicht eingeht. Als Pete und Delmar *I Am A Man Of Constant Sorrow* ansingen, ist Everett als Leadsänger gefragt. Sie sind von den begeisterten Zuschauern völlig überrascht. Homer Stokes, der Anführer der Ku Klux Klan – Organisation, erkennt sie und informiert das Publikum, dass sie nicht weiß und traditionell seien, den Lynchmord verhindert haben und es sich außerdem noch um entflohene Sträflinge handelt. Er hat von höchster Stelle erfahren, dass Tommy seine Seele an den Teufel verkauft hat. Er bemerkt überhaupt nicht, dass er das Publikum nur verärgert und dieses bloß die *Soggy Bottom Boys* singen hören will. Er wird umgehend hinausbefördert und die Show kann weitergehen. Pappy nutzt diese Gelegenheit, um sich die Gunst der Wähler zu sichern und begnadigt Everett, Pete und Delmar. Zu guter Letzt nimmt Penny Everett zurück und willigt ein, ihn zu heiraten, unter der Bedingung, dass er ihr ihren ursprünglichen Ehering beschafft, der sich - wie sie glaubt - im Schreibtisch in der alten Hütte befindet. Sie sehen George ein letztes Mal, der sich selbst als Verbrecher des Jahrhunderts feiert, obwohl er ins Gefängnis abgeführt wird, wo ihn der elektrische Stuhl erwartet. Wie versprochen machen sie sich auf den Weg zur alten Hütte, wo Everett vorgegeben hat, den Schatz vergraben zu haben. Kein Wunder, dass Sheriff Cooley dort schon auf sie wartet, sie hängen sehen will und sich überhaupt nicht um die ausgesprochene Begnadigung kümmert. Sie entgehen dem Tod nur, weil just in diesem Moment der Fluss aufgestaut wird. Tommy, der sich am Schreibtisch festhält, findet darin tatsächlich einen Ring, der jedoch wie Penny feststellt nicht ihrer, sondern der ihrer Tante ist. Sie fordert, dass er ihr ihren Ring bringt, ansonsten gebe es keine Hochzeit. Everetts Bilanz: Einen so kleinen Ring in einem so großen See zu finden bildet wahrhaftig eine heldenhafte Aufgabe.

Das Schlussbild zeigt den alten blinden Mann, der auf der Draisine unterwegs ist.

5.2.1.2. Formale Kennzeichen

Zu Beginn muss vorausgeschickt werden, dass der Film durch die spezielle Konzeptsetzung, die sich aus der Zusammenführung einzelner eigenständiger, mitunter bekannter Geschichten, Realpersonen oder Realgeschehen ergeben, bestimmt wird. Dieser zunächst grob gehaltene Umriss impliziert ein kompaktes Feld an Anleihen und Parallelen, die eine vollkommen neu und unerwartet wahrgenommene Version der *Odyssee* präsentieren.

„So unique are their films that they cannot be explained. Instead, they must be experienced. They practice their own brand of storytelling wrapped with eccentric humor, creating a unique voice for each picture they make, guaranteeing that the audience will always ‘see many strange things.’ With *O Brother*, they have done it again.”⁸⁰⁷

Im Laufe der Handlung werden verschiedene zum Teil abgewandelte Topoi sowie fiktive Ideen offeriert. Vordergründig lässt sich die Bezugnahme zu Homers *Odyssee*⁸⁰⁸ und zu Preston Sturges Film *Sullivan’s Travels* aus dem Jahre 1941 ableiten. Ferner erfolgt die Ergänzung von Howard Waldrop’s Novelle *A Dozen Tough Jobs*, die den Transfer der *Odyssee* nach Mississippi der 1920er Jahre beinhaltet,⁸⁰⁹ womit der Zusatztitel *Eine Mississippi – Odyssee* schon mal nachvollziehbarer wird.

Sullivan’s Travels handelt von einem reichen Hollywood Regisseur, der es überdrüssig ist, triviale Komödien zu drehen und deshalb beschließt, dass sein nächster Film, der übrigens den Titel *O Brother, Where Art Thou?* trägt, sozialkritisch wird. Er geht sogar soweit, dass er die Leiden und Sorgen des einfachen Bürgers selbst erleben möchte. Er reist als Hobo mit nur zehn Cents in der Tasche und bekommt tatsächlich das harte Leben am eigenen Leib zu spüren, als er unbeabsichtigt als Kettensträfling im Gefängnis landet. Als die Häftlinge eines Tages einen Cartoon mit Mickey Mouse und Pluto schauen und sich dabei

⁸⁰⁷ <http://www.marshallreview.com/reviews/brother.shtml>

⁸⁰⁸ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:04:25 – 0:04:26.

⁸⁰⁹ http://home1.gte.net/longrj2/fluff/o_brother.html

prächtig amüsieren, wird ihm klar, welche Wirkung einfache Unterhaltung in sich birgt.⁸¹⁰ Es gibt im Film der Coen – Brüder eine Szene im Kino, in dem ein Klamaukfilm läuft, das Publikum lacht jedoch kein einziges Mal,⁸¹¹ was einen nicht zu unterschätzenden Bruch mit dem Sozialrealismus evoziert.⁸¹²

G. Danek spricht in seinen Überlegungen die Problematik der Intertextualität an und bezieht sich auf den Film *Down by Law* von Jim Jarmusch aus dem Jahre 1986.⁸¹³ Die inhaltliche Parallele – Ausbruch aus dem Gefängnis und darauf folgende Flucht – ist nicht von der Hand zu weisen. Die gesamte Filmgeschichte ist mit zahlreichen Beispielen, die dieses spezielle Handlungsmuster aufweisen, versehen.⁸¹⁴ Zuschauer, die sich also nicht näher mit der *Odyssee* beschäftigt haben und über keinerlei Vorwissen verfügen, nehmen den Film trotzdem als vertraut wahr, da ihnen generell das Genre bekannt ist. Es stellt sich sozusagen ein Mimesis – Effekt ein. Zusammenfassend lässt sich sagen:

„Intertextualität, verstanden als ein postmodernes Phänomen, rekkuriert nicht auf hierarchische Beziehungen zwischen festgeschriebenen Texten, sondern auf ein Verständnis von Text als Welt und Welt als Text. Nach diesem Verständnis ist jeder Text intertextuell; wie konkret und punktuell die einzelnen intertextuellen Beziehungen situiert werden können, hängt vom Wissen und Bewusstseinszustand des individuellen Rezipienten ab.“⁸¹⁵

Ein Indiz, das Homers Bedeutung betont, ist die Statue, die im Hintergrund platziert ist, als Pappy O’ Daniel mit seinen Beratern im Restaurant speist.⁸¹⁶ Der blinde Mann in der Radiostation, der den Überraschungshit *I Am A Man Of Constant Sorrow* aufnimmt, kann durchaus mit Homer selbst in Verbindung gebracht werden. Es heißt in Erzählungen, dass Homer als blinder Sänger herumgezogen ist, um seine Dichtungen vorzutragen.⁸¹⁷ Er brachte durch die Schöpfung der *Odyssee*, in der Odysseus höchstpersönlich von seinen Taten und Begegnungen erzählt, dessen Ruhm in Umlauf.⁸¹⁸ Deutlich sind auf jeden Fall die Namen. Ulysses verweist auf Odysseus und Penny ist die Kurzform von Penelope.

⁸¹⁰ <http://www.filmsite.org/sull.html>

⁸¹¹ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 01:02:05 – 01:05:10.

⁸¹² Vgl. Danek, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 89.

⁸¹³ Ebd. 90.

⁸¹⁴ Ebd. 91.

⁸¹⁵ Ebd. 92.

⁸¹⁶ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:49:25 – 0:49:27, 0:49:32 – 0:49:34.

⁸¹⁷ Vgl. Seeck, *Homer* (2004) 15.

⁸¹⁸ Vgl. Danek, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 93.

Pappy O' Daniel wird einmal Gouverneur Menelaus⁸¹⁹ genannt, was als eine Andeutung auf den König von Sparta verstanden werden kann. Ein weiteres interessantes Detail findet sich im Zusammenhang mit Homer Stokes, der als Feind der Musik geoutet wird,⁸²⁰ wenngleich Homer als Sprachrohr der Musen gilt.⁸²¹ Vernon, der auch als neuer Kavalier, der Zukünftige oder als gute Partie bezeichnet wird⁸²², entspricht demnach der Position, die die Freier in der *Odyssee* innehaben. Die *Odyssee* weist zwei vormerkliche, die Handlung bestimmende Anhaltspunkte auf, nämlich die unsichere Heimfahrt und die Gefahr vor Ort in Ithaka ausgehend von den Freiern. Im Film müssen ebenso riskante Abenteuer ausgestanden und ein Freier beseitigt werden. Odysseus tritt den Freiern als Bettler entgegen.⁸²³ Dieser Akt der Intrige oder *Mechané* ist ein typisches Motiv in Tragödien⁸²⁴ und schlägt sich im Film durch Everetts Verkleidung in einen alten Mann mit Bart, um der Veranstaltung beiwohnen zu können, nieder.⁸²⁵ Im Unterschied zu Odysseus⁸²⁶ gibt sich Everett Penny im ersten Moment zu erkennen.⁸²⁷ Penny freut im Gegensatz zu Penelope das Wiedersehen jedoch nicht sonderlich und sie ist bereit, einen anderen Mann zu heiraten. Der Film schließt mit einem doppelt offenen Ende. Es gibt keinen eindeutigen Ausgang der Geschichte, sie werden zwar durch die Flut gerettet, doch es kann nicht in Erfahrung gebracht werden, was beispielsweise mit dem Sheriff geschieht. Dann folgt wiederum der neuerliche Protest seitens Penny, zu heiraten, da Everett ihr den falschen Ring überreicht.⁸²⁸ Teiresias rät Odysseus zu einem Landgang, nachdem er die Freier getötet hat.⁸²⁹ Die *Odyssee* endet mit einem *Deus ex machina* – Schluss,⁸³⁰ indem Athene den Kampf mit den Verwandten der Freier abbricht.⁸³¹

Dann gibt es noch die differierende Gegenüberstellung von Anzahl und Geschlecht der Kinder. Es ist im Epos die Rede von dem einzigen Sohn Telemach, während im Film

⁸¹⁹ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:25:59 – 26:00:00.

⁸²⁰ Ebd. 01:25:57 – 01:26:07.

⁸²¹ Vgl. *Danek*, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 94.

⁸²² Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:58:36 – 0:58:44.

⁸²³ Vgl. *Homer*, *Odyssee* (1979) 222 – 223.

⁸²⁴ Vgl. *Seeck*, *Die griechische Tragödie* (2000) 199.

⁸²⁵ Vgl. *Danek*, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 93.

⁸²⁶ Vgl. *Homer*, *Odyssee* (1979) 383 – 385.

⁸²⁷ Vgl. *Danek*, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 93.

⁸²⁸ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:33:52 – 01:37:52.

⁸²⁹ Vgl. *Homer*, *Odyssee* (1979) 176.

⁸³⁰ Vgl. *Danek*, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 94.

⁸³¹ Vgl. *Homer*, *Odyssee* (1979) 407.

sieben Töchter vorkommen.⁸³² Es ist überhaupt festzustellen, dass Odysseemotive entweder ins Gegenteil verkehrt oder in einem völlig neuen Kontext zusammengefügt werden.⁸³³ Eine Ähnlichkeit liefert auch der Vergleich Odysseus, der sich mit seinen Gefährten auf der Heimfahrt von Troja befindet und Everett, der mit seinen Häftlingskumpanen Pete und Delmar den Zug nutzen möchte.⁸³⁴

Wenn die Götter schon nicht direkt in Erscheinung treten, sind wenigstens göttliche Winke auszumachen. Der Gouverneur Pappy O' Daniel begnadigt Everett gegen⁸³⁵ den selbsternannten Verfechter des Glaubens und der guten alten Religion Homer Stokes.⁸³⁶ Diese Handlung erinnert gewissermaßen an den Konflikt zwischen Zeus und Poseidon.⁸³⁷ Ein zweites Beispiel für den Götteraspekt ereignet sich mit der Aussage Sheriff Cooleys, dass sich Everett, Pete und Delmar dem Schicksal und damit auch ihm entzogen haben.⁸³⁸ Auf diese Art und Weise wird die Rolle der über den Göttern stehenden Moira unterstrichen.⁸³⁹

„Moira [*griechisch*] die, griechische Religion: der dem einzelnen Menschen zukommende Anteil am Schicksal, auch das persönliche Geschick, personifiziert als Schicksalsgöttin (Moiren).⁸⁴⁰ Moiren, griechische Mythologie: die Schicksalsgöttinnen, Töchter des Zeus. Hesiod nennt drei Moiren: Klotho, die den Lebensfaden spinnt, Lachesis, die ihn zuteilt, und Atropos, die ihn abschneidet.“⁸⁴¹

Sheriff Cooleys Erscheinungsbild⁸⁴² deckt sich mit Tommy Johnsons Beschreibung vom Teufel, der ein weißer Mann mit leeren Augen und einer lauten Stimme ist und mit einem bissigen alten Hund in der Gegend herumreist.⁸⁴³ Everett wiederum stellt sich einen roten Satan mit schuppigem Schwanz und einer Forke vor.⁸⁴⁴ Poseidon, der Odysseus verfolgt,

⁸³² Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 93.

⁸³³ Ebd. 86, 87.

⁸³⁴ Ebd. 93.

⁸³⁵ Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 01:26:10 – 01:26:48.

⁸³⁶ Ebd. 01:12:40 – 01:13:44.

⁸³⁷ Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 94.

⁸³⁸ Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 01:30:42 – 01:31:00.

⁸³⁹ Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 94.

⁸⁴⁰ <http://lexikon.meyers.de/meyers/Moira>

⁸⁴¹ <http://lexikon.meyers.de/meyers/Moiren>

⁸⁴² Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:53:12.

⁸⁴³ Ebd. 0:21:42 – 0:21:54.

⁸⁴⁴ Ebd. 0:21:34 – 0:21:41.

wird für gewöhnlich in der Kunst mit einem Dreizack abgebildet⁸⁴⁵ und Hades, der Gott der Unterwelt⁸⁴⁶, lässt den Eingang zur Unterwelt vom Höllenhund Kerberos bewachen.⁸⁴⁷

5.2.1.4. Inhaltliche Kennzeichen

Zu Beginn des Films wird eine Einblendung gesetzt, die als einzige direkte Referenz zu Homers Epos gewertet werden kann. Der folgende Vergleich der kurzen Einführung im Film und dem Anfang des ersten Gesangs der *Odyssee* geben Aufschluss.

„O Muse!
Sing in me, and through me tell the story
Of that man skilled in all the ways of contending.
A wanderer, harried for years on end...“⁸⁴⁸

„Nenne mir, Muse, den Mann, den vielgewandten, der vielfach
Wurde verschlagen, seit Trojas heilige Burg er zerstörte.
Vieler Menschen Siedlungen sah er und lernte ihr Wesen
Kennen und litt auf dem Meer viel Schmerzen in seinem Gemüte,
Um sein Leben bemüht und die Heimkehr seiner Gefährten.“⁸⁴⁹

Es dauert nicht lange bis sich ein antikeähnlicher Moment einstellt. Teiresias, der Odysseus im Totenreich die Heimkehr prophezeit,⁸⁵⁰ tritt in der Person des blinden namenlosen Mannes auf.⁸⁵¹ Eine Ankündigung über die Zukunft, mit der die gerade entflohenen Häftlinge natürlich nicht viel anzufangen wissen, darf in einem solchen Fall nicht fehlen.

„BLINDE MANN: Ihr sucht nach großem Reichtum. Ihr drei, die ihr in Ketten seid. Ihr werdet Reichtum finden, aber es wird nicht der Reichtum sein, den ihr sucht. Aber zuerst, zuerst, müsst ihr reisen auf einer langen schwierigen Straße. Einer Straße voller Gefahren. Ihr werdet viele Dinge sehen, wunderbare Dinge. Ihr werdet eine Kuh sehen, die auf dem Dach einer Scheune steht, ha, und noch ganz viele andere erstaunliche Dinge. Ich kann euch nicht sagen wie lang diese Straße sein wird, aber fürchtet nicht die Hindernisse unterwegs, denn das Schicksal lehrt euch eure Belohnung. Die Straße wird kurvenreich,

⁸⁴⁵ [http://lexikon.meyers.de/wissen/Poseidon+\(Sachartikel\)](http://lexikon.meyers.de/wissen/Poseidon+(Sachartikel))

⁸⁴⁶ <http://lexikon.meyers.de/meyers/Hades>

⁸⁴⁷ <http://lexikon.meyers.de/meyers/Kerberos>

⁸⁴⁸ O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:00:44 – 0:00:55.

⁸⁴⁹ Homer, *Odyssee* (1979) 3.

⁸⁵⁰ Ebd. 175 – 177.

⁸⁵¹ Vgl. Danek, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 93.

euer Herz wird irgendwann müde, doch ihr werdet dem Weg folgen. Ja, sogar bis zu eurer Erlösung.“⁸⁵²

Die Prophezeiung stellt bruchstückhaft die Entwicklung der Geschichte dar. Ursprünglich glauben Pete und Delmar, dass sie wegen des von Everett in Aussicht gestellten Schatzes ausbrechen. Später finden sie heraus, dass es gar keinen gibt. Der Reichtum, der sich ihnen erschließt, erfolgt überraschend: Sie werden begnadigt. „The climax can best be described as ‚apocalyptic,‘ not just as the popular meaning of all-consuming destruction, but also as its true definition of revelation. They discover their true fortune. A free pardon, a clean slate.“⁸⁵³ Sie müssen auf ihrer Odyssee so manch bedrohliches Hindernis überwinden, bis sie ihr Ziel erreichen. Sheriff Cooley greift die Worte vom Ende der kurvenreichen Straße⁸⁵⁴ auf, als sie bei der Hütte eintreffen. Die Flut ermöglicht ihnen aber die Rettung vor dem Strick. Während sie auf der Oberfläche des Wassers so herumtreiben, sehen sie doch tatsächlich noch die Kuh am Dach einer Scheune.⁸⁵⁵

Petes zweimaliges Aufbegehren gegen Everett als Anführer der Gruppe⁸⁵⁶ lässt ihn in Beziehung zu Eurylochos setzen, der auch nicht immer den Anweisungen Odysseus folgt.⁸⁵⁷ So möchte er die Gefährten davon abbringen, zu Kirke zu gehen, indem er auf sie einredet und ihnen ins Gedächtnis ruft, was bei Polyphem vorgefallen ist⁸⁵⁸ oder als er Odysseus widerspricht, der aus Furcht die Gefährten würden Rinder oder Schafe schlachten nicht auf Helios’ Insel an Land gehen möchte.⁸⁵⁹ Dieses Szenario ähnelt Petes Vorgehen im Film.

„PETE: Warte mal! Augenblick mal! Wer hat dich zum Anführer dieser Gruppe gewählt? Seit wir machen, was du sagst, haben wir nur Schwierigkeiten gehabt. Ich war so kurz davor aufgehängt zu werden und wär im Feuer verbrannt und ausgepeitscht worden ohne Ende und einen Sonnenstich bekommen und fast ertrunken.

DELMAR: Und in einen Frosch verwandelt worden.

EVERETT: Er ist nicht in einen Frosch verwandelt worden.

DELMAR: Aber dafür scharf gemacht worden.

⁸⁵² O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:06:49 – 0:07:55.

⁸⁵³ <http://www.marshallreview.com/reviews/brother.shtml>

⁸⁵⁴ Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 01:30:42 – 01:31:00.

⁸⁵⁵ Ebd. 01:36:30 – 01:36:32.

⁸⁵⁶ Ebd. 0:05:37 – 0:06:00, 01:16:29 – 01:17:31.

⁸⁵⁷ Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 90.

⁸⁵⁸ Homer, Odyssee (1979) 167.

⁸⁵⁹ Ebd. 202.

EVERETT: Also du bist jetzt auch gegen mich. Ist das so, Jungs? Die ganze Welt, Gott, der Allmächtige und jetzt ihr. Ich hab's wohl verdient. Jungs, ich weiß ich hab ein paar taktische Fehler gemacht, aber wenn ihr jetzt bei mir bleibt, ich habe einen Plan, glaubt mir, wir können die Sache über die Bühne bringen. Ich krieg meine Frau und dann verschwinden wir von hier. Ich...⁸⁶⁰

Der Aufenthalt auf der Farm von Petes Vetter kommt dem Besuch von Odysseus bei dem Schweinehirten Eumaios gleich, obschon der erste Eindruck durch die inhaltlichen Unterschiede zu täuschen vermag.⁸⁶¹ Als Odysseus bei Eumaios einkehrt, findet er nicht nur einen gut in Schuss gehaltenen Hof, sondern auch einen treu ergebenen Diener vor. Die Ankunft wird zwar durch die wild losstürmenden Hirtenhunde getrübt, doch dank Eumaios' Eingreifen wird Schlimmeres verhindert. Er nimmt den unbekannten Gast selbstverständlich bei sich auf und bewirtet ihn. Er erkennt Odysseus nicht, weil ihm dieser als Fremder entgegentritt. Seine Loyalität zeigt sich vor allem durch die gute Fürsprache für den teuren Herrn, dementsprechend missfällt ihm auch das lasterhafte Treiben der Freier.⁸⁶² Das Eintreffen von Everett, Pete und Delmar auf der verwahrlosten Farm verläuft ebenfalls nicht gerade glimpflich, da der Junge im Glauben, dass es sich um Bankangestellte handelt, mit einem Gewehr auf sie schießt. Die Begegnung von Pete und seinem Vetter kann nicht als überaus freundlich eingestuft werden. Er befreit sie nur von den Ketten, gibt ihnen Kleidung und stellt ein halbvergammeltes Essen, sowie eine Schlafmöglichkeit zur Verfügung, um sie bei der Polizei zu verpfeifen und die ausgesetzte Belohnung einzustreifen. Insbesondere das Schwein, das Delmar bei der Flucht im Auto mitnimmt und mit dem der Junge dann wieder heimgehen kann, stellt eine Verknüpfung zwischen Film und Epos dar.⁸⁶³

Das Festsitzen von Everett, Pete und Delmar in der Scheune, verursacht durch die Belagerung der Staatsgewalt, die mit Feuer und Waffen auffährt,⁸⁶⁴ dient als Interpretation zur Station Skylla und Charybdis auf der Irrfahrt. Odysseus und die Gefährten befinden sich dabei in einer Meerenge und werden auf der einen Seite von Skylla, einem

⁸⁶⁰ O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 01:16:29 – 01:17:31.

⁸⁶¹ Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 86.

⁸⁶² Vgl. Homer, Odyssee (1979) 224 – 229.

⁸⁶³ Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:08:47 – 0:14:29.

⁸⁶⁴ Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 93.

sechsköpfigen Ungeheuer, das sechs Gefährten frisst und auf der anderen Seite von Charybdis, einem brodelnden Strudel, der Schiffe ansaugt, bedrängt.⁸⁶⁵

Die nächste Übereinstimmung zwischen Film und Epos besteht in Form der Baptisten⁸⁶⁶ und den Lotophagen.

„Die zwei Gefährten des Ulysses sind von diesem (musikalischen) Auftritt so hingerissen, dass sie sich mittaufen lassen, um all ihre Sünden abzuwaschen. Die Szene im Film wird vor diesem literarischen Hintergrund zu einer Paraphrase des Schlagworts von der ‚Religion als Opium für das Volk.‘“⁸⁶⁷

Odysseus indes berichtet von den ausgesandten Gefährten, die von der Lotos-Speise kosten und dadurch den Wunsch auf Heimkehr vergessen, sodass er sie gewaltsam zu den Schiffen bringen musste.⁸⁶⁸

Die Szene, in der der Bankräuber George Nelson zum Leid von Delmar die Kühe erschießt,⁸⁶⁹ erinnert an die Gefährten, die die Rinder des Helios schlachten.⁸⁷⁰ Die Konsequenz für Georges kriminelle Taten ist der elektrische Stuhl. Der Mob, der George zum Gefängnis geleitet, hat eine Kuh im Schlepptau, und es ist der Ausruf „Kuhmörder“ zu hören.⁸⁷¹ Zeus bestraft nach Wunsch von Helios die schuldigen Gefährten, indem er einen Sturm entfacht und einen Blitzstrahl in das Schiff einschlagen lässt, wodurch alle außer Odysseus ertrinken. Odysseus überlebte, weil er den Kiel und den Mastbaum zusammenschnürte, sich draufsetzte und zur Insel Ogýgia der Kalypso trieb.⁸⁷²

Die folgende Szenenbeschreibung zeichnet sich vor allem durch ihre Komplexität von Odysseemotiven aus. Es entsteht eine Einheit, in der die Sirenen, Nausikaa und Kirke vorkommen.⁸⁷³ Everett, Pete und Delmar sind vom ersten Augenblick an den Frauen, die im Wasser Wäsche waschen, vollkommen verfallen. Sie werden von ihrem Gesang

⁸⁶⁵ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 195 – 201.

⁸⁶⁶ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:16:09 – 0:19:25.

⁸⁶⁷ *Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 87.

⁸⁶⁸ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 136 – 137.

⁸⁶⁹ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:32:47 – 0:32:50.

⁸⁷⁰ Vgl. *Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 93.

⁸⁷¹ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 01:30:02 – 01:30:08.

⁸⁷² Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 205 – 208.

⁸⁷³ Vgl. *Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 93.

hypnotisiert angezogen. Die Verführungskunst wird mithilfe von Schnaps vollendet. Als Delmar nach dem Erwachen anstatt von Pete nur dessen Kleidung und einen Frosch vorfindet, ist er überzeugt, dass die Sirenen Pete in einen Frosch verwandelt haben.⁸⁷⁴ Die Sirenen bezaubern ihre Opfer auf den vorbeifahrenden Schiffen durch ihren Gesang. Odysseus entgeht diesem Reiz, weil er den Rat der Kirke befolgt und die Ohren der Gefährten mit Wachs verklebt. Er selbst gibt sich zwar dem Gesang hin, lässt sich jedoch an den Mast fesseln.⁸⁷⁵ Athene erscheint Nausikaa im Traum und trägt ihr auf ihre Kleidung im Fluss außerhalb der Stadt zu waschen, da bald deren Hochzeit bevorsteht. Nausikaa bittet daraufhin ihren Vater Alkinoos ihr einen Maultierwagen bereit zu stellen und folgt Athenes Worten. Während sie und ihre Mägde warten, dass die Wäsche trocknet, baden, essen und spielen sie Ball. Odysseus, der am Ufer schläft, wird durch das Schreien der Mädchen wach. Kurz darauf begegnen sich er und Nausikaa.⁸⁷⁶ Odysseus erzählt im zehnten Gesang, dass Kirke alle seine Gefährten abgesehen von Eurylochos in Schweine verzaubert.

„Die nun hatten von Schweinen die Köpfe, die Stimme, die
Borsten
Und die Gestalt; jedoch der Verstand blieb ständig wie früher.
Also waren sie eingesperrt und weinten; doch Kirke
Warf ihnen Eckern und Eicheln vor und Kornelkirschfrüchte,
Wie’s die am Boden sich sielenden Schweine zu fressen gewohnt sind.“⁸⁷⁷

Der Bibelverkäufer Daniel „Big Dan“ Teague erfüllt, wie dessen Augenklappe andeutet, die Rolle des Kyklopen Polyphem.⁸⁷⁸ Die folgenden Handlungsblöcke von Film und Epos sollen die Ähnlichkeiten hervorheben. Die Sinnbezüge Zerschmettern von Frosch und Gefährten, die Aufmachung als Ku Klux Klan – Mitglied und Verstecken unter den Schafen, sowie das Erschlagen durch das Kreuz und Blendung stehen dabei im Mittelpunkt. Everett und Delmar machen die Bekanntschaft mit „Big Dan“ im Restaurant. Er sitzt an einem Nebentisch und belauscht das Gespräch der beiden. Es ist sofort klar, dass er etwas im Schilde führt. Er schlägt ihnen vor, ein Picknick zu veranstalten und lockt sie in eine Falle. Bevor er zur Tat schreitet, genießt er aber noch das mitgebrachte Essen,

⁸⁷⁴ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:41:26 – 0:45:56.

⁸⁷⁵ Vgl. *Homer, Odyssee* (1979) 193 – 194, 198 – 199.

⁸⁷⁶ Ebd. 90 – 94.

⁸⁷⁷ Ebd. 161.

⁸⁷⁸ Vgl. *Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 93.

da er wie er selbst behauptet ein Mann mit riesigem Appetit ist. Die beiden schöpfen noch immer keinen Verdacht. Während er ihnen die Prinzipien des Bibelverkaufs erklärt, bricht er einen Ast von einem Baum ab, mit dem er sie anschließend verprügelt. Dann knöpft er ihnen das Geld ab. Er vermutet, dass sich im mitgeführten Schuhkarton noch mehr Geld befindet. Als er den Frosch entdeckt, zerdrückt er ihn in einer Hand und wirft ihn gegen den Baum, was Delmar den Rest gibt.⁸⁷⁹ Das nächste Mal treffen sie ihn bei der Ku Klux Klan – Versammlung, bei der Tommy gelyncht werden soll. Everetts Plan sieht vor, dass sie sich als Anhänger verkleiden, um ihm zu helfen. „Big Dan“ wird während der Konfrontation zwar nicht geblendet, jedoch von einem brennenden Kreuz erschlagen.⁸⁸⁰ Die Begegnung von Odysseus mit dem Kyklopen fällt nicht minder bedrohlich aus, denn sechs seiner zwölf Männer müssen das Leben lassen. Der Riese frisst sie zum Frühstück oder Nachtmahl. Polyphem blockiert den Ausgang der Höhle mit einem Felsstein, sodass Odysseus die List ersinnt, ihn mit Wein schläfrig zu machen, um ihm einen glühenden Ölbaumpfahl ins Auge zu stoßen. Sie entkommen, indem sie sich unter der Brust der Schafe verstecken, die Polyphem zur Weide hinaustreibt.⁸⁸¹

Everetts Boxkampf mit Vernon kann zu jenem zwischen Odysseus und dem Bettler Iros⁸⁸² ausgelegt werden, obwohl Everett Vernon unterliegt und Odysseus Iros besiegt.⁸⁸³

Die Szene, in der Everett über Penny schimpft, demonstriert Agamemnons Argwohn gegenüber den Frauen.⁸⁸⁴

„EVERETT: Falsch, verlogen, Weibsteufel! Trau niemals einem Weib, Delmar! Merk dir dieses simple Prinzip und deine Zeit mit mir wird nicht verschwendet gewesen sein.

DELMAR: Ok, Everett.

EVRETT: Von einem Zug überfahren. Die Wahrheit bedeutet einer Frau gar nichts, Delmar. Der Triumph des Subjektiven! Warst du schon einmal mit einer Frau zusammen?

DELMAR: Naja, ich, ich muss erstmal die Familienfarm wiederhaben, bevor ich anfangen kann an so was zu denken.

⁸⁷⁹ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:47:25 – 0:49:09, 0:49:55 – 0:52:43.

⁸⁸⁰ Vgl. *Danek*, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 94.

⁸⁸¹ Vgl. *Homer*, *Odyssee* (1979) 143 – 149.

⁸⁸² Ebd. 298 – 301.

⁸⁸³ Vgl. *Danek*, *Die Odyssee der Coen-Brüder* (2002) 93.

⁸⁸⁴ Vgl. *Homer*, *Odyssee* (1979) 184 – 186.

EVERETT: Ganz recht, wenn du es tust, vergiss niemals, Delmar, die Frau ist mit Abstand das teuflischste Folterinstrument, das erdacht wurde, um Männern das Leben zur Hölle zu machen.

DELMAR: Everett, ich hätte dich nie für einen pater familias gehalten.

EVERETT: O doch! Ich habe meinen Samen gesät. Und was hats mir gebracht?“⁸⁸⁵

5.2.1.4. Inszenierung

Homer bezeichnet Odysseus als „vielgewandten“⁸⁸⁶, „erfindungsreichen“⁸⁸⁷ Mann, durch dessen Einfall mit dem Hölzernen Pferd Troja eingenommen worden ist. Diese Wortwahl indiziert den listigen, klugen Charakter. Everett ist ebenso ein Taktiker und kann stets mit einem Plan auftrumpfen. Er redet andauernd, weiß für jeden und alles eine Erklärung und kommentiert Ereignisse. Wenn er eigentlich nicht viel zu sagen hat, fällt er trotzdem durch Bemerkungen auf. Als sie in der Scheune von Pete’s Vetter festsitzen, verwendet er dreimal die Redewendung: „verdammt, wir stecken in der Klemme“.⁸⁸⁸ Er unterbreitet in dieser Situation den Vorschlag, die Gelegenheit auszuhandeln und auszudiskutieren.⁸⁸⁹ Es wundert nicht, dass er als Rechtsanwalt ohne Lizenz tätig war.⁸⁹⁰ Er argumentiert solange, bis sein Gegenüber ihm zustimmt. Als es darum geht, in der Radiostation ein Lied aufzunehmen, erzählt er zuerst, dass sie alle Neger außer ihrem Begleiter sind, weil es denn Anschein hat, diese Konstellation würde bevorzugt, als sich aber das Gegenteil herausstellt, sind sie natürlich keine Neger außer ihrem Begleiter.⁸⁹¹ Er fädelt auch ein, dass sie sechzig Dollar anstatt vierzig Dollar verdienen, indem er vorgibt, dass zwei des Schreibens nicht fähig sind.⁸⁹² Ansonsten gilt seine Aufmerksamkeit ganz und gar seiner Frisur, die er ausschließlich mit der Haarpomade der Marke „Dapper Dan“ und Haarnetzen in Form hält.⁸⁹³ Als die Polizei ihr Auto entdeckt und er merkt, dass er die Pomade darin hat liegen lassen, zieht er sogar in Erwägung, sich anzuschleichen und sie zu holen.⁸⁹⁴

⁸⁸⁵ O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 01:02:12 – 01:02:55.

⁸⁸⁶ Homer, Odyssee (1979) 3.

⁸⁸⁷ Ebd. 187.

⁸⁸⁸ O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:12:08 – 0:12:09, 0:12:43 – 0:12:43, 0:12:57 – 0:12:58.

⁸⁸⁹ Ebd. 0:13:00 – 0:13:05.

⁸⁹⁰ Ebd. 01:09:01 – 01:09:04.

⁸⁹¹ Ebd. 0:22:43 – 0:23:34.

⁸⁹² Ebd. 0:25:25 – 0:25:43.

⁸⁹³ Ebd. 0:14:33 – 0:15:08.

⁸⁹⁴ Ebd. 0:29:35 – 0:29:39.

Typisch für ihn ist es daher, sich als Erstes um seine Haare zu sorgen, wenn er plötzlich aus dem Schlaf gerissen wird.⁸⁹⁵

Delmar ist ein gutmütiger Zeitgenosse, aber nicht gerade ein helles Köpfchen. Zu Beginn der Handlung wollen sie auf den Zug aufspringen, als das nicht gelingt, bringt Everett gleich seinen Unmut zum Ausdruck, worauf sich Delmar sofort entschuldigt. Anschließend streiten Everett und Pete, wer die Gruppe anführen soll, wodurch die Entscheidungsgewalt bei ihm liegt und er ihnen beiden Recht gibt.⁸⁹⁶ Die Aufteilung der 1,2 Millionen Dollar ergeben bei ihm 500 000 Dollar pro Mann bis Everett richtig stellt, dass es 400 000 Dollar für jeden sind.⁸⁹⁷ In der Szene, als sie den Kuchen stehlen, der zum Auskühlen auf dem Fensterbrett steht, legt er als Einziger einen Geldschein hin, den er zusätzlich noch mit einem Stein beschwert. Everett und Pete haben sich da schon längst aus dem Staub gemacht.⁸⁹⁸ Als Everett die Wahrheit gesteht, dass es gar keinen Schatz gibt, wird Pete klar, dass er grundlos ausgebrochen ist. Er hätte bis zur Haftentlassung nur noch zwei Wochen absitzen müssen, jetzt drohen ihm weitere fünfzig Jahre. Wenn er herauskommt, ist er vierundachtzig Jahre alt. Delmar rechnet nun auch nach, lächelt und meint, dass er dann erst zweiundachtzig Jahre alt sei. Erwartungsgemäß geht Pete auf Everett los und nimmt ihn in den Würgegriff. Delmar hingegen versucht, die Auseinandersetzung zu schlichten.⁸⁹⁹

John Turturro hat sich für die Rolle des Pete vorbereitet, indem er den Charakter von „Cletus the Slack-Jawed Yokel“, eine immer wiederkehrende beiläufige Figur bei *The Simpsons*, studiert hat.⁹⁰⁰ Pete ist ein brutaler Typ, der schnell handgreiflich wird und schimpft, was das Zeug hält, wenn er wütend ist. Everett sagt einmal über Pete, dass er ein griesgrämiger Hundesohn ist, der nicht zu überflüssigen Sentimentalitäten neigt.⁹⁰¹

⁸⁹⁵ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:44:35.

⁸⁹⁶ Ebd. 0:05:27 – 0:06:00.

⁸⁹⁷ Ebd. 0:27:52 – 0:27:58.

⁸⁹⁸ Ebd. 0:38:27 – 0:38:44.

⁸⁹⁹ Ebd. 01:08:36 – 01:10:12.

⁹⁰⁰ <http://www.nytimes.com/2000/12/22/arts/22BROT.html?ei=5070&en=e533f585d0dee867&ex=1219464000&pagewanted=print>

⁹⁰¹ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:54:22 – 0:54:26.

Emotionen kommen bei ihm eher hoch, wenn es ums Geld geht. Er erzählt, dass der Schatz verloren ist und ihn das innerlich zerrissen hat. Er umarmt sogar seine besten Freunde.⁹⁰²

Es lohnt sich ebenfalls den Nebencharakteren Tommy Johnson, Menelaus Pappy O' Daniel und George „Baby Face“ Nelson Beachtung zu schenken, da deren jeweilige Tätigkeit im Film Analogien zu tatsächlich existenten Persönlichkeiten zeigen.

Es kann bei Tommy Johnson auf den Gittaristen Robert Johnson geschlossen werden. Eine Legende besagt, dass dieser mit dem Teufel einen Pakt geschlossen hat. Er hat ihm seine Seele verkauft, damit er die Gabe erhält, alles Erdenkliche auf der Gitarre spielen zu können.⁹⁰³ Tommy erzählt dieselbe Geschichte.⁹⁰⁴

Pappy O' Daniel erinnert an W. Lee O' Daniel, Gouverneur von Texas und amerikanischer Senator, der außerdem noch als Verkaufsleiter für ein Unternehmen, das Mehl herstellte, tätig war. Er moderierte im Zuge dessen eine Radioshow, in der er das Mehl bewarb, führte ein Contrymusik – Programm ein und organisierte eine Musikgruppe namens *Light Crust Doughboys*. 1935 gründete er seine eigene Firma *Hillbilly Flour* und änderte den Namen der Musikgruppe in *Hillbilly Boys*. Seinen Bekanntheitsgrad erreichte er vor allem durch den Slogan „Pass the biscuits, Pappy.“ Schließlich stieg er von seinen Radiohörern angetrieben in den Wahlkampf um das Gouverneursamt ein.⁹⁰⁵ Der Mann in der Radiostation erklärt, dass er nur Material aus der guten alten Zeit aufnimmt. Diese Phase hat begonnen, als Pappy O' Daniel auf Sendung gegangen ist.⁹⁰⁶ Als Everett, Pete und Delmar bei Wash Hogwallop Radio horchen, läuft gerade die Pappy O' Daniel – Sendung:

„Ah, das war sie mal wieder die ‚Gib mir mal die Kekse rüber Pappy O' Daniel Fachstunde‘. Ich bin Pappy O' Daniel und hoffe euch hat die schöne Musik aus der guten alten Zeit gefallen und denkt daran, wenn ihr Pfannkuchen machen wollt oder ein schönes Blech Kekse, dann nehmt kühles Wasser und gutes Pappy O' Daniel Mehl.“⁹⁰⁷

⁹⁰² Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 01:07:29 – 01:08:26.

⁹⁰³ <http://www.mudcat.org/rj.cfm>

⁹⁰⁴ Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:21:04 – 0:21:23.

⁹⁰⁵ <http://www.tsl.state.tx.us/treasures/characters/pappy.html>

⁹⁰⁶ Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:23:09 – 0:23:23.

⁹⁰⁷ Ebd. 0:11:07 – 0:11:26.

Junior O' Daniel erklärt beim ersten Zusammentreffen mit den *Soggy Bottom Boys*: „Das ist Gouverneur Menelaus. Gib mir mal die Kekse rüber Pappy O' Daniel. Er wäre sehr dankbar, wenn sie seine Frühstücksflocken kaufen und ihn für eine zweite Amtszeit wählen.“⁹⁰⁸ Die Verbindung zwischen Musik und Politikwerbung ist offensichtlich durch das Wahlkampflied *You Are My Sunshine*, das einmal im Radio während der Pappy O' Daniel - Sendung zu hören ist.⁹⁰⁹ Dieses Lied singen die *Soggy Bottom Boys* mit Pappy O' Daniel auch nach der Begnadigung.⁹¹⁰ Der folgende Dialog belegt die vorgebrachte Methode der Wahlkampfwerbung:

„JUNIOR: Willst du dich nicht unters Volk mischen, Pappy und ein paar Hände schütteln?
 PAPPY: Ich werd dich gleich schütteln, du dämliches Riesenbaby! Erzähl mir nicht wie man um Wähler wirbt! Wir machen das nicht einen nach dem andern! Wir massenkommunizieren!
 WAHLKAMPFBERATER: O ja, das ist eine mächtige neue Kraft.“⁹¹¹

Die Rolle des George Nelson geht auf den gleichnamigen Kriminellen⁹¹² zurück, der seinen Spitznamen „Baby Face“ aufgrund seines jugendlichen Aussehens erhielt.⁹¹³ George regt sich im Film furchtbar deswegen auf, als eine Frau in der Bank diesen Spitznamen erwähnt.

„GEORGE: Vergesst bitte nicht. Jesus rettet, aber George Nelson erleichtert.
 FRAU: Das ist Baby Face Nelson.
 GEORGE: Wer hat das gesagt? Welcher ignorante unwissende verleumderische Hundesohn hat das gesagt? Mein Name ist George Nelson, kapiert?
 DELMAR: George, sie hat es nicht böse gemeint, George.
 GEORGE: George Nelson! Nicht Baby Face! Vergesst das nicht und sagt es auch euren Freunden! Ich bin George Nelson, geboren um in der Hölle zu landen!“⁹¹⁴

Es stellt sich heraus, dass George unter manisch-depressiven Zuständen leidet. Delmar wundert sich in der Bank, was für ein Energiebündel George ist.⁹¹⁵ Er verhält sich im Gegensatz dazu beim nächtlichen Feuer vollkommen ruhig, wenn er spricht, dann nur leise

⁹⁰⁸ O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:25:59 – 0:26:07.

⁹⁰⁹ Ebd. 0:10:42 – 0:11:58.

⁹¹⁰ Ebd. 01:27:32 – 01:27:56.

⁹¹¹ Ebd. 0:26:13 – 0:26:25.

⁹¹² <http://www.fbi.gov/libref/historic/famcases/babyface/babyface.htm>

⁹¹³ <http://www.biography.com/search/article.do?id=9542636>

⁹¹⁴ O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:33:53 – 0:34:33.

⁹¹⁵ Ebd. 0:33:36 – 0:33:38.

in halben Sätzen.⁹¹⁶ Am Ende des Films kann er sich bei seinem letzten Auftritt vor lauter Begeisterung kaum zurückhalten. Er lacht, jubelt und schreit sein Hochgefühl heraus, obwohl ihm der elektrische Stuhl droht. Er teilt mit, dass er unter Strom wie eine Leuchtkugel hochgehen wird. Es werden 20 000 Volt durch seine Glieder jagen, wodurch er der Stadt den ganzen Strom entziehen wird. Sein Kopf wird Funken sprühen und seine Fingerspitzen leuchten. Er fühlt sich als wäre er drei Meter groß. Delmar merkt in diesem Moment an, dass George wohl wieder ganz oben ist.⁹¹⁷

Der Filmsoundtrack präsentiert die Folklore des Südens, d.h. Hillbilly, Bluegrass,⁹¹⁸ Country und Gospel. Die Musik ist schon konzipiert worden, bevor noch das Drehbuch fertiggestellt war. Es ist beständig Musik im Film zu hören. Die zahlreichen Musikstücke unterstreichen die Emotionen oder Handlungen der Personen, die gerade etwas erleben. Die Gemütsbewegungen gehen prinzipiell mit der Musik einher.⁹¹⁹ Zum Einstieg wird das Klagelied *Po Lazarus* gespielt, zu dem die Sträflingskolonne arbeitet.⁹²⁰ Das zweite Lied *Big Rock Candy Mountains* von Harry McClintock erklingt, als Everett, Pete und Delmar abhauen. Es handelt von einem Hobo, der beschließt, in die Big Rock Candy Mountains zu ziehen, wo das Leben so richtig genossen werden kann. Es gibt dort herrliches Land, Früchte und Limonadenquellen, soweit das Auge reicht, jeden Tag scheint die Sonne,..., die Gefängnisse sind aus Zinn, die jederzeit verlassen werden können, es existieren keine Schaufeln, Äxte oder Sägen, denn der Depp, der die Arbeit erfunden hat, ist schon längst gehängt worden...⁹²¹

"O Brother, Where Art thou?" similarly offers a fairy-tale view of an America in which the real brutalities of poverty and racism are magically dissolved by the power of song. Because the Coens are smart enough to know that such a place has ever existed only in fable and song, their vision takes on an unexpected poignancy. Rather than wallow in nostalgia for the past, they dare to reinvent it, to make it something strange, beautiful and new 'O Brother, Where Art Thou?' is a tribute to, and example of, the persistent vitality of the American imagination. It's bona fide."⁹²²

⁹¹⁶ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:34:51 – 0:35:36.

⁹¹⁷ Ebd. 01:29:23 – 01:30:08.

⁹¹⁸ <http://www.filmzentrale.com/rezis/obrotherwherearthougs.htm>

⁹¹⁹ Ebd.

⁹²⁰ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:00:00 – 0:02:18.

⁹²¹ Ebd. 0:02:19 – 0:04:37.

⁹²² <http://www.nytimes.com/2000/12/22/arts/22BROT.html?ei=5070&en=e533f585d0dee867&ex=1219464000&pagewanted=print>

Im Mittelpunkt steht aber *A Man Of Constant Sorrow* von den *Soggy Bottom Boys*. Der Inhalt dient als Referenz zu Odysseus, der bei Homer als Leidensmann beschrieben wird.⁹²³

I am the man of constant sorrow
 I've seen trouble all my days
 I bid farewell to ol' Kentucky
 The place where I was born and raised.
 The place he was born and raised.
 For six long years I've been in trouble,
 no pleasure here on earth I've found
 For in this world. I'm bound to ramble,
 I have no friends to help me now.
 He has no friends to help him now.
 Maybe your friends think I'm just a stranger
 My face you never will see no more
 But there is one promise that is given,
 I'll meet you on God's golden shore.
 He'll meet you on God's golden shore.⁹²⁴

Die Farben sind im Gegensatz zur Musik im Nachhinein modifiziert und digital bearbeitet worden. Die Intensität der Farbtöne enthüllt eine ungewohnte Mississippi-Landschaft.⁹²⁵

“Denn solche Farben, die gibt's nicht in der Welt. Sonnenversengt und ausgebleicht, kein bisschen Grün, kaum Rot, kühlendes Blau nur nachts. Wie alte, gelbe Photos, wie Gemälde, wie frühe Filme, von Hand mit Gelb und Braun koloriert. Eine staubige, trockene, knochenhelle Welt mit einer Patina der Nostalgie.“⁹²⁶

Dann wäre noch die für die Handlung wesentliche Atmosphäre,⁹²⁷ die einerseits durch die Große Depression und andererseits durch die anstehenden Wahlen oder dem Ku Klux Klan hervorgebracht wird, zu nennen. Die Coen Brüder mixen diese ernsten Themen mit komödiantischen Elementen oder Gags. Die vorherrschende Not wird beispielsweise durch die Wanderarbeiter, die mit den Güterzügen durch das Land reisen⁹²⁸ oder mittels Bericht von Wash Hogwallop eingefangen. Er erzählt, dass sich ein Verwandter das Leben

⁹²³ Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 93.

⁹²⁴ O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:23:35 – 0:25:16.

⁹²⁵ <http://www.filmzentrale.com/rezis/obrotherwherearthougs.htm>

⁹²⁶ <http://www.filmzentrale.com/rezis/obrotherwherearthou.htm>

⁹²⁷ Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 88.

⁹²⁸ Vgl. O Brother, Where Art Thou? (2000) DVD 0:05:03 – 0:05:06.

genommen hat, weil ihm der Kredit gekündigt worden ist.⁹²⁹ Dieser Punkt stimmt mit seiner Angabe überein, dass er die eigene Verwandtschaft aufgrund der Wirtschaftskrise verraten hat.⁹³⁰ Die Probleme dieser Zeit spiegeln sich im Wettbewerb der beiden Kontrahenten Pappy O' Daniel und Homer Stokes wieder. Homer Stokes polarisiert die Situation in seiner Wahlkampfrede. Er verspricht, dass es unter seiner Führung keine Kumpanei und Betrugerei in der Wirtschaft gibt. Er setzt sich in erster Linie für die Anliegen des kleinen Mannes ein, weshalb er vermutlich den kleinwüchsigen Mann, der dieselbe Kleidung wie er trägt, engagiert. Er sorgt für eine saubere Regierung, was er durch den Besen der Reform versinnbildlicht.⁹³¹ Diese Reinigung, die mit dem Besen assoziiert wird, kann auch unter einem ideologischen Gesichtspunkt betrachtet werden. Homer Stokes möchte mit seinem Besen das Kulturgut rein halten. Er bekennt seine rassistischen Ansichten vor dem Ku Klux Klan.⁹³² Pappy O' Daniels Chance auf eine Wiederwahl fällt bei dieser Argumentation der Reform natürlich schlecht aus. Es wird ihm Schuld zugesprochen, obwohl er das Gesetz der Landwirtschaft unterschrieben hat, da er ganz einfach die Position des amtierenden Gouverneurs innehat. Da hilft nicht einmal Juniors Vorschlag, einen noch kleineren Zwerg zu verpflichten. Es bleibt den Beratern nur darüber zu diskutieren, ob ihnen wohl in den Hintern getreten oder er ihnen versohlt wird.⁹³³

5.2.1.5. Filmintention

Die Coen-Brüder erklären in einem Interview, die *Odysee* von Homer nie gelesen zu haben. Tim Blake Nelson, der die Rolle des Delmar verkörpert, sei der Einzige im Team, der sich mit dem Epos auseinandergesetzt habe. Sie gehen aber noch weiter, indem sie behaupten, dass sie für den Film grundsätzlich keine Recherche betrieben oder Informationen eingeholt haben. Die Geschichte hat sich einfach so ergeben, den einen oder anderen Gedanken hatten sie schon länger im Hinterkopf.⁹³⁴

⁹²⁹ Vgl. *O Brother, Where Art Thou?* (2000) DVD 0:09:51 – 0:09:57.

⁹³⁰ Ebd. 0:12:26 – 0:12:33.

⁹³¹ Ebd. 0:56:11 – 0:57:13.

⁹³² Ebd. 01:12:40 – 01:13:44.

⁹³³ Ebd. 01:06:04 – 01:06:19.

⁹³⁴ <http://www.guardian.co.uk/film/2000/may/19/culture/features>

Diese Äußerungen dürfen jedoch nicht vollkommen ernst genommen werden. So ist beispielsweise im Vorspann von *Fargo* (1996) angemerkt worden, dass der Film auf einer wahren Begebenheit beruhe, was genauso wenig der Wahrheit entsprechen dürfte. Es ist allgemein bekannt, dass die beiden einen Ruf als Exzentriker genießen. Ihre Filmarbeit hebt sich gerade durch ihren eigenwilligen Stil vom Mainstream ab.

D. Schaaps Begründung, warum er die Filme der Coen-Brüder schätzt, lautet:

„In order to avoid arrogance toward the audience, the Coen brothers have discovered a brilliant solution: just make your own kind of movies. Tell the stories the best way you know how, and do not try to pander to anyone, from the lowest common denominator to the critics. This is something they do well. The Coens's strength lies in their ability to be completely and wonderfully original. No other filmmakers like them exist. The tinge of surrealism, their brand of humor, and their visual energy can only be described as 'Coenesque.' Now, when people ask me why I love the Coen brothers, I don't have to scramble for some aesthetic theory that qualifies them as high art. That would be missing the point. They don't make films to be dissected by college professors, nor do they make movies to appeal to large population. They are themselves, nothing more and nothing less.”⁹³⁵

⁹³⁵ <http://www.marshallreview.com/reviews/brother.shtml>

6. Zusammenfassung

Da das Angebot an stofflichen Möglichkeiten des Genres „Antikfilm“ unüberschaubar ist, war es das Ziel dieser Arbeit, einen Querschnitt von Filmen, die sich mit der griechischen Antike befassen, aufzuzeigen. Es erscheint aufgrund der gewählten Auffächerung in Gruppen logisch, die hervorstechenden Merkmale der verschiedenen behandelten Beispiele auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen.

Pier Paolo Pasolini, ein Intellektueller seiner Zeit, hat neben Größen wie Michelangelo Antonioni, Federico Fellini und Luchino Visconti die italienische Filmkultur der 1960er Jahre mitgeprägt. P. Spila befindet ein beeindruckendes Urteil über Pasolinis Filme:

„Sie bilden ein vielschichtiges ästhetisches und sprachliches Universum, das zugleich primitiv und komplex ist, raffiniert, oft extrem und mit den gängigen Modellen unvereinbar, und doch voll mit zeitlosen und allgemeingültigen Themen wie dem menschlichen Schicksal, der Immanenz der Realität, dem Mythos der Natur und der Geschichte, der Sakralität von Leben und Tod.“⁹³⁶

Er präsentierte in der Tat die antiken Tragödien in einem neuen, noch nie da gewesenen Licht. *Edipo Re* und *Medea* offenbaren bei näherer Beschäftigung seine kritische Weltsicht. Er missbilligte vehement die Verbrechen des Neokapitalismus und strebte nach der Befreiung vom imperialistischen Joch. *Edipo Re* demonstriert den Kampf gegen das Schicksal, was mit der darin innewohnenden Erkenntnisfähigkeit gemeint ist, greift über den Rahmen des Films hinaus. Die Botschaft lautet, dass die Menschen in sich selbst hineinschauen sollen. Die expressive Umsetzung des sophokleischen Werkes *König Ödipus* hetzt gegen die Bourgeoisie und setzt sich für die Ausgebeuteten ein. Ferner arbeitet Pasolini seine reale Vater-Beziehung mit ein, sodass der Film stark mit der Person und Persönlichkeit Pasolinis zusammenwächst. Die Handlung spielt nicht nur in der Antike, sondern auch in der Moderne. Pasolinis Ödipus hat nicht die Unschuld eines Ödipus, wie bei Sophokles. Er sucht zwar nach Antworten, verlangt die Erklärungen jedoch von anderen. Seine Aktivität äußert sich durch physische Gewalt, doch gerade eben dieses „barbarische“, brutale Verhalten steht in Opposition zur „Zivilisation“. Diese reine Unschuld, die frei von jeglicher Dekadenz ist, versinnbildlicht die Absicht der

⁹³⁶ Spila, Pier Paolo Pasolini (2002) 5.

Filmaussage. Ödipus trägt am Schluss ein russisches Partisanenlied auf dem Weg zur Fabrik vor, was andeutet, dass die Menschen ihr Leben, die Welt und die Geschichte betrachten lernen sollen. Die Hoffnung besteht darin, die bürgerlich-rationalen Scheuklappen abzulegen und „Unbekanntes“, „Abnormes“ zuzulassen. Das Filmende schließt mit der Rückkehr zum Anfang. Pasolini bezieht Widerstand gegen den auf Besitz und Gewinn ausgerichteten Fortschritt eines Materialismus der Industrie- und Massengesellschaft. Die Wahrheit liegt bei ihm im Mythos. Er geht später bei *Medea* bis an die „Grenzen des Experimentellen“, ⁹³⁷ um den gewünschten Effekt der Andersartigkeit zu erzielen. Die Auswahl der Schauplätze, der Requisiten und der Musik manifestiert seine Vorstellung einer Welt, deren Kultur und Lebensweise durch die Besinnung auf Ursprünglichkeit geprägt ist. Der Zentaur spricht in seinem Monolog zu Jason: „Dort wirst du sehen wie realistisch ihr Leben ist, denn nur im Mythos liegt die Wirklichkeit und nur in der Wirklichkeit liegt der Mythos.“ ⁹³⁸ Es wird der „Kult“ in der archaisch-barbarischen Welt einer Medea gelebt, indem es ein Menschenopfer gibt oder ein Baumstamm mit Blut eingerieben wird. Medea muss keine inneren Konflikte wegen des Tötens der Kinder ausstehen, denn schließlich bewahrt sie dadurch ihre geliebten Söhne vor der anderen, verlogenen rational-sakralen Welt eines Jasons.

Dieser Aspekt „des Nichtleidens“ führt zu Lars von Triers ⁹³⁹ *Medea*, die dem Zuschauer das glatte Gegenteil bescheinigt. Dieser Film wird zwar nicht in voller Länge besprochen, darf aber auch nicht übersehen werden und verdient es, zumindest im Schlusswort Erwähnung zu finden. Von Trier hat nach dem Drehbuch des dänischen Regisseurs Carl Theodor Dreyer, der dieses Filmprojekt nicht mehr realisieren konnte, gearbeitet. Der Film ist eigentlich über Umwege entstanden. Eine Fernsehspielredakteurin des dänischen Fernsehens hat dem Regisseur die Verfilmung angeboten, wäre jedoch im Falle seiner Ablehnung selbst in die Rolle des Regisseurs geschlüpft. Das wiederum konnte und wollte er nicht zulassen, denn am Werke eines Dreyers darf nicht herumgepfuscht werden. Der Film gilt als von Triers Interpretation ⁹⁴⁰ und steht im Gegensatz zu Pasolinis Umsetzung der klassischen Vorlage des Euripides viel näher. Die Handlung spielt in Jütland am

⁹³⁷ *Spila*, Pier Paolo Pasolini (2002) 90.

⁹³⁸ *Medea* (1969) DVD 0:07:36 – 0:07:43.

⁹³⁹ Vgl. *Wieber*, Auf Sandalen durch die Jahrtausende (2002) 29.

⁹⁴⁰ Vgl. *Björkman*, Trier über von Trier (2001) 114, 117.

dänischen Wattenmeer. Die Wirkung des Films ergibt sich unter anderem durch den Einfluss des Regens, des Nebels oder des Wassers. Medea ist hier das Opfer ihrer Taten. Der Mord an den Kindern wird schonungslos dargestellt. Sie erhängt zuerst den jüngeren Sohn an einem Baum. Erschütternd ist jedoch dabei, wie ihr der ältere Sohn in vollem Bewusstsein, was vorgeht, dabei hilft. Er knotet selbst die Schnur und bindet sie an den Ast, zieht dann die Schlinge über den Kopf. Medea versucht noch mit aller Kraft, ihn zu halten, doch dazu fehlt ihr die Kraft. Das erlebte erduldete Leid ist spürbar. Medea muss sich zum Mord zwingen und wird zum Opfer ihrer eigenen Rache.⁹⁴¹ Die am Filmbeginn gezeigte Einblendung des Titels, bei dem das „D“ als Baum an dessen Äste zwei Körper hängen, ergibt jetzt Sinn. Es sind die toten Kinder Medeas.⁹⁴²

Die *Fahrten des Odysseus* ist 1954 als „the greatest romantic adventure of all time“⁹⁴³ vermarktet worden. Diese Bezeichnung könnte auch für *Troja* im Jahre 2004 stehen, was die Austauschbarkeit solcher Hollywood-Filme und den damit entstandenen Stereotyp dieser genannten Maschinerie belegt. Die Gemeinsamkeiten, einmal mehr, einmal weniger stark vertreten, springen sofort ins Auge. Der geborene Held, der von Freund und Feind bewundert wird, dominiert die Handlung. Die vornehmlich einfach erzählte Geschichte trumps mit Liebesverstrickungen, kitschigen Dialogen und einer den „spectaculars“ immanenten Tricktechnik auf. Daneben gibt es die nicht durchdachte Ausbildung von Personen, Begegnungen und Ereignissen, die Tendenz zur Säkularisierung - keine Götter kommen vor - die laue Konzeption der Frauenrollen, sowie die offensichtliche Besetzung der Hauptrollen, die dementsprechend die „Nacktheit“ zelebrieren können. Alleine die jeweiligen Filmanfänge heben sich nicht voneinander ab. Es wird auf schnellstem Wege das Kontextwissen in Schriftform oder bildlicher Darstellung mit gesungener Erklärung vermittelt. Jemand, der die *Odyssee* und die *Ilias* tatsächlich gelesen hat, kann sich nur über so manche Idee wundern. Odysseus leidet unter Gedächtnisverlust und der Arzt diagnostiziert, dass ein Kampf nur die Blutzirkulation und das Erinnerungsvermögen anregt. Paris überreicht irgendeinem Jungen im Eifer des Gefechts das Schwert von Troja. Dieser Junge ist jedoch für gewöhnlich sein Cousin, von dem er sicherlich den Namen weiß. Die Kämpfe sind absichtlich brutal, aber an anderer Stelle wird mit Milde gewaltet.

⁹⁴¹ Vgl. Forst, *Leidende Rächlerin* (2002) 68, 71 – 78.

⁹⁴² Vgl. Forst, *Breaking the dreams* (1998) 66.

⁹⁴³ Smith, *Epic Films* (1991) 238.

So werden beispielsweise die Mägde in *Die Fahrten des Odysseus* nicht gehängt oder die Frauen in *Troja* geraten nicht in Gefangenschaft und Andromaches und Hektors Sohn wird nicht von der Mauer geworfen. Die Vermarktungsstrategie, die sich an Jugendliche richtet, baut auf dem Produkt des „coolen Superhelden“ auf. Das „Mainstreamkino“ kennt nun mal nur eine Filmästhetik. Es ist klar ersichtlich, dass im Grunde mit *Troja* derselbe Fehler, der dazumal den Niedergang des Genres bedeutet hat, wiederholt worden ist. Der Kern des „charakteristischen Vergnügens“ ist also immer noch nicht, trotz des erheblichen dazwischen liegenden Zeitraumes von vierzig Jahren erfasst worden.

Der Verweis auf den Zeichentrickfilm *Hercules* der Walt Disney Studios erscheint im Zuge der Besprechung der Hollywood-Maschinerie angebracht. A. Wieber erklärt den Berührungspunkt dieser Filme folgendermaßen:

„dann ist die in *Troy* gewählte Darstellung einer Männerbeziehung sicher die konfliktfreiere und nach dem derzeitigen neokonservativen Wertekanon des Produktionslandes eher für ein jugendliches Kinopublikum geeignet. Bei Kinderfilmen erfolgt diese Anpassung der antiken Erzählung an moderne Familienideale in noch höherem Maße, so kann *Hercules* in der Disneyproduktion von 1997 nur das Kind von Zeus und Hera sein, das entführt wird – die Promiskuität des Göttervaters wird gegen Kidnapping ausgetauscht.“⁹⁴⁴

Das Ignorieren einer womöglichen homosexuellen Beziehung bzw. des Geschlechtsverkehrs von Zeus mit einer anderen Frau, der sterblichen Alkmene, rührt auf dem Gebot, das jugendliche Zielpublikum nicht zu verstören, denn dieses bringt das Geld. Disney, der amerikanische Medienkonzern, ist ein mächtiges Unternehmen. Es ist kaum zu glauben, mit welcher Intensität in diesem Unterhaltungsfilm für Kinder Merchandising betrieben wird. *Hercules* entwickelt sich vom Tölpel zum allseits bekannten Helden, dessen Fans Sandalen namens „Herc Air“, Actionfiguren oder Fastfood, das ans Happy Meal bei McDonald's erinnert, kaufen. Die verkaufsfördernden Maßnahmen setzen schon während der Rezeption des Films an.⁹⁴⁵ Dieses Konzept wird mit der Bezeichnung „Disneyfication“⁹⁴⁶ umschrieben. Die Disneyartikel reichen von Spielfiguren, Kleidung bis zu Gegenständen des täglichen Gebrauchs, die den Zauber der Illusion, „happiness through

⁹⁴⁴ Wieber, Vor Troja nichts Neues? (2005) 161.

⁹⁴⁵ Vgl. Ward, Mouse morality (2002) 79, 86, 92 – 93.

⁹⁴⁶ Ebd. 137.

entertainment“, versprühen sollen. Die Story beruht auf dem klassischen Hollywood-Konzept: tapferer Held gehorcht der Stimme seines Herzens, das ihm sagt, was das Richtige ist. Happy End.

Der Film *Die Trojanerinnen* ist als Exkurs vorgestellt worden und dient gleichermaßen als Antwort auf *Troja*. M. Cacoyannis präsentiert eine authentische Adaption der *Troerinnen*. Es wird eine profunde Geschichte geschildert, die Auskunft darüber gibt, was mit den Frauen eigentlich passiert. Der Filmausgang *Trojas* hat schließlich und endlich durch die vielen Missgriffe jede Weiterentwicklung der Handlung zunichte gemacht. Hekabe und Andromache vermitteln in ihren Klageszenen ihr Leid. Astyanax muss sterben und wird von der Mauer geschmissen. Helena tritt als femme fatale auf, überdies ist die Menelaus-Helena-Szene enthalten. Es spielen zwar keine Götter mit, doch das stört im Großen und Ganzen gar nicht.

Geliebte Aphrodite gibt zum Besten, wie mittels antiker Motive eine Filmhandlung kreiert werden kann. Es stellt sich von Beginn an eine Erwartungshaltung ein, insbesondere, wenn die Mythen bekannt sind. Der Chor bzw. der Chorführer, Cassandra, Iokaste, Laios, Ödipus oder Teiresias liefern die Ansatzpunkte. Interessant ist, dass diese antiken Figuren, vor allem der Chor, auch im New York der 1990er Jahre Fuß fassen, dabei jedoch ihre vertraute Rolle trotzdem erfüllen.

„Diese Entwicklung des Chores vom Repräsentanten einer (antiken) Tragödie zum Träger komischer Szenen verbindet nicht nur die beiden über den Chor aufgerufenen antiken dramatischen Gattungen der Tragödie und Komödie zu einer filmischen Tragikömdie, sondern die Entwicklung des Chores steht paradigmatisch für die Wirkung von *Mighty Aphrodite*, deren Komik im Verlauf der Handlung zunimmt. Dass gerade dabei das Aufrufen der Antike in einem modernen Kontext bzw. das Einschreiben der Moderne in die Antike ein dankbares Mittel ist, muss nicht eigens betont werden. Für einen großen Teil dieser Komik reicht dabei eine elementare Antikenbildung der Zuschauer, wobei auch hier – wie für Woody Allen-Filme – gilt, dass mit dem Grad der Bildung auch das Vergnügen steigt, so dass im Idealfall mit dem Zuschauer ein anspruchsvolles intellektuelles Spiel gespielt wird, dessen Belohnung und Ziel die Komik ist.“⁹⁴⁷

Der antike Ödipus-Mythos wird mit der modernen Lebensgeschichte des Sportjournalisten Lenny Weinribs verstrickt. Der Unterschied ist, dass sich die Tragödie zur

⁹⁴⁷ Baumbach, Von Taormina nach New York (2007) 112 – 113.

Gesellschaftskomödie à la Woody Allen transformiert. Von Relevanz ist vielleicht auch die Entwicklungsgeschichte des Chors innerhalb der antiken Tragödie von Aischylos bis Euripides zu betrachten. Der Chor trägt bei Aischylos die Handlung, bei Sophokles wird er zu einer Nebenfigur, bei Euripides darf er nur mehr Anteilnahme an der Handlung nehmen⁹⁴⁸ und in der Komödie nach 400 v. Chr. tritt er als reine Zwischenaktnummer ohne merkbaren Handlungsbezug auf.⁹⁴⁹ In *Geliebte Aphrodite* dagegen ist jedoch ein gegenteiliger Trend zu erkennen, vor allen Dingen, wenn berücksichtigt wird, dass das Dramatische dem Komischen weicht.

„Die Verwendung des Chors in *Geliebte Aphrodite* ist, wie diese Ausführungen zu zeigen versuchten, nicht eine isolierte skurrile Filmpointe, vielmehr dokumentiert sich darin ein dezidiert kritischer Umgang mit der europäischen Tradition aus Allens Situation als jüdischer Filmemacher, der Elemente dieser Tradition eigenwillig und flexibel für seine künstlerische Zwecke nutzbar macht.“⁹⁵⁰

O Brother, Where Art Thou? ist mehr oder weniger ein Schmelztiegel eines Kettensträflingsfluchtfilms mit kulturellen und sozialkritischen Referenzen in Anlehnung an die 1930er Jahre unter dem Leitmotiv der antiken *Odyssee*. Ulysses Everett McGill, Delmar O' Donnell und Pete Hogwallop bahnen sich ihren Weg durch Mississippi und erleben auf ihrer Reise ungewöhnliche Abenteuer. Besonders die Figur des Ulysses setzt sich vom geläufigen Bild des Helden Odysseus ab, vor allem, wenn sich in diesem Kontext an jenen in *Die Fahrten des Odysseus* zurückerinnert wird. George Clooney, ebenso ein Superstar wie Brad Pitt, gibt ganz und gar nicht den gewohnten Dandy ab, geschweige denn einen Helden, wenn er sich in dreckigen Klamotten, Pomade im Haar und einem Haarnetz am Kopf zeigt oder als Bauerntölpel über die Bühne springt. Seine Gefährten Delmar und Pete entsprechen ebenfalls nicht dem Inbegriff eines Helden. Delmar ist nicht wirklich mit Intellekt gesegnet, hat das Herz aber am rechten Fleck und trägt es auch sprichwörtlich zum Ärger von Pete auf der Zunge. Pete, ein ungehobelter Grobian, lässt seinem Ärger allzeit freien Lauf. Es wird generell von den Odysseemotiven bloß in abgewandelter Form Gebrauch gemacht, sodass sie genau das Gegenteil wiedergeben oder in einem neuen Bezugsrahmen auftauchen⁹⁵¹, wie beispielsweise der einäugige

⁹⁴⁸ Vgl. Zimmermann, Die griechische Tragödie (1992) 30 – 31.

⁹⁴⁹ Vgl. Baumbach, Von Taormina nach New York (2007) 112.

⁹⁵⁰ Drexler, Zur Funktion des Chors und chorischer Elemente in den Filmen Woody Allens (1999) 247.

⁹⁵¹ Vgl. Danek, Die Odyssee der Coen-Brüder (2002) 86, 87.

Bibelverkäufer, der sich obendrein als Ku Klux Klan-Anhänger entpuppt. Der Stil der Coen-Brüder findet eben nicht so leicht Nachahmer.

„They have this reputation as tight-lipped enigmatic sorts who make enigmatic films. And yet the films pretty much speak for themselves; they are flawlessly accessible, even if you don't catch all the references to old movies and pulp paperbacks. The only thing that properly seems bizarre about the brothers' work is the breadth of their imagination: they specialise in pinpointing the kind of images and cultural references that are usually outside the remit of contemporary American cinema.”⁹⁵²

Abschließend bleibt nur zu sagen, dass die beiden Filme *Geliebte Aphrodite* und *O Brother, Where Art Thou?* im Vergleich zu *Die Fahrten des Odysseus* und *Troja*, ferner *Hercules* der Hollywood-Fraktion auf jeden Fall interessanter und kreativer ausgestaltet sind.

⁹⁵² <http://www.guardian.co.uk/film/2000/may/19/culture.features>

7. Literatur- und Quellenverzeichnis

Literatur

Ahl, Frederick: "Troy and Memorials of War." Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's ,Iliad' to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Allen, Alena: „Briseis in Homer, Ovid and Troy.“ Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's ,Iliad' to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Arendt, Anja, Stefan Servos. *Troja: Die Helden der Antike*. Königswinter: Heel Verlag GmbH 2004.

Aristoteles. *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1982.

Baumbach, Manuel: „Von Taormina nach New York: Adoption und Adaption des griechischen Dramas in Woody Allens Mighty Aphrodite.“ Meier, Mischa (Hrsg.): *Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion, Dokumentation, Projektion*. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2007. S. 103 – 114.

Berghaus, Marion: „Geschichtsbilder: Der ionic turn als re-turn zu archaischen visuellen Erlebnisweisen.“ Lindner, Martin (Hg.). *Drehbuch Geschichte: Die antike Welt im Film*. Münster: Lit Verlag 2005. S. 10 - 24.

Björkman, Stig. *Trier über von Trier: Gespräche*. Aus dem Schwed. von Dagmar Brunow. 1. Aufl. Hamburg: Rogner & Bernhard 2001.

Byrne, Eleanor, Martin MacQuillan. *Deconstructing Disney*. London: Pluto Press 1999.

Chiesi, Roberto: „Das träumende Ich: Das Motiv der Vision im Werk Pasolinis.“ Schwenk, Bernhart, Michael Semff (Hg.). *P.P.P.: Pier Paolo Pasolini. Leben - Werk - historischer*

Kontext. Katalog zur Ausstellung 'Pier Paolo Pasolini und der Tod' in der Pinakothek der Moderne, München, 17.11.2005 - 5.2.2006. 1. Aufl. Ostfildern: Hatje Cantz 2005. S. 83 – 106.

Cyrino, Monica S.: „Helen of Troy.“ Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's ‚Iliad‘ to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Danek, Georg: „Die Odyssee der Coen-Brüder: Zitatebenen in O Brother, Where Art Thou?“ Korenjak, Martin, Karlheinz Töchterle (Hg.). *Antike im Film*. Innsbruck; Wien: Studien-Verl. 2002. S. 84 – 94.

Danek, Georg: „The Story of Troy Through the Centuries.“ Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's ‚Iliad‘ to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Demont, Paul. *Ilias und Odyssee: Homers Welt in Bildern*. Aus dem Französischen von Egbert Baqué. Dt. Erstausgabe. München: Knesebeck 2005.

Douglas, Kirk. *Weg zum Ruhm: Erinnerungen*. Ins Dt. übertr. von Hedda Pänke. Frankfurt am Main: Ullstein 1988.

Drexler, Peter: „Zur Funktion des Chors und chorischer Elemente in den Filmen Woody Allens.“ Riemer, Peter, Bernhard Zimmermann (Hrsg.). *Der Chor im antiken und im modernen Drama*. Drama Bd. 7. Stuttgart/Weimar: Metzler 1999. S. 247 - 270.

Duflot, Jean: „Interviews: Rätsel.“ Jungheinrich, Hans-Klaus. *Pier Paolo Pasolini*. Reihe Film 12. Mit Beiträgen von Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte. 3.wesentl. erw. Aufl. München: Hanser 1985. S. 85 – 94.

Euripides. *Die Troerinnen*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Kurt Steinmann. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1987.

Euripides. *Medea*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und herausgegeben von Karl Heinz Eller. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1983.

Faldini, Franca, Goffredo Fofi (Hg.). *Pier Paolo Pasolini: Lichter der Vorstädte*. Aus dem Italienischen von Karl Baumgartner und Ingrid Mylo. Hofheim: Wolke 1986.

Faulstich, Werner. *Filmgeschichte*. Paderborn: Fink 2005.

Faulstich, Werner. *Grundkurs Filmanalyse*. München: Fink 2002.

Faulstich, Werner, Helmut Korte: „Der Film zwischen 1945 und 1960: Ein Überblick.“

Faulstich, Werner, Helmut Korte (Hg.). *Fischer Filmgeschichte: Auf der Suche nach Werten 1945 – 1960*. Band 3. Frankfurt am Main: Fischer – Taschenbuch – Verlag 1990. S. 11 – 33.

Ferro, Marc: „Gibt es eine filmische Sicht der Geschichte?“ Rother, Rainer (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach 1991. S. 17 – 36.

Fitton, J. Leslie: „Troy and the Role of the Historical Advisor.“ Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's ‚Iliad‘ to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Forst, Achim. *Breaking the dreams: Das Kino des Lars von Trier*. Marburg: Schüren 1998.

Forst, Achim: „Leidende Rächlerin: Lars von Triers Medea.“ Eigler, Ulrich. *Bewegte Antike: Antike Themen im modernen Film*. Stuttgart: Metzler 2002. S. 67 – 79.

Friedrich, Andreas (Hg.). *Filmgenres: Animationsfilme*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2007.

Giesen, Rolf. *Lexikon des Trick- und Animationsfilms: Von Aladdin, Akira und Sindbad bis zu Shrek, Spider-Man und South Park: Filme und Figuren, Serien und Künstler*,

Studios und Technik: Die große Welt der animierten Filme: Zeichen-, Puppen-, Silhouetten- und Legetrick, Stop Motion, Mischfilme und 3D-Computeranimation. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2003.

Grant, John. *The encyclopedia of Walt Disney's animated characters.* New York: Hyperion 1998.

Greene, Naomi. *Pier Paolo Pasolini: Cinema as heresy.* Princeton, NJ: Princeton University Press 1990.

Hartmann, Elke: "Heirat und Bürgerstatus in Athen." Späth, Thomas (Hg.). *Frauenwelten in der Antike: Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis.* Mit 162 Quellentexten und Bildquellen. Sonderausg., durchges. u. korr. Stuttgart: Metzler 2006.

Heßen, Bernd: „Pasolinis Medea: Aus der Perspektive eines Klassischen Philologen.“ Korenjak, Martin, Karlheinz Töchterle (Hg.). *Antike im Film.* Innsbruck; Wien: Studien-Verl. 2002. S. 95 – 106.

Hiltunen, Ari. *Aristoteles in Hollywood: Das neue Standardwerk der Dramaturgie.* Mit einem Vorwort von Christopher Vogler. Aus dem Englischen von Michael Benthack. Bergisch Gladbach: Verlagsgruppe Lübbe GmbH & Co. KG 2001.

Homer. *Ilias.* Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1979.

Homer. *Odyssee.* Übersetzung, Nachwort und Register von Roland Hampe. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 1979.

Hose, Martin. *Euripides: Der Dichter der Leidenschaften.* München: Beck 2008.

Hösle, Vittorio. *Woody Allen: Versuch über das Komische.* München: Beck 2001.

Jungheinrich, Hans-Klaus: „Überhöhung und Zurücknahme: Musik in den Filmen Pasolinis.“ Jungheinrich, Hans-Klaus. *Pier Paolo Pasolini*. Reihe Film 12. Mit Beiträgen von Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte. 3.wesentl. erw. Aufl. München: Hanser 1985. S. 35 – 48.

Juraske, Alexander. *Spartakus – die Visualisierung der Antike in Hollywood*. Wien: Dipl.-Arb. 2005.

Koebner, Thomas (Hg.). *Reclams Sachlexikon des Films*. 2. aktualisierte u. erw. Aufl. Stuttgart: Reclam 2007.

Korenjak, Martin (Hg.). *Antike im Film: Zweite Pontes-Tagung, September 2001*. Innsbruck, Wien: Studien-Verl. 2002.

Krusche, Dieter. *Reclams Filmführer*. Unter Mitarbeit von Jürgen Labenski und Josef Nagel. 12., neubearb. Aufl. Stuttgart: Reclam 2003.

Latacz, Joachim: „From Homer’s Troy to Petersen’s Troy.“ Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer’s ‚Iliad’ to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Lax, Eric. *Woody Allen: Eine Biographie*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernd Rullkötter. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1992.

Lindner, Ruth: „Der Heros und die Zauberin: Gender in Verfilmungen griechischer Mythen.“ Korenjak, Martin, Karlheinz Töchterle (Hg.). *Antike im Film*. Innsbruck: StudienVerlag Ges.m.bH. 2002. S. 44 - 57.

Loacker, Armin, Ines Steiner (Hg.). *Imaginierte Antike: Österreichische Monumental-Stummfilme, Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Sallambô*. Wien: Filmarchiv Austria 2002.

Martin, Frédéric. *L'antiquité au cinéma*. Paris: Dreamland éditeur 2002.

McDonald, Marianne: „Eye of the Camera, Eye of the Victim: Iphigenia by Euripides and Cacoyannis.“ Winkler, Martin M. *Classical myth & Culture in the cinema*. New York: Oxford University Press 2001. S. 90 – 101.

McDonald, Marianne, Martin M. Winkler: „Michael Cacoyannis and Irene Papas on Greek Tragedy.“ Winkler, Martin M. *Classical myth & Culture in the cinema*. New York: Oxford University Press 2001. S. 72 – 89.

Müller, Marion. *Vexierbilder: Die Filmwelten des Lars von Trier*. 2. bearb. und erw. Auflage. St. Augustin: Gardez! - Verlag 2002.

Naldini, Nico. *Pier Paolo Pasolini: Eine Biographie*. Aus dem Ital. von Maja Pflug. Berlin: Wagenbach 1991.

Pasolini, Pier Paolo. *Pasolini über Pasolini*. Im Gespräch mit Jon Halliday. Einl. von Nico Naldini. Aus d. Engl. von Wolfgang Astelbauer. 1. Aufl. Wien: Folio-Verl. 1995.

Puntscher Riekman, Sonja: „Pasolinis mythologische Filme: Illustration zur Dialektik der Aufklärung.“ Borek, Johanna, Puntscher Riekman Sonja, Birgit Wagner. Kulturjahrbuch 6. Wiener Beiträge zu Kulturwissenschaft und Kulturpolitik. *Gramsci, Pasolini: Ein imaginärer Dialog*. Wien: Verlag für Gesellschaftskritik 1987. S. 49 – 65.

Riemer, Peter: „Der sophokleische Ödipus im Spiegel von Pasolinis Edipo re.“ Eigler, Ulrich. *Bewegte Antike: Antike Themen im modernen Film*. Stuttgart: Metzler 2002. S. 80 – 87.

Rosenbaum, Jonathan. *Movie wars: How Hollywood and the media conspire to limit what films we can see*. Chicago, Ill.: A Cappella 2000.

Rosenstone, Robert A.: „Geschichte in Bildern/Geschichte in Worten: Über die Möglichkeit, Geschichte wirklich zu verfilmen.“ Rother, Rainer (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach 1991. S. 65 – 84.

Rother, Rainer: „Vorwort.“ Rother, Rainer (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach 1991. S. 7 – 16.

Schneider, Steven Jay (Hg.). *1001 Filme: Die besten Filme aller Zeiten*. Hombrechtikon/Zürich: Olms 2004.

Schulz, Berndt. *Woody – Allen – Lexikon: Alles über den Autor, Regisseur, Darsteller, Komiker, Entertainer und Privatmann aus Manhattan*. Berlin: Lexikon – Imprint – Verl. 2000.

Schütte, Wolfram: „Kommentierte Filmografie: Edipo re.“ Jungheinrich, Hans-Klaus. *Pier Paolo Pasolini*. Reihe Film 12. Mit Beiträgen von Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte. 3.wesentl. erw. Aufl. München: Hanser 1985. S. 149 – 155.

Schütte, Wolfram: „Kommentierte Filmografie: Medea.“ Jungheinrich, Hans-Klaus. *Pier Paolo Pasolini*. Reihe Film 12. Mit Beiträgen von Hans-Klaus Jungheinrich, Peter Kammerer, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini, Hans Helmut Prinzler, Wolfram Schütte. 3.wesentl. erw. Aufl. München: Hanser 1985. S. 176 – 182.

Schwab, Gustav. *Die schönsten Sagen des klassischen Altertums*. Bad Homburg: Naumann & Göbel Verlagsgesellschaft 1984.

Schweitzer, Otto. *Pier Paolo Pasolini: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Dargest. von Otto Schweitzer. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986.

Scully, Stephen: „The Fate of Troy.“ Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's 'Iliad' to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Seeßlen, Georg. *Der Abenteurer: Geschichte und Mythologie des Abenteuer-Films*. Unter Mitarb. von Christoph Fritze. 3., überarbeitete u. aktualisierte Neuauflage Marburg: Schüren 1996.

Seeck, Gustav Adolf. *Die griechische Tragödie*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2000.

Seeck, Gustav Adolf. *Homer: Eine Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co. 2004.

Segal, Charles. *Sophocles' tragic world: Divinity, nature, society*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press 1998.

Shahabudin, Kim: "From Greek Myth to Hollywood Story." Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's 'Iliad' to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Siciliano, Enzo. Pasolini: Leben und Werk. Aus dem Ital. von Christel Galliani. München: Heyne 1994.

Slanicka, Simona: „Der Historienfilm als große Erzählung.“ Meier, Mischa (Hrsg.): *Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion, Dokumentation, Projektion*. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2007. S. 427 – 437.

Smith, Dave. *Disney A to Z: The official encyclopedia*. 1. ed. New York: Hyperion 1996.

Smith, Gary A. *Epic films: casts, credits and commentary on over 250 historical spectacle movies*. With a foreword by Richard Harrison. Jefferson/North Carolina/London: McFarland & Company 1991.

Snyder, Stephen. *Pier Paolo Pasolini*. Boston: Twayne 1980.

Solomon, Jon. *The Ancient World in the Cinema*. New Haven, Conn.: Yale Univ. Press 2001.

Solomon, Jon: "Viewing Troy: Authenticity, Criticism, Interpretation." Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's 'Iliad' to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Sophokles. *König Ödipus*. Übertragen und herausgegeben von Wolfgang Schadewaldt. Mit einem Nachwort, drei Aufsätzen, Wirkungsgeschichte und Literaturnachweisen. Frankfurt: Insel Verlag Anton Kippenberg 2004.

Sophokles. *Tragödien*. Übersetzt von Wolfgang Schadewaldt, herausgegeben und mit Erläuterungen und einer Einleitung versehen von Bernhard Zimmermann. Düsseldorf/Zürich: Artemis und Winkler 2002.

Spila, Piero. *Pier Paolo Pasolino*. Übers. aus dem Ital.: Martina Mitsch. Überarb.: Irene Esters; Isabel Leppla. Neubearb. Ausg. Rom: Gremese 2002.

Stevenson, Jack. *Lars von Trier*. 1. publ. London: British Film Institute 2002.

Töteberg, Michael (Hg.). *Metzler-Film-Lexikon*. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler 2005.

Traber, Bodo, Hans J. Wulf (Hg.). *Filmgenres: Abenteuerfilm*. Stuttgart: Reclam 2004.

Verlag Herder (Hg.). *Herder Lexikon: Griechische und römische Mythologie*. Mit rund 2000 Stichwörtern sowie über 270 Abbildungen und Tabellen. Freiburg im Breisgau: Verlag Herder 1981.

Viano, Maurizio. *A certain realism: Making use of Pasolini's film theory and practice*. Berkely, Calif.: Univ. of California Press 1993.

Walter, Uwe: „Der vielbedeutende Held, bebildert und travestiert: Odysseus im Film.“
Meier, Mischa (Hg.): *Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion, Dokumentation, Projektion*. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2007. S. 129 – 152.

Ward, Annalee R. *Mouse morality: The rhetoric of Disney animated film*. 1. ed. Austin, Tex.: University of Texas Press 2002.

Wieber, Anja: „Antike am laufenden Meter: Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte.“
Meier, Mischa (Hrsg.): *Antike und Mittelalter im Film: Konstruktion, Dokumentation, Projektion*. Köln, Wien u.a.: Böhlau 2007. S. 19 – 40.

Wieber, Anja: „Auf Sandalen durch die Jahrtausende: Eine Einführung in den Themenkreis Antike und Film.“ Eigler, Ulrich. *Bewegte Antike: Antike Themen im modernen Film*. Stuttgart: Metzler 2002. S. 4 – 40.

Wieber, Anja: „Hauptsache Helden? Zwischen Eskapismus und Identifikation: Zur Funktionalisierung der Antike im aktuellen Film.“ Korenjak, Martin, Karlheinz Töchterle (Hg.). *Antike im Film*. Innsbruck: StudienVerlag Ges.m.bH. 2002. S. 13 – 25.

Wieber, Anja: „Vor Troja nichts Neues?: Moderne Kinogeschichten zu Homers Ilias.“
Lindner, Martin (Hg.). *Drehbuch Geschichte: Die antike Welt im Film*. Münster: Lit Verlag 2005. S. 137 - 162.

Winkler, Martin M.: „The Iliad and the Cinema.“ Winkler, Martin M. (Hg.). *Troy: From Homer's ‚Iliad‘ to Hollywood epic*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing Ltd 2007.

Zimmermann, Bernhard. *Die griechische Komödie*. Düsseldorf/Zürich: Artemis & Winkler 1998.

Zimmermann, Bernhard. *Die griechische Tragödie: Eine Einführung*. München: Artemis & Winkler Verlag 1992.

Zimmermann Bernhard: „Fremde Antike?: P. P. Pasolinis Medea.“ Eigler, Ulrich. *Bewegte Antike: Antike Themen im modernen Film*. Stuttgart: Metzler 2002. S. 55 – 66.

Internet

Anonymus. “300 (2007): Box office”. *IMDb.com, Inc.*
<http://www.imdb.com/title/tt0416449/business> (14.06.2009)

Anonymus. “Federal Bureau of Investigation: FBI History: Famous Cases”. *Federal Bureau of Investigation*.
<http://www.fbi.gov/libref/historic/famcases/babyface/babyface.htm> (21.08.2008)

Anonymus. “George ‘Baby Face’ Nelson Biography: Biography.com”. *A&E Television Networks*. <http://www.biography.com/search/article.do?id=9542636> (21.08.2008)

Anonymus. “Gladiator (2000): Box office”. *IMDb.com, Inc.*
<http://www.imdb.com/title/tt0172495/business> (14.06.2009)

Anonymus. „Hades: Wissen: Meyers Lexikon online“. *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2008*. <http://lexikon.meyers.de/meyers/Hades> (21.08.2008)

Anonymus. “Jim’s Reviews: Pasolini’s Medea”. *jclarkmedia.com*.
<http://jclarkmedia.com/pasolini/pasolini17.html> (14.07.2008)

Anonymus. „Kerberos (Sachartikel): Wissen: Meyers Lexikon online“. *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2008*. <http://lexikon.meyers.de/meyers/Kerberos> (21.08.2008)

Anonymus. “Moiras: Wissen: Meyers Lexikon online”. *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG, 2008*. <http://lexikon.meyers.de/meyers/Moira> (21.08.2008)

Anonymus. „Moiren: Wissen: Meyers Lexikon online“. *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*, 2008. <http://lexikon.meyers.de/meyers/Moiren> (21.08.2008)

Anonymus. “O Brother, Where Art Thou?: Entry page”. *Roger J. Long*.
http://home1.gte.net/longrj2/fluff/o_brother.html (21.08.2008)

Anonymus. „Poseidon (Sachartikel): Wissen: Meyers Lexikon online“. *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*, 2008.
[http://lexikon.meyers.de/wissen/Poseidon+\(Sachartikel\)](http://lexikon.meyers.de/wissen/Poseidon+(Sachartikel)) (21.08.2008)

Anonymus. “Sirenen (Sachartikel): Wissen: Meyers Lexikon online”. *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*, 2008.
<http://lexikon.meyers.de/wissen/Sirenen+%28Sachartikel%29> (14.07.2008)

Anonymus. “Splashmovies: Rezensionen: Rezension: Die Fahrten des Odysseus (2 DVD Limited Edition)“. *Splashp@ges*.
<http://www.splashmovies.de/php/rezensionen/rezension/7644> (14.07.2008)

Anonymus. “Texas Treasures: Pappy O‘Daniel: Texas State Library”. *Texas State Library & Archives Commission*. <http://www.tsl.state.tx.us/treasures/characters/pappy.html>
(21.08.2008)

Anonymus. “The Mudcat’s Robert Johnson Room”. *The Mudcat Café*.
<http://www.mudcat.org/rj.cfm> (21.08.2008)

Anonymus. „Thukydides: Melierdialog V, 84 - 114“. *Alexander-Hegius-Gymnasium Ahaus*. <http://www.ahg-ahaus.de/files/fachschaften/geschichte/tewocht/02/thukyd.html>
(17.06.2009)

Anonymus. “Troy (2004): Box office”. *IMDb.com, Inc*.
<http://www.imdb.com/title/tt0332452/business> (14.06.2009)

Behrens, Ulrich. "Down By Law". *filmzentrale*.

<http://www.filmzentrale.com/rezis/downbylawub.htm> (06.06.2008)

Borcholte, Andreas. "Wolfgang Petersens 'Troja': Heldendämmerung". *Spiegel Online GmbH*. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,299616,00.html> (13.10.2008)

Canby, Vincent. „Trojan Women’: Cacoyannis Presents a Star-Filled Drama“. *The New York Times Company*.

<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E03E3DB1338EF34BC4051DFBF66838A669EDE&sec=&spon=&pagewanted=1> (14.07.2008)

Clausen, Marion. „Inspiriert von Homers ‚Ilias‘?: Wolfgang Petersens Filmepos ‚Troja‘ ist nicht konsequent genug“. *Literaturkritik.de*.

http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=7188&ausgabe=200407 (13.10.2008)

Dirks, Tim. "Sullivan's Travels (1941)". *American Movie Classics Company LLC*.

<http://www.filmsite.org/sull.html> (21.08.2008)

Dlugosch, Michael. „Filmrezension: Troja“. *filmrezension.de – online-magazin für filmkritik*. <http://www.filmrezension.de/filme/troja.shtml> (13.10.2008)

Joa, Marius. "Vieraugen Kino: Die Fahrten des Odysseus". *Vieraugen Kino*.

<http://www.kino.vieraugen.com/kino330.html> (14.07.2008)

Kniebe, Tobias. „Petersen-Interview: Homer ist, wenn man trotzdem lacht“.

Sueddeutsche.de GmbH/Süddeutsche Zeitung GmbH.

<http://www.sueddeutsche.de/kultur/artikel/607/31576/> (13.10.2008)

Latacz, Joachim. „Homeros: Der Neue Pauly: Brill Online“. *Koninklijke Brill NV*.

<http://www.brillonline.nl/subscriber/uid=1708/entry?entry=dnpe516580> (22.10.2009)

Latacz, Joachim. „Kein gewöhnlicher Sandalenfilm“. *Joachim Latacz 2004*.

<http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~waiblinger//Latacz1.html> (13.10.2008)

Odeon Hershman, Claire. "Desperate Trojan Housewives: Some Reflections on *The Trojan Women*, A Film by Michael Cacoyannis". Birkbeck College, London University.

<http://www.clas.ufl.edu/ipsa/2005/proc/hershman.pdf> (14.06.2008)

Pfaff, Cornelia. "Virtuelle Stuntmen erobern den Film". *Konradin Medien GmbH*.

<http://www.wissenschaft.de/wissenschaft/hintergrund/215192.html> (14.06.2008)

Romney, Jonathan. "Double Vision: Lovable funsters or tight-lipped enigmas? Jonathan Romney meets the endlessly inventive Coens in Cannes and gets the lowdown on how they update *The Odyssey* – without reading Homer". *Guardian News and Media Limited 2008*.

<http://www.guardian.co.uk/film/2000/may/19/culture.features> (04.09.2008)

Schaap, David. "Review: O Brother, Where Art Thou?". *Mars Hill Review*.

<http://www.marshallreview.com/reviews/brother.shtm> (21.08.2008)

Schock, Flemming. "Filmspiegel: Kritik: Troja". *filmspiegel.de*.

http://www.filmspiegel.de/filme/troja/troja_1.php (13.10.2008)

Scott, A. O. "O Brother, Where Art Thou?: Hail, Ulysses, Escaped Convict". *The New York Times Company*.

<http://www.nytimes.com/2000/12/22/arts/22BROT.html?ei=5070&en=e533f585d0dee867&ex=1219464000&pagewanted=print> (21.08.2008)

Seeßlen, Georg. "O Brother, Where Art Thou". *filmzentrale*.

<http://www.filmzentrale.com/rezis/obrotherwherearthougs.htm> (06.06.2008)

Vogel, Bernhard. "Frank Sinatra: When You're Smiling". *Frank Sinatra – The Main Event Andreas Kroniger*. <http://www.the-main-event.de/songindex/whenyoursmiling.html>

(20.03.2008)

Weber, Thomas. „Troja: Ein Mythos wird entkernt (Filmkritik)“. *Avinus-Magazin*.
http://www.avinus-magazin.eu/html/weber_-_petersen_-_troja_film.html#oben
 (13.10.2008)

White, Robert J. „CineMythology: Oedipus Rex Edipo Re Italy, 1967“. *Thessaloniki International Film Festival*. <http://www.filmfestival.gr/tributes/2003-2004/cinemythology/uk/film33.html> (23.05.2008)

Wieczorek, Manuel. „Troja“. *Forum für Film, Politik und Kommunikation*.
<http://www.film-und-politik.de/html/filme.html> (13.10.2008)

Willmann, Thomas. „O Brother, Where Art Thou“. *filmzentrale*.
<http://www.filmzentrale.com/rezis/obrotherwherearthou.htm> (06.06.2008)

Wolf, Martin. „Einmal voll zuschlagen“. *Spiegel Online GmbH*.
<http://wissen.spiegel.de/wissen/dokument/dokument.html?id=30833365&top=SPIEGEL>
 (13.10.2008)

Filme

300. Regie: Zack Snyder. Drehbuch: Zack Snyder, Kurt Johnstad und Michael Gordon, nach Frank Miller und Lynn Varley. USA: Warner Bros. Pictures, 2006. Fassung: DVD. Warner Bros. Entertainment GmbH, 2007. 112’.

Alexander: Sein Name ist eine Legende, seine Taten unvorstellbar. Regie: Oliver Stone. Drehbuch: Oliver Stone, Christopher Kyle und Laeta Kalogridis. DE/USA/Niederlande/FR/GB: Warner Bros. Pictures, 2004. Fassung: DVD. Constantin Film, 2004, 169’.

Die Fahrten des Odysseus. Regie: Mario Camerini. Drehbuch: Franco Brusati, Mario Camerini, Ennio De Concini, Hugh Gray, Ben Hecht, Ivo Perilli und Irwin Shaw, nach Homer. USA/IT: Lux Film, 1954. Fassung: DVD. e-m-s new media AG, 2003, 98’.

Die Trojanerinnen. Regie: Michael Cacoyannis. Drehbuch: Edith Hamilton und Michael Cacoyannis, nach Euripides. GR/GB/US: Josef Shafteel Productions Inc., 1971. Fassung: DVD-R. mdr, 04.09.2006, 105'.

Edipo Re: Bett der Gewalt. Regie: Pier Paolo Pasolini. Drehbuch: Pier Paolo Pasolini, nach Sophokles. IT/MA: Arco Film, 1967. Fassung: DVD-R. rbb Brandenburg, 05.03.2007, 96'.

Geliebte Aphrodite. Regie: Woody Allen. Drehbuch: Woody Allen. USA: Magnolia Pictures, 1995. Fassung: VHS. Arthaus, 1997, 95'.

Gladiator. Regie: Ridley Scott. Drehbuch: David Franzoni, John Logan und William Nicholson. UK/USA: DreamWorks SKG, 2000. Fassung: DVD. Universal Studios, 2004, 148'.

Hercules. Regie: Ron Clements und John Musker. Drehbuch: Ron Clements und John Musker. USA: Walt Disney Pictures, 1997. Fassung: VHS. Buena Vista Home Entertainment, 2000, 89'.

Medea. Regie: Lars von Trier. Drehbuch: Carl Theodor Dreyer, Preben Thomas und Lars von Trier, nach Euripides. DK: Danmarks Radio (DR), 1988. Fassung: VHS. fs2, 09.01.1996, 74'.

Medea. Regie: Pier Paolo Pasolini. Drehbuch: Pier Paolo Pasolini, nach Euripides. IT/FR/DE: San Marco, 1969. Fassung: DVD. Arthaus, 2006, 106'.

O Brother, Where Art Thou?: Eine Mississippi-Odyssee. Regie: Joel Coen. Drehbuch: Ethan und Joel Coen, nach Homer. UK/FR/USA: Touchstone Pictures, 2000. Fassung: DVD. Columbia Tristar Home Entertainment, 2001, 103'.

Troja. Regie: Wolfgang Petersen. Drehbuch: David Benioff, nach Homer. USA/Malta/UK: Warner Bros. Pictures 2004. Fassung: DVD. Warner Bros. Pictures, 2004, 156'.

8. Abstract

Die thematische Auswahl an Antikfilmen kennt keine Grenzen. Im Fokus dieser Arbeit stehen jedoch ausschließlich Filme, die auf griechischen Epen und Tragödien basieren. Die Selektion der zur Analyse herangezogenen Filme beruht sowohl auf dem vorhandenen Filmangebot, als auch auf der verfügbaren wissenschaftlichen Literatur. Es wird kein Anspruch auf Vollständigkeit der Filme, die in den Bereich der festgesetzten Genrevorgabe fallen, erhoben. Es ist eine Gliederung in drei Gruppen festgelegt worden, die die Vielfalt der unterschiedlichen Ausformungen und die Möglichkeit der Veranschaulichungen der erklärten Genrepräzisierung wiedergibt. Die Antike im Medium Film wird anhand des Experimentalkinos des Pier Paolo Pasolini mit Blick auf *Edipo Re: Bett der Gewalt* (1967) und *Medea* (1969), anhand des Hollywoodkinos mit den Beispielen *Die Fahrten des Odysseus* (1954) und *Troja* (2004), sowie den Filmen *Geliebte Aphrodite* (1995) und *O Brother, Where Art Thou?: Eine Mississippi-Odyssee* (2000), die dem Arthouse-, Filmkunst- und Programmkinos zuzuordnen sind, durchleuchtet. Darüber hinaus erfolgt ein Exkurs über *Die Trojanerinnen* (1971).

Die Einführung in den Themenkreis setzt sich mit den verschiedenen Termini, die mit dem Begriff „Antikfilm“ zusammenhängen, auseinander. Außerdem wird auf die generelle Chronologie und die Wirkungsweise des Antikfilms eingegangen.

Die Technik der Filmanalyse geht auf Werner Faulstichs in seinem Buch *Grundkurs Filmanalyse* beschriebene Methode zurück. Jeder Film wird zunächst durch eine genaue inhaltliche Schilderung vorgestellt. Es werden formale und inhaltliche Unterschiede zwischen Film und Tragödie bzw. Epos aufgedeckt. Es erfolgt dann eine nähere Auseinandersetzung mit wichtigen den Film bestimmenden Charakteristika, insbesondere der jeweiligen Filmintention und Sinnstiftung des Regisseurs. Aber auch die Produktionsleitung gerät dabei ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Abschließend wird ein Sequenzprotokoll zwecks Präsentation ausgewählter exemplarischer Bestandsaufnahmen geboten.

9. Sequenzprotokoll

Abkürzungen	Erläuterungen
T/D	T= Timecode des Startframes D= Dauer der Einstellung
Eg	Einstellungsgröße
Totale	Überblick: Menschen und Gegenstand sind ganz mit ihrer Umgebung zu sehen
Halbtotale	Teil eines Raumes, in dem sich der Mensch oder mehrere Menschen aufhalten
Halbnah	Oberkörper und Kopf
Nah	Schultern und Gesicht
Groß	Gesicht (Haaransatz bis Kinn)
Detail	Teile des Gesichts
Kamerabewegung	Schwenk, Zoom, Fahrt, Neigung, Vogelperspektive

9.1. Medea

Nr	T/D	Eg	Bildinhalt	Handlung	Beleuchtung/Farbe	Kamerabewegung	Geräusch/Musik
1	02:25 -00:02	Halbtotale	Jason als Kind	Jason sitzt in Hütte	Innenaufnahme		
2	02:27 -00:17	Halbtotale	Zentaur	Zentaur spricht zu Jason	Innenaufnahme		
3	02:44 -00:02	Nah	Gesicht des Jason	Zentaur spricht zu Jason Jason blickt Richtung Zentaur	Innenaufnahme		
4	02:46 -00:23	Halbtotale	Zentaur	Zentaur spricht zu Jason	Innenaufnahme		
5	03:09 -00:03	Nah	Jason	Zentaur spricht zu Jason Jason spricht zu Zentaur	Innenaufnahme		
6	03:12 -00:07	Halbtotale	Zentaur	Zentaur spricht zu Jason	Innenaufnahme		
7	03:19 -00:05	Nah	Jason	Zentaur spricht zu Jason Jason schließt Augen u. legt sich zu Boden	Innenaufnahme		
8	03:24 -00:21	Halbtotale	Zentaur	Zentaur spricht zu Jason	Innenaufnahme		
9	03:45 -00:02	Halbtotale	Jason	Jason liegt am Boden	Innenaufnahme		Vogelgezwitscher
10	03:47 -00:17	Totale	Rücken des Zentaur u. Jason	Jason sitzt auf Zentaur und blicken auf Meer hinaus	Außenaufnahme		Wind, Möwen
11	04:04 -00:41	Halbtotale	Gesicht des Zentaur u. Jason	Zentaur spricht zu Jason und wendet sein Haupt zu Jason	Außenaufnahme	Kameraneigung	Wind
12	04:45 -00:14	Totale	Schilf, Zentaur, Jason, Hütte, Baum	Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme		Wind
13	04:59 -00:06	Totale	Rücken des Jason	Jason steht an Ufer Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme		Wind

14	05:05 -00:20	Halbtotale	Zentaur	Zentaur spricht zu Jason Zentaur breitet seine Arme gen Himmel	Außenaufnahme		Wind
15	05:25 -00:12	Halbtotale	Jason als Jugendlicher	Jason blickt Richtung Zentaur Zentaur spricht zu Jason Jason wendet sich zum Meer	Außenaufnahme		
16	05:37 -00:12	Halbtotale	Zentaur	Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme		
17	05:49 -00:04	Halbtotale	Jason	Jason blickt Richtung Zentaur Zentaur spricht zu Jason Jason blickt zu Boden	Außenaufnahme		
18	05:53 -00:11	Halbnah	Krabbe	Krabbe bewegt sich über Boden Zentaur spricht zu Jason Fuß des Jason, Jason erfasst Krabbe	Außenaufnahme	Kamerafahrt	
19	06:04 -00:22	Totale	Zentaur	Zentaur steht vor Hütte Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme		
20	06:26 -00:03	Halbtotale	Jason als Mann	Jason sitzt am Boden in Hütte, Zentaur spricht zu Jason	Innenaufnahme		Wind
21	06:29 -00:47	Halbtotale	Zentaur hat ab jetzt Menschenform	Zentaur spricht zu Jason Zentaur geht auf und ab	Innenaufnahme		
22	07:16 -00:12	Totale	Jason, Zentaur	Zentaur u. Jason stehen im Schilf an Ufer Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme/Dämmerung		Zupfinstrument
23	07:28 -00:16	Totale	Zentaur, Jason	Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme/Dämmerung		Zupfinstrument, Sphärischer Klang
24	07:44 -00:12	Halbtotale	Gesicht des Zentaur	Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme/Dämmerung		Zupfinstrument, Sphärischer Klang
25	07:56 -00:17	Halbtotale	Schilf, Meer Hütten	Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme/Dämmerung	Kamerafahrt	

26	08:13 -00:15	Halbtotale	Rücken des Zentaur u. Jason	Zentaur u. Jason sitzen an Ufer Zentaur spricht zu Jason	Außenaufnahme/Dämmerung		
----	-----------------	------------	--------------------------------	---	-------------------------	--	--

Nr	T/D	Eg	Bildinhalt	Handlung	Beleuchtung/Farbe	Kamerabewegung	Geräusch/Musik
1	01:37:11 -00:03	Groß	Gesicht der Medea von der Seite	Medea blickt in die Ferne	Innenaufnahme		
2	01:37:14 -00:03	Groß	Fenster				
3	01:37:17 -00:07	Groß	Gesicht der Medea von vorne	Medea blickt aus Fenster, dann zur Seite	Innenaufnahme		Zupfinstrument
4	01:37:24 -00:07	Halbtotale	Medea aus Vogelperspektive	Medea geht zu Tür		Vogelperspektive, Kamerafahrt	Zupfinstrument
5	01:37:31 -00:11	Halbtotale	Medea	Medea kommt aus Tür, geht Stiegen hinunter	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Sphärischer Gesang
6	01:37:42 -00:07	Halbtotale	Feuerstelle Junge mit Zupfinstrument	Junge spielt Instrument u. singt		Kameraschwenk	Zupfinstrument, Sphärischer Gesang
7	01:37:49 -00:05	Halbtotale	Medea	Medea geht Richtung Feuer- stellung	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
8	01:37:54 -00:16	Halbtotale	Rücken der Medea zwei Kinder Junge mit Zupfinstrument	Medea steht vor Durchgang zu Feuerstelle, geht in Raum, Medea spricht zu beiden Söhnen, nimmt einen Sohn am Arm, wendet sich um und geht mit ihm aus Raum Sohn spricht zu Medea	Innenaufnahme	Kameraneigung	Zupfinstrument, Männergesang
9	01:38:10 -00:16	Totale	Medea, jüngerer Sohn	Medea führt Sohn an Hand durch Raum	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang

10	01:38:16 -00:28	Halbtotale	Medea, jüngerer Sohn	Medea führt Sohn an Hand über Stiege in Waschraum Medea entkleidet Sohn	Innenaufnahme	Kamerzoom	Zupfinstrument, Männergesang
11	01:38:44 -00:04	Halbtotale	Junge mit Zupfinstrument älterer Sohn	Junge spielt Instrument u. singt, älterer Sohn sitzt neben Jungen	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
12	01:38:48 -00:10	Halbtotale	Medea u. jüngerer Sohn	Medea hebt Sohn in Waschkessel Medea spricht zu Sohn u. beginnt ihn zu waschen	Innenaufnahme Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang Zupfinstrument, Männergesang
13	01:38:58 -00:05	Halbtotale	Junge mit Zupfinstrument älterer Sohn	Junge spielt Instrument u. Sohn sitzt neben Jungen	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
14	01:39:03 -00:04	Groß	Älterer Sohn	Sohn blickt Richtung Junge mit Zupfinstrument	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
15	01:39:07 -00:12	Halbtotale	Medea, jüngerer Sohn	Medea trocknet Sohn, Medea spricht zu Sohn u. hebt ihn aus dem Kessel	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
16	01:39:19 -00:10	Groß	Älterer Sohn	Sohn blickt Richtung Junge mit Zupfinstrument u. lächelt	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
17	01:39:23 -00:05	Groß	Junge mit Zupfinstrument	Junge mit Zupfinstrument lächelt	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
18	01:39:28 -00:13	Totale	Medea mit jüngerem Sohn	Medea bekleidet Sohn u. erfasst seine Hand	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
19	01:39:41 -00:05	Groß	Älterer Sohn	Sohn lächelt und blickt Richtung Junge mit Zupfinstrument	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
20	01:39:46 -00:04	Halbtotale	Medea, jüngerer Sohn	Medea sitzend mit Sohn auf Schoß, wiegt ihn in Schlaf	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
21	01:39:50 -00:11	Halbtotale	Medea, jüngerer Sohn	Medea sitzend mit Sohn auf Schoß, wiegt ihn in Schlaf	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang

22	01:40:01 -00:02	Groß	Messer		Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
23	01:40:03 -00:09	Groß	Junge mit Zupfinstrument	Junge singt	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
24	01:40:12 -00:25	Halbtotale	Vorraum Medea Junge mit Zupfinstrument älterer Sohn	Medea geht durch Vorraum Richtung Feuerstelle, Junge spielt Instrument, älterer Sohn blickt Richtung Medea und geht zu ihr Medea spricht zu Sohn u. nimmt ihn an Hand u. sie gehen in Vorraum	Innenaufnahme	Kamerafahrt	Zupfinstrument, Männergesang
25	01:40:37 -00:14	Halbtotale	Medea, älterer Sohn	Medea u. Sohn gehen durch Vorraum über Stiegen in Waschraum	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
26	01:40:51 -00:15	Halbtotale	Medea, älterer Sohn	Medea hebt entkleideten Sohn in Waschkessel, spricht zu ihm u. wascht ihn	Innenaufnahme		Zupfinstrument
27	01:41:06 -00:05	Halbtotale	Junge mit Zupfinstrument	Junge beendet Spiel, stützt Kopf mit rechter Hand	Innenaufnahme		Zupfinstrument
28	01:41:11 -00:18	Groß	Junge mit Zupfinstrument	Junge dreht Kopf Richtung Feuerstelle und pustet	Innenaufnahme		Zupfinstrument
29	01:41:19 -00:05	Groß	Glut		Innenaufnahme		
30	01:41:24 -00:09	Halbtotale	Medea, älterer Sohn	Medea trocknet Sohn u. spricht zu ihm	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
31	01:41:33 -00:05	Halbtotale	Junge mit Zupfinstrument	Junge spielt Instrument u. singt	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang

32	01:41:38 -00:07	Halbtotale	Medea, älterer Sohn jüngere Sohn	Medea und Sohn gehen zu Sessel jüngerer Sohn liegt tot auf Bett Medea nimmt älteren Sohn auf Schoß		Vogelperspektive	Zupfinstrument, Männergesang
32	01:41:45 -00:09	Halbtotale	Medea, älterer Sohn	Medea mit Sohn auf Schoß, spricht zu ihm u. wiegt ihn in Schlaf	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
33	01:41:54 -00:08	Groß	Medea, älterer Sohn	Medea spricht zu Sohn	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
34	01:42:02 -00:04	Groß	Medea, älterer Sohn	Sohn blickt auf zu Medea, Medea spricht zu ihm	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
35	01:42:06 -00:25	Groß	Medea, älterer Sohn	Medea wiegt Sohn	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
36	01:42:33 -00:02	Groß	blutiges Messer, Hand u. Schatten der Medea	Medea greift nach Messer	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
37	01:42:35 -00:07	Halbtotale	Junge mit Zupfinstrument	Junge beendet Spiel, stützt Kopf mit rechter Hand	Innenaufnahme		Zupfinstrument, Männergesang
38	01:42:42 -00:07	Groß	Junge mit Zupfinstrument	Junge schläft ein	Innenaufnahme		
39	01:42:49 -00:18	Halbtotale	Medea, älterer Sohn	Medea beugt sich über am Bett liegenden Sohn, zupft sein Gewand zurecht und geht an Fenster		Vogelperspektive Kamerfahrt	
40	01:43:09 -00:06	Halbnah	Medea	Fenster öffnet sich Medea steht am Fenster	Innenaufnahme		
41	01:43:15 -00:02	Totale	Nachthimmel, Halbmond		Außenaufnahme/Nacht		
42	01:43:17 -00:06	Halbnah	Medea	Medea blickt aus Fenster Medea kniet nieder	Innenaufnahme Mondlicht	Kameraneigung	

43	01:43:23 -00:03	Halbtotale	Junge mit Zupfinstrument	Junge schläft			
44	01:43:26 -00:03	Groß	Gesicht des Jungen	Junge schläft			
45	01:43:29 -00:04	Groß	Glut				

9.2. Troja

Nr	T/D	Eg	Bildinhalt	Handlung	Beleuchtung/Farbe	Kamerabewegung	Geräusch/Musik
1	07:53 -01:16	Totale	Achilles, griechisches Heer	Achilles reitet durch griech. Heer	Außenaufnahme		Rufende Soldaten, Sphärischer Klang
2	08:09 -00:02	Halbnah	Boagrius	Boagrius wartet auf Achilles	Außenaufnahme		Rufende Soldaten, Sphärischer Klang
3	08:11 -00:02	Nah	Achilles	Achilles steigt vom Pferd	Außenaufnahme		Rufende Soldaten, Sphärischer Klang
4	08:13 -00:02	Nah	Boagrius	Boagrius blickt grimmig	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
5	08:15 -00:05	Totale	Agamemnon, Nestor Soldaten	Agamemnon, Nestor und Soldaten blicken auf Achilles, Achilles geht an ihnen vorbei, Agamemnon rügt Achilles	Außenaufnahme Außenaufnahme		Sphärischer Klang Sphärischer Klang
6	08:20 -00:03	Halbtotale	Achilles, Soldaten	Achilles vor Soldaten	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
7	08:23 -00:02	Halbnah	Achilles, Soldaten Agamemnon	Achilles wendet sein Haupt zu Agamemnon	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
8	08:25 -00:10	Halbtotale	Achilles, Nestor, Agamemnon, Soldaten	Nestor beschwichtigt Achilles, Achilles schreitet zu Kampfe	Außenaufnahme	Kamerafahrt	Sphärischer Klang

9	08:35 -00:03	Nah	Agamemnon	Agamemnon blickt angewidert	Außenaufnahme		Sprechen des Nestor, Sphärischer Klang
10	08:38 -00:06	Halbnah	Achilles, Nestor, Soldaten	Nestor beschwichtigt Achilles weiterhin, Achilles greift nach seinem Speer	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
11	08:43 00:09	Halbtotale	Achilles, Nestor, Soldaten	Achilles wendet sich zum Schlachtfeld, spricht verächtlich, rammt Speer auf Höhe Agamemnons in Erde und schreitet zum Schlachtfeld	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
12	08:52 -00:08	Halbtotale	Nestor, Agamemnon, Soldaten	Achilles, Nestor und Soldaten blicken Achilles nach, Agamemnon spricht verächtlich über Achilles	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
12	09:00 -00:02	Halbtotale	Achilles	Achilles geht zum Schlachtfeld und zieht sein Schwert	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
14	09:02 -00:02	Halbtotale	Boagrius, Heer	Boagrius wendet sich zu seinem Heer, Boagrius und Heer ergeben sich in Kampfgeschrei	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang, Trommeln
15	09:04 -00:06	Totale	Boagrius, Heer	Boagrius sieht auf sein Heer, weiterhin Kampfgeschrei	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang, Trommeln
16	09:10 -00:03	Halbtotale	Boagrius, Heer	Boagrius wendet sich zum Kampf, Kampfgeschrei des Heeres, Knurren des Boagrius	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
17	09:13 -00:02	Halbtotale	Achilles, griechisches Heer	Achilles läuft Richtung Boagrius	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
18	09:15 -00:02	Halbtotale	Boagrius, Heer	Boagrius präsentiert seinen Speer und ächzt	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
19	09:17 -00:01	Halbtotale	Achilles, griechisches Heer	Achilles läuft Richtung Boagrius	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang

20	09:18 -00:01	Halbtotale	Boagrius, Heer	Boagrius holt zum Wurf mit dem Speer aus	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer
21	09:19 -00:01	Totale	Rücken des Boagrius, Achilles u. griech. Heer	Speer fliegt Richtung Achilles	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
22	09:20 -00:02	Totale	Achilles, Boagrius, Heer Schild des Achilles	Achilles wehrt Speer mit seinem Schild ab u. läuft weiter auf Boagrius zu	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang, Abwehrgeräusch des Schild
23	09:22 -00:01	Halbtotale	Boagrius, Heer	Boagrius greift zu seinem nächsten Speer	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
24	09:23 -00:01	Totale	Rücken des Boagrius Achilles u. griech. Heer	Boagrius holt zum Wurf mit dem Speer aus	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
25	09:24 -00:01	Totale	Rücken des Achilles, Boagrius und Heer	Speer fliegt Richtung Achilles	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
26	09:25 -00:02	Halbtotale	Achilles und griech. Heer	Achilles läuft weiterhin Richtung Boagrius	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
27	09:27 -00:01	Halbtotale	Boagrius und Heer	Boagrius zieht Schwert	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang, Schwertgeräusch
28	09:28 00:04	Halbtotale	Achilles, griechisches Heer, Boagrius	Achilles springt auf Boagrius zu und rammt sein Schwert in den Nacken des Boagrius	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
29	09:32 -00:03	Halbtotale	Boagrius, Rücken des Achilles, Heer	Boagrius schmerzverzerrt	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang, Trommeln
30	09:35	Halbtotale	Achilles, Rücken des Boagrius, griech. Heer	Boagrius kippt nach vorne um	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang
31	09:37 -00:02	Halbnah	Boagrius	Boagrius liegt im Staub	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang, Soldatengeschrei
32	09:39 -00:04	Halbtotale	Nestor, Agamemnon, Soldaten	Nestor, Agamemnon, Soldaten blicken auf Schlachtfeld	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang, Soldatengeschrei

33	09:43 -00:06	Halbtotale	Achilles und feindliche Soldaten	Achilles geht zu Soldaten	Außenaufnahme		Sphärischer Klang, Ätherischer Gesang, Trommeln, Soldatengeschrei
34	09:49 -00:04	Nah	Achilles	Achilles blickt auf Soldaten und spricht	Außenaufnahme		Trommeln
35	09:53 -00:04	Halbtotale	Rücken des Achilles und feindliche Soldaten	Achilles blickt auf Soldaten	Außenaufnahme		Trommeln
36	09:57 -00:03	Nah	Achilles	Achilles spricht zu Soldaten	Außenaufnahme		Trommeln
37	10:00 -00:05	Halbtotale	Rücken des Achilles, feindliche Soldaten, Nestor	Nestor geht auf Achilles zu	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
38	10:05 -00:06	Nah	Achilles, Schulter des Nestor	Nestor spricht zu Achilles	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
39	10:11 -00:07	Nah	Nestor	Nestor spricht zu Achilles	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
40	10:18 -00:02	Halbtotale	Achilles, Nestor, Soldaten	Nestor reicht Achilles Szepter	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
41	10:20 -00:02	Nah	Achilles	Achilles blickt Richtung Nestor	Außenaufnahme		Sphärischer Klang
42	10:22 -00:01	Nah	Achilles	Achilles wendet sich ab	Außenaufnahme		Trommeln
43	10:23 -00:02	Nah	Nestor	Nestor blickt Achilles nach	Außenaufnahme		Trommeln

Nr	T/D	Eg	Bildinhalt	Handlung	Beleuchtung/Farbe	Kamerabewegung	Geräusch/Musik
1	30:54 -00:04	Totale	Rücken der Helena, Meer, Mond, Troja	Helena blickt auf Meer hinaus	Innenaufnahme/Nacht		Knistern der Feuerstelle
2	30:58 -00:21	Halbtotale	Helena, Gemächer Paris	Helena blickt auf Meer hinaus, Paris kommt an ihre Seite, Dialog zw. Helena u. Paris	Innenaufnahme/Nacht	Zoom auf Helena u. Paris	
3	31:19 -00:01	Groß	Helena, Paris	Dialog zw. Helena u. Paris Helena dreht sich zu Paris u. streicht seine Wange	Innenaufnahme/Nacht		
4	31:20 -00:02	Groß	Helena, Paris	Dialog zw. Helena u. Paris	Innenaufnahme/Nacht		
5	31:22 -00:02	Groß	Helena, Paris	Dialog zw. Helena u. Paris, Helena neigt Haupt zu Boden	Innenaufnahme/Nacht		
6	31:24 -00:06	Totale	Helena, Paris	Helena geht zu einer Ruhebank	Innenaufnahme/Nacht		
7	31:30 -00:04	Groß	Helena, Ruhebank	Helena nimmt Platz auf Ruhebank und blickt Richtung Paris, Paris spricht zu Helena	Innenaufnahme/Nacht		
8	31:34 -00:03	Totale	Helena, Paris	Paris steht mit Rücken zu Helena, Paris spricht zu Helena	Innenaufnahme/Nacht		
9	31:37 -00:01	Nah	Helena	Helena spricht zu Paris	Innenaufnahme/Nacht		
10	31:38 -00:04	Nah	Paris	Paris spricht zu Helena und wendet sich zu Helena	Innenaufnahme/Nacht		
11	31:42 -00:04	Nah	Helena	Helena spricht zu Paris	Innenaufnahme/Nacht		
12	31:46 -00:01	Nah	Paris	Paris spricht zu Helena und geht Richtung Helena	Innenaufnahme/Nacht		

13	31:47 -00:04	Halbtotale	Helena, Paris	Helena erhebt sich und geht zu Paris, Dialog zwischen Helena u. Paris	Innenaufnahme/Nacht		
14	31:51 -00:02	Nah	Helena, Paris	Dialog zwischen Helena u. Paris	Innenaufnahme/Nacht		
15	31:53 -00:12	Nah	Helena, Paris	Dialog zwischen Helena u. Paris	Innenaufnahme/Nacht		
16	32:05 -00:07	Nah	Helena, Paris	Dialog zwischen Helena u. Paris	Innenaufnahme/Nacht		
17	32:12 -00:08	Nah	Helena, Paris	Dialog zwischen Helena u. Paris, Helena küsst Paris u. streicht seine Wange	Innenaufnahme/Nacht		Sphärischer Gesang

9.3. Geliebte Aphrodite

Nr	T/D	Eg	Bildinhalt	Handlung	Beleuchtung/Farbe	Kamerabewegung	Geräusch/Musik
1	01:14 -00:07	Totale	Theater Taormina		Außenaufnahme	Kamerafahrt	griechische Musik
2	01:22 -00:04	Totale	Theater Taormina		Außenaufnahme		griechische Musik
3	01:26 -00:03	Totale	Theater Taormina		Außenaufnahme		griechische Musik
4	01:29 -00:11	Totale	Theater Taormina	Chor betritt Bühne	Außenaufnahme		griechische Musik
5	01:41 -00:04	Totale	Chor auf Bühne von seite		Außenaufnahme		griechische Musik
6	01:45 -00:09	Totale	Chor auf Bühne von vorne	Chorgesang	Außenaufnahme		

7	01:54 -00:11	Totale	Chor auf Bühne	Chorgesang	Außenaufnahme	Kamerazoom	
8	02:05 -00:06	Totale	Chor auf Bühne von hinten	Chorgesang	Außenaufnahme		
9	02:11 -00:13	Totale	Chorführer Chor von vorne	Chorführer spricht	Außenaufnahme	Kamerazoom	
10	02:24 -00:07	Totale	Chor von vorne	Chorgesang	Außenaufnahme		
11	02:31 -01:23	Halbtotale	Lenny u. seine Ehefrau u. befreundetes Ehepaar in Restaurant Gäste u. Personal in Restaurant	Essen, Trinken, Dialog	Innenaufnahme	Kamerafahrt	Pianomusik
12	04:54 -01:21	Totale	Chor auf Bühne von Seite Laios Iokaste, Chorführer, blinder Ödipus	Chorgesang Laios spricht Iokaste spricht Chorführer spricht	Außenaufnahme	Kamerfahrt	

Nr	T/D	Eg	Bildinhalt	Handlung	Beleuchtung/Farbe	Kamerabewegung	Geräusch/Musik
1	17:04 -00:32	Totale	Chor Chorführer Lenny	Chorgesang Dialog zwischen Chorleiter u. Lenny Lenny geht Richtung Chor	Außenaufnahme		
2	17:36 -02:59	Halbtotale	Frau in Adoptionsbüro u. Lenny Chorleiter	Dialog zwischen Frau u. Lenny Frau geht durch Büro u. Lenny geht aus Büro andere Frau geht aus Büro Lenny geht in Büro zurück Lenny durchwühlt Akten Frau vor Büro Dialog zwischen Chorleiter u. Lenny Chorleiter nimmt Maske ab Frau kommt zurück in Büro Lenny geht aus Büro	Innenaufnahme	Kamerafahrt	Trompete
3	20:35 -00:02	Totale	Highway	Auto fährt über Highway	Außenaufnahme	Kamerafahrt	Jazzmusik
4	20:37 -00:10	Totale	Chor	Chor neben Highway Chorführer tritt vor Chor u. spricht	Außenaufnahme		Jazzmusik

Nr	T/D	Eg	Bildinhalt	Handlung	Beleuchtung/Farbe	Kamerabewegung	Geräusch/Musik
1	01:13:39 -00:24	Totale	Chor Chorleiter Kassandra	Chorgesang Chorleiter spricht Dialog zwischen Kassandra u. Chor	Außenaufnahme	Kamerafahrt	
2	01:14:03 -01:24	Halbtotale	Teiresias u. Lenny vor Restaurant Akropolis Passanten	Dialog zwischen Teiresias u. Lenny	Außenaufnahme	Kamerafahrt	Straßengeräusche
3	01:15:27 -00:37	Totale	Chor von hinten Chorleiter	Chorgesang Dialog zwischen Chor u. Chorleiter spricht Chor fleht nach Zeus	Außenaufnahme	Kamerazoom	Telefonanrufbeantworter- ansage des Zeus

Lebenslauf**Persönliche Daten:**

Name:	Pinter
Vorname:	Elisabeth
Geburtsdatum:	22.09.1982
Geburtsort:	Eisenstadt
Staatsbürgerschaft:	Österreich
Familienstand:	ledig

Ausbildung:

Bildungseinrichtung:	AHS Mattersburg
Zeitraum:	September 1993 bis Juni 2001
Abschluss:	Matura

Bildungseinrichtung:	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien, Wahlfächer in Kultur- und Sozialanthropologie und Rechtswissenschaften
Zeitraum:	März 2002 – November 2009