

Benedikt Steierer: Odysseus' Heimkehr? Medien und Mythos im Film

Würzburg: Königshausen & Neumann 2013 (Reihe Film – Medium – Diskurs, Bd. 47), 205 S., ISBN 978-3-8260-5216-3, € 29,80
(Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilian-Universität München)

Die Heimkehr des Odysseus, jenem tragischen Helden, dem nach jahrelanger Irrfahrt und unter Verlust all seiner treuen Gefährten allein die Rückkehr nach Ithaka glückt, ist nicht nur Teil der antiken Mythengeschichte, als deren prominentester Erzähler immer noch Homer gilt, sondern auch ein immer wieder neu rezipierter, angeeigneter und ausformulierter Stoff. Benedikt Steierer macht sich dieses anhaltende Interesse am Odysseus-Mythos zunutze, indem er die bereits verbürgten Adaptionen des Mythos, wie sie sich in Epos, Drama, Oper und Roman finden lassen, nun im Film als einem mediengeschichtlichen

Endpunkt der narrativen Tradierung untersucht: „Lange irrte der Mythos umher, bevor er im Film, gealtert und abgelebt, aber eben doch als derselbe, zu seinen medialen Wurzeln zurückkehrt“ (S.9). Die Verfilmungen des Odysseus-Mythos, die Steierer exemplarisch an fünf Filmbeispielen vorführt, werden dabei zugleich als Formen medialer Selbstreflexion begriffen, da sich anhand der filmischen Reanimation des Mythos über die Zeit auch die je eigenen Formen des (audio-)visuellen Darstellens und Erzählens nachvollziehen lassen, so die These des Autors.

Methodisch ist die Arbeit dabei in Theorie- und Praxisteil gegliedert, wobei in ersterem der theoretische Trichter denkbar weit aufgespannt wird. Als Ausgangspunkt dient Steierer die begriffliche Bestimmung von „Medium“ und „Mythos“, wobei in umständlicher Ausführlichkeit kategorisch festgehalten wird, dass die schriftliche Analyse eines Films dessen eigener Medienspezifik nie gerecht werden kann, um dann doch für die Sinnigkeit einer schriftlichen Annäherung an den (audio-)visuellen Gegenstand zu plädieren. Ebenso wird im groben Abriss über die historische Entwicklung des Faches Medienwissenschaft anhand einschlägiger Namen der Disziplin die Unmöglichkeit der einheitlichen Begriffsbestimmung des „Mediums“ aufzuzeigen versucht. Da Steierer dankenswerterweise schnell erkennt, dass derartige Fragen für seine Untersuchung nur von bedingter Relevanz sind, fokussiert er sein theoretisches Erkenntnisinteresse auf den Film, der als „technisches Massenmedium sowie „narratives Medium“ (S.16f) problematisiert wird, wobei der Autor mit dieser binären Unterscheidung zwei getrennte, gar konkurrierende Analyseverfahren suggeriert, anstatt deren notwendige Wechselwirkung und gegenseitige Bedingtheit hinreichend zu reflektieren.

Um diesem scheinbaren Dilemma zu entkommen, greift Steierer auf eine – begrifflich nicht unproblematisch formulierte – „neuere Medientheorie“ (S.18) zurück, die er grob anhand Überlegungen von Hegel, Nietzsche und Heidegger über Derrida und Foucault bis zu Kittler durchexerziert. Als Aus-

gangspunkt dient der Gedanke einer stets vermittelten Wirklichkeit, sei es durch die Bedingtheit des menschlichen Sinnesapparats, sei es durch zwischengeschaltete Symbol- und Sprachsysteme, kulturelle Praktiken oder technische Apparaturen.

Steeierer konzipiert Medien demnach als generativ, betont also ihre ebenso vermittelnde wie –sinnerzeugende und –konstruierende Funktion. Als Kritik an der generativen Medientheorie führt der Autor an, dass damit eine „radikale Desubjektivierung“ (S.25) einhergehe, sodass er sich folglich auf einen ästhetischen Medienbegriff besinnt. Kurz zusammengefasst ist damit die nach Aristoteles entworfene Trias aus menschlicher Wahrnehmung, betrachtetem Gegenstand und vermittelnder Tätigkeit eines Dritten (dem Medium) gemeint, wobei das Medium selbst zwar gegenständlich ist, aber im Vermittlungsprozess unsichtbar bleibt bzw. während der Übertragung hinter dem Medieninhalt zurücktritt.

Im Sinne der generativen Medientheorie betont Steierer dabei die nicht nur vermittelnde, sondern immer auch sinnerzeugende und –konstruierende Funktion der Medien, kritisiert an diesem Ansatz aber zugleich die Vernachlässigung des Rezipienten als „radikale Desubjektivierung“ (S.25) und besinnt sich folglich auf einen ästhetischen Medienbegriff – gemeint ist eine nach Aristoteles entworfene Trias aus menschlicher Wahrnehmung, betrachtetem Gegenstand und vermittelnder Tätigkeit eines Dritten (dem Medium).

Anhand dieser Grundüberlegungen zum Medienbegriff an sich definiert Steierer den Film mithilfe von Niklas Luhmanns Medium-Form-Unterscheidung. Zentral ist dabei die Erkenntnis, dass sich diese Differenz immer autoreflexiv auf sich selbst bezieht, also dass das von Luhmann deklarierte Beobachten der Massenmedien nicht nur beobachtbar ist, sondern dass dieser Prozess zugleich immer auch eine Selbstbeobachtung der Medien impliziert, die ebenfalls wieder beobachtbar wird. Mit diesem sprachlichen Gedankenspiel wendet sich Steierer gegen eine rein technisch-apparative Analyse des Mediums zugunsten der Betrachtung der „Art und Weise, wie Medien (Selbst-)Beobachtungen machen und wie sie diese (Selbst-)Beobachtungen wiederum repräsentieren“ (S.34). Intermedialität wird in diesem Sinne nicht als das bloße Beobachten anderer Medien im formulierenden Medium verstanden, sondern tritt erst dann ein, wenn sich die beobachteten Medien in die Formbildung des darstellenden Mediums einschreiben. Film wird daher bei Steierer nicht als Einzelmedium, sondern durch sein Potenzial intermedialer Mimesis interessant, wodurch die Autoreflexion des Films erst hervortritt.

Hier kommt der Odysseus-Mythos ins Spiel, der das „autoreflexive Paradigma dieses medial-narrativen Dogmas“ (S.63) bildet, d.h. im Odysseus-Mythos treten nach These des Autors die Medien seiner Erzählung autoreflexiv hervor, sodass an der Adaption des Mythos auch die Mediengeschichte an sich sichtbar werde. Steierer

bezeichnet den Odysseus-Mythos daher auch als roten Faden, der sich durch die Filmgeschichte zieht und den er anhand folgender Filmbeispiele nachvollzieht: George Méliès *L'île de Calypso ou Ulysse et le géant Polyphème* (1905), *Ulisse* von Mario Camerini (1954), Jean-Luc Godards *Le Mépris* (1963), *2001: A Space Odyssey* von Stanley Kubrick (1968) sowie *Inception* von Christopher Nolan (2010). Während Méliès anhand ausgewählter Episoden der Odyssee die visuellen Darstellungsmöglichkeiten des Kinos und den Schauwert des „filmischen Zaubertheaters“ (S.76) erkundet, dient Camerinis Film *Ulisse* als Beispiel des klassischen Erzählkinos, bei dem die filmischen Mittel primär der narrativen Tradierung des mythischen Stoffes dienen und die Eigenständigkeit des Mediums einer literarischen Erzählweise untergeordnet wird. Jean-Luc Godards *Le Mépris* dagegen als Produkt der Nouvelle Vague arbeitet selbstreflexiv mit dem filmischen Medium und stellt dessen spezifische Darstellungs- und Erzählformen metadiegetisch anhand der Adaption des Odysseus-Mythos durch Regisseur Fritz Lang dar.

Während in diesen drei erstgenannten Beispielen explizit auf den Odysseus-Mythos Bezug genommen wird, setzt Steierer bei *2001* und *Inception* eine Adaption des klassischen Erzählstoffs voraus, was der Popularität der Beispiele geschuldet sein mag, aber argumentativ nur dürftig begründet wird. Bei *2001* erkennt der Autor die Erzählstruktur der Heldenreise zur „allegorisch angedeutete[n] Menschheitsgeschichte“, als „Parabel des Ent-

stehens und Vergehens, der Geburt und des Untergang des Menschen überhaupt“ (S.131) umgedeutet, bei *Inception* lassen sich dagegen lediglich Odyssee-Zitate ausmachen. Akzeptiert man dennoch die These des Odysseus-Mythos als erzähltheoretische Grundlage der beiden Filme, dann wird *2001* nach Steierer zum „Höhepunkt der filmischen Autoreflexion“ (S.171), da hier die medienspezifischen Eigenarten des Mediums Film selbst hervortreten (Einschnittstellen sind z.B. HALs Blick, der schwarze Monolith, der Bruch der filmischen Narration), wohingegen die Autoreflexion des Films bei *Inception* zugleich narrativ ausgestaltet wird: Zum Beispiel wird der unentscheidbare ontologische Status der Erzählebenen selbstreferenziell thematisiert und zugleich spielerisch narrativ aufgefangen.

Der Odysseus-Mythos dient als narrative Folie, um filmische Autoreflexion in den unterschiedlichen Phasen, die das Medium historisch

durchlaufen hat, zu erfassen, so könnte man die grundlegende Erkenntnis von Steierers Arbeit zu beschreiben versuchen. Der theoretische Überbau bleibt dabei im Vergleich zur stark selektiven Praxisanalyse im nicht negierbaren Ungleichgewicht, wobei der selbsterklärte Anspruch, Aussagen über die Filmgeschichte an sich zu treffen bzw. eine historische Abhandlung über das Medium anhand der fünf Fallbeispiele entwerfen zu wollen, nur bedingt erfüllt werden kann. Die Einzelanalysen gehen dabei wenig schematisch und eher beobachtend-explorativ-rekursiv vor, aber es gelingt dem Autor doch, rückkoppelnd Erkenntnisse der Fallbeispiele zu verknüpfen und in die Gesamtargumentation zurückzuführen. Insgesamt wird weniger Mythen- als Mediengeschichte untersucht, wodurch sich durchaus interessante analytische Perspektiven eröffnen.

Mirjam Kappes
(Hamburg)