universität wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

„Das Ende der römischen Republik im Historienfilm“

Verfasser

Mag. Alexander Juraske

angestrebter akademischer Grad

Doktor der Philosophie (Dr.phil.)

Wien, im Januar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 092 310
Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:	310 Alte Geschichte und Altertumskunde
Betreuer:	emer. Univ.-Prof. Mag. Dr. Ekkehard Weber

Gewidmet
Dkfm. Heinz Juraske (1942-1998)

Danksagung

Die kontinuierliche Arbeit an einer Dissertation ist mitunter ein einsamer, von Rückschlägen und Krisen gekennzeichneter Arbeitsprozess. Im Laufe der Textproduktion kristallisiert sich eine Gruppe von Personen heraus, die in unterschiedlichster Weise dazu beitragen, dass das Ziel schlussendlich erreicht werden kann. In größter Dankbarkeit bin ich meinen beiden Betreuern emer. Univ. Prof. Mag. Dr. Ekkehard Weber und ao. Univ. Prof. Mag. Dr. Herbert Heftner verbunden, die mit ihrer Unterstützung das Entstehen dieser Arbeit ermöglichten. Prägend für meine wissenschaftliche Entwicklung waren einige Lehrer und Lehrerinnen, die mich an unterschiedlichen Stadien meiner wissenschaftlichen Initiation begleiteten, unter ihnen möchte ich Ass. Prof. Wolfgang Hameter hervorheben. Wie wichtig der Blick über den Tellerrand Österreichs hinaus ist, lehrten mich Dr. Martin Andreas Lindner und Dr. Anja Wieber, die als Rezeptionsspezialisten entscheidende Hilfestellungen gaben. Mein Dank gilt auch meiner Chefin Mag. Andrea Ramharter-Hanel sowie den beiden „Stützen“ des Instituts für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik, AR Hertha Netuschill und Werner Niedermaier. Abschließend sei meiner Partnerin Katharina Krenn auf das herzlichste gedankt, die mit großer Leidenschaft und Kraft die Realisierung dieser Arbeit erst möglich machte und mir dabei half, die Hindernisse, die sich mir in den Weg stellten, zu überwinden. Ich hoffe sie in gleicher Weise bei zukünftigen Forschungen unterstützen zu können.

Inhaltsverzeichnis

Einleitung…….. 1

1. Historiengenre und Antikfilm……. 5

1.1 Teaching history in lightning…… 5

1.2 Der Historienfilm…….…..... 6

1.3 Der Antik(en)film……..…… 9

2. Die Fachliteratur zum Forschungsgebiet Antike und Film……..... 21

3. Genreüberblick von den Anfängen bis zu den Produktionen nach 2000……... 31

3.1 Die Anfänge des Mediums Film……..…… 31

3.2 Die filmische Adaption der Shakespeareklassiker……..……. 34

3.3 Der italienische Historienfilm von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg……..... 35

3.4 Der Aufstieg der US-amerikanischen Historienproduktionen……..…… 40

3.5 Der internationale Antikfilm der 1920er Jahre……..…… 42

3.6 Die kurze Blütezeit des österreichischen Antikfilms……..……. 42

3.7 Die Entwicklung des italienischen Antikfilms……..…… 44

3.8 Die Einführung des Tonfilms……..……. 46

3.9 Das Ende des Antikfilms vor dem Zweiten Weltkrieg……..…… 49

3.10 Der US-amerikanische Antikfilm der 1950er und 1960er Jahre……...…… 49

3.11 Der italienische Antikfilm nach 1945…… 56

3.12 Der Antikfilm und die Parodie…… 58

3.13 Das Genre und die Literaturadaption……. 60

3.14 Der Antikfilm im Fernsehen……..... 62

3.15 Die Rückkehr des Genres…… 64

4. Die römische Republik im Historienfilm…… 71

4.1 Vorbemerkung……..…… 71

4.2 Zeitliche Verteilung……..…… 71

4.3 Römische Frühzeit–Frühe Römische Republik……..……. 75

4.4 Mittlere Republik……..…… 76

4.5 Späte Republik……..…… 79

5. Spartacus…… 88

5.1 Die historische Figur…….…….…..... 88

5.2 Die Entwicklung der nachantiken Figur…….……. 93

5.3 Der literarische Spartacus–Von Porsile bis Giovagnoli…….……..… 94

5.4 Der cineastische Spartacus der Frühzeit–eine italienische Angelegenheit…….……..... 98

5.5 Spartacus in Hollywood…….…….. 100

5.6 The Wars of Spartacus–Howard Fast versus Arthur Koestler……. 108

5.7 Large Spartacus versus Small Spartacus……..... 109

5.8 Der beschnittene Spartacus–die Szenenkürzungen……..……..….. 111

5.9 Das Ende der schwarzen Liste……..…… 113

5.10 Der Erfolg der Produktion……. 114

5.11 Die Titelmontage…….……..…..... 116

5.12 Handlungsort: Steinbruch…… 117

5.13 Handlungsort: Gladiatorenschule…… 120

5.14 Handlungsort: Rom……..... 133

5.15 Handlungsort: Das Lager der Aufständischen…… 139

5.16 Handlungsort: Entscheidungsschlacht…… 144

5.17 Die Nachfolgeproduktionen…… 147

6. Caesar…… 150

6.1 Die historische Person……..…… 150

6.2 Die Wurzeln des Caesarbildes in der Antike……..……. 155

6.3 Das Nachleben Caesars in Kunst, Politik und Wissenschaft vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert…...……. 156

6.4 Caesars erste Auftritte im Film und seine Vereinnahmung durch den Faschismus…….……..... 162

6.5 Caesar im Kalten Krieg……..…….. 166

6.6 Variationen des Stoffes durch Bertolt Brecht und Walter Jens……..……. 169

6.7 Die Figur Caesar im Antikfilmgenre……..……. 173

6.8 Der junge Caesar im Film……..…….. 178

6.9 Caesar der Eroberer……..…….……..... 186

6.10 Der Bruch mit der Republik…… 190

6.11 Die Iden des März…….. 202

7. Kleopatra…….. 208

7.1 Die historische Kleopatra…….…… 208

7.2 Das Bild der letzten Ptolemäerin bei den antiken Autoren……..……..... 212

7.3 Das Nachleben Kleopatras in Kunst und Kultur……..……..... 217

7.4 Der Kleopatrastoff in der Stummfilmperiode……..……..... 224

7.5 Die Transformation des Frauentyps–Kleopatra im Tonfilm……..……..... 226

7.6 Die Figur in der Blütezeit des Genres in Hollywood–*Cleopatra (1963)*……..……..... 234

7.7 „Lizpatra"–Die Darstellung der Kleopatra durch Elizabeth Taylor……..……..…… 238

7.8 Der Kleopatrastoff nach dem Rückzug des Genres aus Hollywood……..…..……. 250

7.9 Kleopatra nach der Rückkehr des Genres ins Kino……..……..... 255

8. Augustus……..... 267

8.1 Die historische Figur …… 267

8.2 Aussehen und Persönlichkeit…… 275

8.3 Das Nachleben der Figur von der Antike bis zur Gegenwart…….. 277

8.4 Die filmischen Anfänge und Augustus' Verwendung als Nebenfigur……..…… 286

8.5 Die Verwendung im TV-Film *Imperium: Augustus (2003)*……..……..... 289

8.6 Die Darstellung in den TV-Serien *Empire (2005)* und *Rome (2005-2007)*……..……... 301

9. Zusammenfassung……..……..…….. 328

10. Bibliographie……..…… 337

10.1 Quellen…… 337

10.2 Literatur…….. 338

Einleitung

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit der filmischen Darstellung von historischen Ereignissen steht noch am Anfang und blickt gerade in Bezug auf den antiken Bereich auf eine noch kurze Forschungsgeschichte zurück. Im Laufe der letzten zehn Jahre ist ein stetiger Anstieg an Publikationen und Beiträgen zu bemerken, die in dieses neue Forschungsfeld einzuordnen sind.[1] Die hier vorliegende Dissertation *Die römische Republik im Historienfilm* fühlt sich diesen Erzeugnissen verbunden und setzt einen bestimmten historischen Zeitabschnitt und seine Darstellung im Spielfilm in den Mittelpunkt der Untersuchung. Ausgangspunkt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung waren die beiden Grundfragen, die den Themenbereich der Rezeptionsgeschichte fundamentieren: Wie werden historische Ereignisse in einem Spielfilm visuell umgesetzt? und Wie beeinflusst die Entstehungszeit der Produktionen die filmische Darstellung?

Dabei erweist sich das Medium Film aufgrund seiner ausgeprägten technologischen Seite als schwierige, sehr heterogene Quelle. Nur wer über die spezielle technische Beschaffenheit des Mediums Bescheid weiß, ist in der Lage die Bildsprache zu entschlüsseln. Gleichzeitig handelt es sich beim Spielfilm um ein auf Gewinnmaximierung abzielendes Produkt der Populärkultur, welches eine akkurate Darstellung historischer Ereignisse nicht im Sinn hat. Diese beiden Grundvoraussetzungen des Spielfilms machen einen interdisziplinären Ansatz an der Schnittstelle zwischen Filmwissenschaften und Historischen Fächern nötig, um der speziellen Beschaffenheit des Mediums gerecht zu werden.

Grundsätzlich hat der Forschende die Möglichkeit, sich dem Film auf der Ebene einer Fehlersuche zu nähern. Diese Herangehensweise–Wie wird dargestellt und stimmt dies mit den antiken Quellen überein?–wäre die Grundstufe der Auseinandersetzung mit dem Medium Film. Spannender ist aber der zweite Schritt, die Frage nach dem Warum der Darstellung. Diese Frage steht im Vordergrund meiner Untersuchung. Die Fehlersuche ist in Detailfragen sehr wichtig und wird von mir einbezogen. In den großen Zusammenhängen zwischen dem Bild der Antike in unserer Gesellschaft und seinem filmischen Abbild tritt sie aber zurück. Gleichzeitig sind Differenzen zwischen historischem Befund und der filmischen Umsetzung in der Darstellung vorprogrammiert. Bedingt durch ökonomische Zwänge, liegt es gerade nicht in der Absicht der Produktionsverantwortlichen, eine korrekte Darstellung der

[1] Siehe Kap. 2, sowie siehe Juraske 2007, 2006a.

historischen Vergangenheit zu erzielen. Sie benutzen die jeweilige historische Periode als Handlungshintergrund.

Gleichzeitig erschwert das Fehlen einer allgemein anerkannten Methodik den Umgang mit dem Medium Film. Gerade für den historischen Bereich haben sich in der Geschichtswissenschaft noch keine Standards durchgesetzt, was die Akzeptanz des Forschungsgebietes innerhalb der Altertumskunde beträchtlich erschwert.[2] Für den Fortbestand des Forschungszweiges ist es daher unerlässlich, allgemein verbindliche Richtlinien aufzustellen. Erste Schritte sind schon in diversen Publikationen[3] gesetzt worden, doch fehlen noch größere Forschungsprojekte innerhalb der Altertumskunde, die die nötige Grundlagenarbeit schaffen können.

Blickt man auf das vorhandene Material aus 110 Jahren Filmgeschichte, zeigt sich eine Fülle von Produktionen, aus denen sorgfältig auszuwählen ist. Den Rahmen meiner Forschung bildet die entsprechende historische Periode der antiken Geschichte–die Römische Republik– in den allgemein anerkannten Epochengrenzen zwischen ~500 bis 30 v. Chr.

Einzige Grundvoraussetzung für die Verwendung einer Produktion als Quelle bildete die Basisbedingung des Historienfilms, nämlich die Bezugnahme auf ein historisches Ereignis oder auf eine historische Person, welches/welche in meinen vorgegebenen zeitlichen Rahmen fällt. Bei der Beschäftigung mit dem vorhandenen filmischen Material zeigte sich sofort eine starke Konzentration auf den Bereich der Späten Republik und im Detail auf einen eingeschränkten Katalog von Ereignissen und Personen (siehe Kap. 4). Diese stark begrenzte thematische Palette, auf die im Laufe der Filmgeschichte in periodischen Abständen immer wieder Bezug genommen wurde, bildet den Hauptteil meiner Untersuchung. Der Hauptuntersuchung vorangestellt sind drei Kapitel, die ein theoretisches Grundgerüst bieten sollen. Das erste Kapitel *Historiengenre und Antikfilm* eröffnet mit einem ersten allgemeinen Blick auf die Verwendung von historischen Ereignissen in der Filmgeschichte und bietet einen Überblick zu Definition und Grundbedingungen des Historienfilms und seiner Unterart des Antikfilms. Der folgende zweite Abschnitt *Die Fachliteratur zum Forschungsgebiet Antike und Film* gibt einen knappen Überblick über die Forschungsgeschichte der Filmrezeption innerhalb der Altertumskunde mit Konzentration auf die aktuellen Publikationen. Im dritten Kapitel *Genreüberblick von den Anfängen bis zu den Produktionen*

[2] Zwar ist Film keine Quelle im traditionellen althistorischen Sinne, die uns etwas über die Antike erzählt, weswegen aus altertumskundlicher Sicht oftmals die Meinung vertreten wird, dass eine etwaige Beschäftigung damit nicht zielführend sei. Doch sagt gerade die Verwendung von antiken Stoffen und Motiven im Film sehr viel über das Bild der Antike in der öffentlichen Wahrnehmung zur jeweiligen Entstehungszeit der Produktion aus und die Auseinandersetzung mit der Antikenrezeption im Film zeigt, welchen starken Veränderungen dieses Bild der antiken Vergangenheit in der öffentlichen Wahrnehmung unterworfen ist.

[3] Siehe Lindner 2007, 2005a sowie Nisbet 2005 und Theodorakopoulos 2010.

nach 2000 folgt eine allgemeine Betrachtung der Genregeschichte des Antikfilms mit Schwerpunkt auf den produktivsten Perioden–dem italienischen Historienfilm der 1910er Jahre, dem Hollywood–Antikfilm der 1950er und 1960er Jahre sowie den TV- und Kinoproduktionen in den 2000er Jahren. Ein Unterabschnitt des Kapitels ist der kurzen Blütezeit der österreichischen Antikfilmproduktion der 1920er Jahre gewidmet (siehe Kap. 3.6). Diese umfassende Betrachtung der Geschichte des Antikfilms bietet in ihrer Gesamtheit die Möglichkeit, die Veränderungen und Einflüsse im Genre aufzuzeigen, denen die Einzelerzeugnisse unterworfen sind. Die relative Ausführlichkeit des Kapitels ist dadurch begründet, dass unterschiedliche Publikationen abgegrenzte Perioden der Genregeschichte schildern, eine Gesamtdarstellung aber bis dato fehlte.

Im vierten Kapitel *Die römische Republik im Historienfilm* werden die entsprechenden Filme vorgestellt, zeitlich und geographisch verortet und tabellarisch in die historischen Teilperioden Frühzeit/Frühe Republik, Mittlere Republik und Späte Republik untergeteilt. In diesem Überblick über die verwendeten Motive und Stoffe wird der Frage nachgegangen, welche Stoffe besonders verwendet wurden und welche Personen und Ereignisse in der filmischen Darstellung wenig bis gar nicht beachtet wurden. Dabei zeigt sich eine klare Dominanz von einzelnen historischen Personen, den wichtigsten Figuren–Spartacus (siehe Kap. 5), Caesar (siehe Kap. 6), Kleopatra (siehe Kap. 7) und Augustus (siehe Kap. 8)–sind die folgenden Großkapitel der Untersuchung gewidmet.

Jedes Figurenkapitel eröffnet mit einer knappen historischen Einführung zur jeweiligen Person, gibt Auskunft über die Rezeption der Person von der Antike bis ins 20. Jahrhundert und mündet in die eigentliche Untersuchung der vorhandenen Filmbeispiele, bei denen es sich sowohl um Kino- als auch Fernsehproduktionen handelt. Während bei Kleopatra und Spartacus die gleichnamigen Produktionen der 1960er Jahre in der Untersuchung dominieren, liegt der Fokus bei Augustus und Caesar auf den Fernsehproduktionen der 2000er Jahre.

Ferner versucht die vorliegende Arbeit, die unterschiedlichen Interpretationen der historischen Personen im Kontext der jeweiligen Entstehungszeit zu erfassen (siehe besonders Kap. 5 und Kap. 7). Methodisch wurden bewusst Dialogpassagen aus den diversen Produktionen im Text zitiert, um die Anschaulichkeit der vorgebrachten Argumente zu unterstreichen. Diese Vorgehensweise unterscheidet die Untersuchung von den herkömmlichen Publikationen, die zumeist nur indirekt die verwendeten Textpassagen zitierten. In den einzelnen Figurenkapiteln werden auch bewusst filmische Bezüge zu Produktionen, die nicht dem Antikfilmgenre

zuzurechnen sind, hergestellt.[4] Den Abschluss bilden eine Zusammenfassung und eine entsprechende Bibliographie.

[4] Vgl. die Verbindung von *Spartacus (1960)* und *Full Metal Jacket (1987)* in Kap. 5.13.

1. Historiengenre und Antikfilm

Das Zeitalter des Bildes ist gekommen! Alle Legenden, Mythologien und Mythen, alle Religionsgründer, alle Religionen selbst, alle großen historischen Persönlichkeiten, alle Vorstellungen der Völker seit Tausenden von Jahren, alles und alle erwarten die Auferstehung durch das Licht – und alle Helden drängen sich an den Türen, um einzutreten.
Abel Gance[5]

1.1 Teaching history in lightning

Mit der Erfindung und Weiterentwicklung des jungen Mediums Film an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde erstmals eine adäquate Möglichkeit geschaffen, die historische Vergangenheit umfassend abzubilden. Wo im 19. Jahrhundert Theater und Literatur an ihre Grenzen stießen, ließ das Kino vergangene Welten auferstehen und schlug das Publikum durch seine Wirkung in den Bann. Das junge Medium fand in historischen wie literarischen Motiven ein großes Stoffreservoir, durch die neuen Bildmöglichkeiten, die alles bisher Dagewesene übertrafen, konnte das Publikum beeindruckt werden. Das Historiengenre selbst ist eng mit der Anfangszeit des Kinos verbunden. So mag die im Anfangszitat geäußerte Begeisterung eines der wichtigsten Filmregisseure seiner Zeit naiv anmuten, bringt aber den anfänglichen Umgang mit historischen Ereignissen im Kino adäquat auf den Punkt. Die Erwartungen an das neue Medium waren ungemein groß, auch in seinen Möglichkeiten der Wissensvermittlung, wie ein Zitat des US-amerikanischen Regisseurs David Wark Griffith beweist: "*The time will come in less than ten years […] where children in public schools will be taught practically everything in moving pictures. Certainly they will never be obliged to read history again.*"[6]
Aus dem Blickwinkel der frühen Regisseure wie Gance oder Griffith wurde das neue Medium als Möglichkeit verstanden, vergangene Ereignisse glaubhaft in den Film zu übertragen und diese einem noch größeren Publikum als bisher zugänglich zu machen. Wo andere Medien scheiterten, sollte der Film mit seinen optischen Möglichkeiten historische Stoffe den staunenden Zuschauern näherbringen, wobei neue stereotype Vorstellungen der Vergangenheit entstanden. Diese neuen Bilder begannen langsam das kollektive Bewusstsein zu beeinflussen und überlagerten und verdrängten vorhandene Sichtweisen der historischen Vergangenheit. Dieser Effekt wurde durch die illusionierende Wirkung des neuen Mediums

[5] Zitiert nach Brecht 2000, 7.
[6] Grindon 1994, 4 zitiert nach Brecht 2005, 7.

noch verstärkt, die allen Anderen überlegen schien.[7] Die entscheidende Bedeutung des Mediums Film und seiner einzigartigen Möglichkeit, historische Ereignisse abzubilden, liegt letztendlich im Abbild selbst, welches in seiner optischen Gesamtheit für das Publikum glaubhaft erscheint und unreflektiert aufgenommen wird.

1.2 Der Historienfilm

Um eine Produktion dem Historiengenre zurechnen zu können, muss sich die filmische Handlung auf ein dokumentierbares vergangenes Ereignis beziehen. Diese Voraussetzung bildet die wichtigste Bedingung, um dem Genre zugeordnet zu werden. Zwei Faktoren entscheiden dabei über Erfolg und Misserfolg einer Historienproduktion. Erstens gelingt es den Produktionsverantwortlichen, die Identifikation des Publikums mit den handelnden Hauptfiguren zu erzeugen, und zweitens kann in einem weiteren Schritt eine glaubhafte historische Atmosphäre geschaffen werden, die das Publikum mit der entsprechenden historischen Periode verbinden kann. Um dieses glaubhafte historische Setting zu entwickeln, versucht die Produktion den Publikumsvorstellungen nachzukommen und diese zu erweitern. Der Zuschauer, die Zuschauerin wird am kleinsten gemeinsamen Nenner der Vorstellung abgeholt und in die Handlung mitgenommen. So soll kein Wissenszuwachs beim Betrachter, bei der Betrachterin erzeugt werden, sondern ein Wiedererkennungswert mit dem Plot geschaffen werden. Um die Identifikation des Publikums zu gewährleisten, werden in den meisten Historienproduktionen historische Entwicklungen auf das Wirken einzelner herausragender Persönlichkeiten komprimiert. Durch die Konzentration auf große Personen der Weltgeschichte wird eine Individualisierung der geschichtlichen Vorgänge forciert. Dabei spielt die Emotionalisierung historischer Entwicklungen eine wichtige Rolle. Produktionen in Spielfilmlänge sehen sich außer Stande, komplexe historische Zusammenhänge zu thematisieren. Sie vereinfachen historische Abläufe und Veränderungen auf das Wirken von Einzelpersonen. Entgegen der Intention der Geschichtswissenschaften zeigt das Historiengenre historische Entwicklungsprozesse als Personen- und Ereignisgeschichte.[8] Die Handlung setzt das psychologische Innenleben und die Motivation der einzelnen Hauptfiguren in den thematischen Vordergrund und versucht Lücken in den Quellen zu füllen.[9] Gleichzeitig steht der Filmregisseur vor einem großen Problem. Wo die Quellenlage im historischen Bereich sehr dünn ist und sich der Historiker, die Historikerin vor

[7] Brecht 2000, 16.
[8] Slanicka 2007, 428.
[9] Slanicka 2007, 428.

generalisierenden Aussagen hütet, sind die Produktionsverantwortlichen gerade darauf angewiesen, eine genaue Stellungnahme zu treffen, um ihre Bildwelten der Vergangenheit zu rekonstruieren. Als Beispiel kann der antike Bereich angeführt werden, wo Aussagen über das Alltagsleben aufgrund der unbefriedigenden Quellenlage schwerfallen. Beim Drehbuch wartet für die Autoren die nächste Herausforderung. Die filmische Handlung lebt vom direkt gesprochenen Dialog der historischen Figuren, der als Textgattung in den antiken Quellen nicht vorhanden ist.[10] Unter diesen schwierigen Voraussetzungen scheitern die meisten Produktionen an der sprachlichen Umsetzung des entsprechenden Zeitabschnitts. Gleichzeitig versuchen Historienproduktionen eine der geschichtlichen Epoche entsprechende Atmosphäre zu erzeugen, die für das Publikum glaubhaft scheint. Daraus ergeben sich gewisse Assoziationsmuster für gewisse historische Zeiträume. Der Historienfilm zeigt sich als völlig ungeeignet, um Wissenszuwachs zu erwerben, er verstärkt in aller Regel noch stereotype Vorstellungen bezüglich der einzelnen geschichtlichen Perioden. Die Filmverantwortlichen setzen ein rudimentäres Geschichtswissen beim Publikum voraus und benutzen historisch Bekanntes, das zumeist wenig mit den eigentlichen geschichtlichen Rahmenbedingungen zu tun hat, um die filmische Darstellung emotional begreiflich zu machen.[11] Gleichzeitig entwickeln sich durch den Rückgriff auf das vermeintliche historische Allgemeinwissen stereotype Figuren und Auseinandersetzungen, die durch die fehlende Selbstreflexion innerhalb des Historiengenres vorbildhaft für Nachfolgeproduktionen werden. Die Bandbreite der Historienproduktionen mit antiken Stoffen ist sehr begrenzt. Meist nehmen die Genrefilme immer Bezug auf Vorgängerproduktionen mit ähnlicher Thematik. Diese Selbstreferentialität des Genres, in Form von Zitaten und Analogien in der Handlung sowie durch Hommage, Plagiat oder Remake[12] ist für das Historiengenre allgemein offensichtlich. Dabei verknüpft das Genre einerseits starke Konventionalität in der gezeigten Handlung mit großer Aufgeschlossenheit gegenüber technischen Innovationen, die die einzelnen Genrefilme zu einem wichtigen Experimentierfeld in der Weiterentwicklung des Mediums Film machen. Die in diesen Produktionen behandelten geschichtlichen Ereignisse werden nicht nach ihrer historischen Bedeutung, sondern nach dem jeweiligen Bekanntheitsgrad gewählt. Stoffe, die in der Vergangenheit gute Profite einfuhren, werden periodisch in neuem Gewand wiederholt und sind für die schmale Themenpalette des Historienfilms mit antiken Motiven verantwortlich. So wurde der Bekanntheitsgrad gewisser Stoffe noch weiter erhöht, während andere Themen fast völlig verschwanden. Beste Beispiele für den Rückgriff auf bewährte

[10] Slanicka 2007, 428, eine Ausnahme bilden natürlich die Produktionen der Stummfilmzeit.

[11] Slanicka 2007, 434.

[12] Kühle–Bauer 2007, 586-587, Grob 2001, 338-343.

Stoffe sind die zahlreichen *Quo Vadis*- und *Ben Hur*-Produktionen von der Jahrhundertwende bis in die 1950er Jahre.[13]

Bestimmten Perioden werden gewisse Assoziationsmuster zugeordnet und dienen zur Charakterisierung historischer Stoffe. Bei Nichtbeachtung dieser klar definierten Genrevorgaben folgt eine Verunsicherung der gewohnten Sehweisen des Kino- und Fernsehpublikums. In den 1960er und 1970er Jahren vollzogen die italienischen Regisseure Pier Paolo Pasolini und Federico Fellini sowie der Zypriot Michael Cacoyannis in ihren Produktionen einen klaren Bruch zum vorherrschenden filmischen Bild der Antike. Die Antike wurde fern der großen urbanen Metropolen als archaische Welt dargestellt, die den in seinen Sehgewohnheiten an Hollywood angepassten Kinobesuchern fremd blieb. Dabei steht die Antike in der herkömmlichen filmischen Auseinandersetzung im positiven Zusammenhang für Ordnung, und Reichsbildung und im negativen Sinne für Korruption, Verschwendung und sexuelle Freizügigkeit. Wenigen Produktionen glückt eine Emanzipation von diesen genrespezifischen Vorgaben. Gerade Historienfilme, die ihre Handlung in den Übergangsphasen der gängigen historischen Perioden ansiedeln, mischen unterschiedliche Assoziationsmuster. Die US-amerikanische Produktion *King Arthur (2004)* zeichnet ein negatives Bild von kirchlichen Institutionen und transferiert stereotype Vorstellungen von übertriebener Klerikalität und inquisitorischen Tendenzen in ein spätantikes Umfeld.

Beim Umgang mit dem historischen Stoff steht nicht so sehr die wahrheitsgemäße Umsetzung des historischen Ereignisses im Vordergrund, sondern der geschichtliche Kontext wird zumeist als Staffage für Unterhaltung, Exotik und Spektakel verwendet. Im Historiengenre werden weniger Bilder und Geschichten von dem *Was war?*, sondern bestenfalls von dem *Was könnte gewesen sein?* Entworfen. [14] Fiktion und marginal historisch Belegbares gehen eine für den historischen Gehalt der Filme nachteilige Verbindung ein.

Gleichzeitig diente der Historienfilm durch alle filmhistorischen Perioden als Medium der nationalen Selbstfindung.[15] Als Beispiele sind die italienische Antikfilmproduktion der 1910er und 1930er Jahre und die Erzeugnisse aus dem kommunistischen Rumänien zu nennen. Eine von staatlicher Seite angeregte kurze Blüteperiode rumänischer Antikfilmproduktionen[16] diente dem Regime Ceauşescu dazu, eine etwaige Vermischung der dakischen Urbevölkerung mit den römischen Eroberern in der römischen Provinz Dacia als

---

[13] Die entsprechenden Produktionen: *Quo Vadis? (1912)*, *Quo Vadis? (1924)*, *Quo Vadis (1951)* und *Quo Vadis? (2001)* sowie *Ben Hur (1907)*, *Ben Hur (1924)* und *Ben Hur (1959)*.

[14] Brecht 2005, 15.

[15] Lange 2007, 105, zur nationalen Identifikation siehe Cull 2001, Junkelmann 2004, 29, Wieber 2007a, 38 sowie Vossen 2007, 301.

[16] Zu den einzelnen rumänischen Antikfilmproduktionen siehe Lindner 2003, 122-134.

Keimzelle der rumänischen Identität zu proklamieren.[17] Im italienischen Kino um 1910 erfreuten sich Antikfilmproduktionen einer starken Beliebtheit, die in ihrem Rückgriff auf Zeiten vermeintlicher historischer Stärke das fragile nationale Identitätsbewusstsein des jungen Nationalstaates untermauern sollten.[18]

Neben nationalen Implikationen versuchen die finanziell potenten Monumentalfilme auch das Bedürfnis nach großen filmischen Erzählungen im Medium Kino zu decken. Opulente Historienfilme, vorgesehen für spezielle Feiertage, oder teure international kofinanzierte Historienmehrteiler erfreuen sich gerade am US-amerikanischen und europäischen Fernsehmarkt großer Beliebtheit. Ausschlaggebend für die Realisierung dieser überaus aufwendigen Produktionen ist der Einsatz von Computeranimationen, die die Kostenexplosion der 1960er Jahre vermeiden. Durch die neuen technischen Möglichkeiten können Natur, Architektur und Massenszenen kostengünstiger dargestellt werden.

1.3 Der Antik(en)film

Antike fand auf zwei Arten Eingang in das Medium Film. Erstens enthalten diverse Produktionen Anklänge an antike Motive und Namen.[19] Gerade in Science Fiction-Genreproduktionen zeigt sich in der Darstellung futuristischer Welten immer wieder die Bezugnahme auf die Antike. Genreführer wie *Star Trek*[20] oder *Star Wars*[21], aber auch Serienproduktionen wie *Babylon 5*[22] *(1994-1998), Serenity (2005),* sowie Einzelfilme wie *Planet of the Apes (1969)* oder *Westworld (1973)* bieten eine Vielzahl von antiken Motiven.

Als eigene Spielart, lose mit dem Science Fiction und Fantasy Bereich verbunden, darf die Antike im Subgenre der Zeitreisefilme wie *Time Bandits (1981)* oder *Bill & Teds Excellent Adventure (1989)* nicht fehlen. In diesen Produktionen spielen gewisse Handlungsteile in antiken Vorstellungswelten und schlagen den Bogen zum zweiten Bereich der Nutzung der Antike, nämlich als Handlungsort der filmischen Erzählung.

---

[17] Lindner 2003, 122.

[18] Stähli 2008, 114.

[19] Wieber–Scariot 1999, 1133.

[20] Auswahl antiker Motive im Star Trek – Universum: Auftritt Apolls in *Star Trek: The Original Series (1966–1969)* S2 E2 *Who Mourns for Adonais?*, Gladiatorenkampf und Frühchristentum in *Star Trek: The Original Series (1966–1969)* S2 E25: *Bread and Circuses*, Gilgamesh in *Star Trek: The Next Generation (1987–1994)* S5 E2: *Darmok,* dazu siehe Wenskus 2009 und Heilmann – Wenskus 2006; sowie die unverkennbaren Odyssee Anklänge in *Star Trek Voyager (1995–2001).*

[21] Auswahl der verschiedenen antiken Motive in den Star Wars-Filmen: Das Pod-Race in *Star Wars: Episode I–The Phantom Menace (1999)* ist in erster Linie ein Zitat auf *Ben Hur (1959)* und in weiterer Folge eine Anspielung auf das antike Wagenrennen. Ferner sind die Arena-Sequenzen mit wilden Kreaturen in *Star Wars: Episode II–Attack of the Clones (2002)* zu nennen.

[22] Die ausgeprägten römischen Züge der Centauri, repräsentiert durch Botschafter Molari auf der Raumstation Babylon 5, beweisen die filmische Bezugnahme auf die Antike im Science Fiction-Genre.

Um Historienfilme mit antiken Inhalten zu klassifizieren, hat sich in der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur der Begriff Antikfilm als Bezeichnung durchgesetzt.[23] Dabei darf der Terminus als Hilfskonstrukt verstanden werden und deckt eine möglichst hohe Bandbreite an Einzelproduktionen sowie Serien ab. Den kleinsten gemeinsamen Nenner stellt die Handlungszeit dar, die mit der gängigen wissenschaftlichen Epocheneinteilung Antike–von den ersten altorientalischen Hochkulturen bis in frühbyzantinische Zeit–fixiert ist.[24]

Im angloamerikanischen Raum hat sich der Begriff *epics*, angelehnt an das antike Epos, als Bezeichnung für opulente Historienfilme durchgesetzt. Unterschieden werden moralisch-religiöse, nationale sowie historische *epics*.[25] An den entsprechenden Feiertagen werden diese Produktionen in das Programm diverser Fernsehstationen aufgenommen. Sie verfügen als *guilty pleasure* über wenig bis gar keine Distanz zu den eigenen Schauwerten und lassen jegliche selbstreflexive Qualität vermissen.[26]

Der Antikfilm beherbergt als eine Art inoffizieller Dachverband[27] die unterschiedlichsten Subformen und beinhaltet neben Historienproduktionen auch Filme, die sich mit mythischen Stoffen der Antike auseinandersetzen. Dementsprechend können Antikfilme in historische und mythologische Spielarten unterteilt werden. Interessant, aber wenig zielführend erscheint der Versuch, den Antikfilm als Subgenre des Abenteuerfilms, gemeinsam mit weiteren Subgenres wie dem Ritterfilm, dem Mantel und Degen-Film oder dem Piratenfilm, zu behandeln.[28] Massenszenen und opulente Ausstattung wurden für den Antikfilm signifikant und entwickelten gleichzeitig ein Eigenleben, welches immer stärker die Handlung der einzelnen Filme beeinflusste.

Unter dem Sammelbegriff Antikfilm werden drei Varianten unterschieden. Einerseits der Historienfilm, der antike Geschichte erzählt, andererseits der Mythologiefilm, der sich mit den antiken Sagenwelten auseinandersetzt. Von letztgenannter Variante ist der Neomythologische Film zu unterscheiden, der antike Mythen mit Elementen anderer Zeiten vermischt oder den Plot mit antiken Bestandteilen in andere Handlungszeiten transferiert. Die dritte Kategorie bildet der Literaturfilm, der antike oder neuere Literatur zu antiken Themen

---

[23] Wieber–Scariot 1999, 1135, sowie Fritze–Seeßlen–Weil 1983, 66,

[24] Die Grenze zu mittelalterlichen Historienproduktionen ist fließend, wie diverse Produktionen der jüngeren Vergangenheit, *King Arthur (2004)* oder *The Last Legion (2007)*, zeigen.

[25] Wieber 1999, 1135.

[26] Rother 2001, 356.

[27] Distelmeyer 2004, 28.

[28] Lindner 2005b, 67; der Verfasser hat eindeutig nachgewiesen, dass diese Klassifikation auf Fritze–Seeßlen–Weil 1983, 66-97 aufbaut und sich schon dort als wenig geeignet zeigte. Siehe auch Freinbichler 2002, 7; Fritze–Seeßlen–Weil folgend, unterscheidet Freinbichler historische Abenteuerfilme und mythologische Ausstattungsfilme.

verfilmt.[29] In diesem Zusammenhang werden oft die Begriffe Ausstattungs-, Kostüm- oder Monumentalfilm verwendet, die über die Epochengrenze der Antike hinaus für diverse Historienproduktionen verwendet werden. Als wesentliche Quelle für die Ausstattung dieser Filme dienten nicht archäologische Funde, sondern die Gemälde des Historismus, speziell die Werke aus dem 19. Jahrhundert.[30]

Über die Schaffung eines *look of time*[31], einer passenden Atmosphäre der entsprechend dargestellten Zeit, versuchen Filmschaffende historische Bilder zu erzeugen. Das eigentliche Problem bezeichnet der Begriff *inauthentic authenticity*[32], welcher die Methode der Produktionsverantwortlichen entlarvt, trotz des Wissens um eine authentische Lösung eine inauthentische Version zu benutzen, da diese neue Variante für das Publikum einer bestimmten historischen Periode zurechenbarer ist als die vermeintliche historische Überlieferung. [33] Dieses Konzept der cineastischen Antike[34], welches den historischen Vorstellungen widerspricht, wird vorbildhaft für folgende Genreproduktionen und beeinflusst über den Film hinaus das Bild der Antike beim Publikum und in der Öffentlichkeit gravierend. Besonders in den Anfangsjahren des jungen Mediums Film schöpfte das Genre aus den künstlerischen Werken des Historismus. Die Werke eines Lawrence Alma–Tadema oder Jean–Léon Gérôme bildeten die Grundlage für die Bildwelten der ersten Antikfilmproduktionen und boten auch in späteren Perioden eine wichtige Inspirationsquelle.[35]

Auf textlicher Ebene stellt sich die Quellensituation weit differenzierter dar. Die wenigsten Produktionen verwenden die direkte intermediale Tradition[36] und beziehen antike Quellen in ihre Drehbücher ein. Die weitaus größte Anzahl der Filme schöpft aus der vermittelten intermedialen Tradition, der Übernahme aus einer eigenständigen nichtfilmischen Vorlage[37] wie Dramen, historischen Romanen sowie aktuell vermehrt aus dem Bereich der

---

[29] Lochman 2008, 14.

[30] Davis 1991, 42.

[31] Davis 1991, 41.

[32] Solomon 2001, 31.

[33] Lindner 2007, 69 Fußnote 149.

[34] Lindner 2007, 69.

[35] Die Darstellung der Arena im Film *Gladiator (2000)* speist ihre Vorstellung aus Werken von Jean–Léon Gérôme und Lawrence Alma–Tadema (1836-1916). Dazu Regisseur Ridley Scott: „*Als mir Walter Parkes und Doug Wick eine Reproduktion des Gemäldes Pollice Verso „Daumen nach unten“, von Jean–Léon Gérôme zeigten, empfand ich es als perfekte Wiedergabe einer Szene römischen Lebens. Alles stimmte: Proportionen, Architektur, Licht und Schatten. „Sind die Sandalenfilme nicht vor 40 Jahren ausgestorben? “Wie faszinierend, diese Welt wieder aufleben zu lassen! Ich hatte Feuer gefangen*!“ zitiert nach Scott 2001, 7.

[36] Lindner 2007, 74.

[37] Lindner 2007, 91.

Populärkultur.[38] Der Löwenanteil der vermittelten intermedialen Tradition entfällt auf die unzähligen Shakespeare-Adaptionen, am stärksten benutzt in der Stummfilmperiode, sowie auf den klassischen „Gelehrtenroman“[39] des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Diese Werke, der Autoren Edward Bulwer–Lytton, Lewis Wallace, Wilson Barrett oder Henryk Sienkiewicz, dienten als Grundlage für die erfolgreichen Hollywood – Produktionen ab den 1920er Jahren. Als äußerst beliebt erwiesen sich die thematischen Übernahmen von erfolgreichen Vorgängerproduktionen[40], die periodisch entweder als Sequel[41] oder als Remake im neuen visuellen Gewand[42] realisiert wurden. Zur Deckung der Produktionskosten kommt der transmedialen Tradition[43], der thematischen Übernahme von Filmen in andere Medien, eine immer größere Bedeutung zu. Ernstzunehmende Untersuchungen konstatieren einen zukünftigen Gewinnanstieg für die einzelnen Filmfirmen im Bereich Merchandising sowie bei der Verwertung im Internet- und Computerbereich. Nahezu jede größere Antikfilmproduktion setzt neben dem wichtigen DVD-Geschäft auf ein reichhaltiges Merchandising-Sortiment sowie auf diverse Computerspiele. Aus der Perspektive der wissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Medium Film stellt die DVD den radikalsten Bruch in der Rezeptionsgeschichte dar, da es nun für den Rezipienten möglich wird, den Film gleich einer Publikation vor- und zurückzublättern.[44] Für die heute 10- bis 14-Jährigen werden in besonderer Weise Computerspiele zum wichtigsten Informationsmedium über vergangene historische Perioden. Die Geschichtswissenschaften sind gefordert, neben der Beschäftigung mit dem Medium Film, diesem neuen Trend in verstärktem Maße Rechnung zu tragen und ihre Rezeptionsbemühungen auf das Medium Computerspiele auszudehnen. Computerspiele und DVD-Markt unterstützen die Kinoeinspielergebnisse in besonderem Maße.

Letztendlich spielen bei der Realisierung von Historienfilmen die möglichen Erfolgschancen beim Publikum eine entscheidende Rolle. Gerade die großen Hollywood-Studios, von den frühen Stummfilmproduktionen der 1920er Jahre bis zur Glanzzeit des Genres in den 1950er Jahren, bewahrten eine thematische Konventionalität, die keinen Raum für Experimente ließ.

---

[38] Die erfolgreiche Blockbuster-Produktion *300 (2006)* fußt auf der gleichnamigen *graphic novel* von Frank Miller.

[39] Zum Begriff „Professorenroman“ siehe Weber 2006, 92 Fußnote 33.

[40] Die intramediale Tradition bezeichnet das direkte Remake, die Parodie–zuletzt *Meet the Spartans (2008)*–oder die Adaption im pornografischen Bereich, den sogenannten *porn spoof*, siehe Lindner 2007, 93.

[41] *The Robe (1953)* und sein Sequel *Demetrius and the Gladiators (1954)*, der in seiner Anfangsszene, die Schlussszene des Vorgängerfilms fortsetzt.

[42] *Gladiator (2000)* als thematisches Remake von *The Fall of the Roman Empire (1964)*, bzw. diverse Fernsehproduktionen der 1990er und 2000er Jahre: *Cleopatra (1999)*, *Spartacus (2004)*, *The Ten Commandments (2006)*.

[43] Lindner 2007, 94.

[44] Rieder 2006, 106.

Da die einzelnen Produktionen immer wieder Anleihen bei Vorgängerproduktionen nahmen, entstand eine Art *corporate identity*[45], welche das Genre bis in jüngste Vergangenheit charakterisierte und sich neuen Stoffen sowie anderen Schaugewohnheiten gegenüber als resistent erweisen sollte. Das Genre ging nie an die Grenzen der eigenen Konventionen, eine selbstreflexive Qualität fehlt den Produktionen bis heute.[46]

Diese Konventionalität in der Handlung ist gepaart mit einer großen Aufgeschlossenheit gegenüber technischen Neuerungen. Um die Schauwerte der Produktionen kostengünstig realisieren zu können, war das Genre auf die Zuhilfenahme von technischen Innovationen angewiesen. So unterstützte der Antikfilm in unterschiedlichen Perioden der Filmgeschichte die Ausbildung von neuen technischen Innovationen. Bei allen für das Medium Film so wichtigen technischen Neuerungen–von den ersten Massenszenen im Freien, der ersten Kamerafahrten, dem 70mm Aufnahmeverfahren und dem stereophonem Magnetton bis zur Computeranimation–erwies sich das Antikfilmgenre als dankbares Experimentierfeld. Gerade die Möglichkeiten in der Computeranimation, *computer generated imagery* (CGI), der *bluescreen* sowie das *digital backlot*-Verfahren, spektakulär angewandt in der Genreproduktion *300 (2006)*, boten die kostengünstigen Rahmenbedingungen für die Rückkehr des Antikfilmgenres Anfang der 2000er Jahre. Die Wichtigkeit der Schauwerte spiegelt sich in den fremdsprachigen Bezeichnungen *toga movie*, *peplum* und *sandalone* für Antikfilmproduktionen, mit ihren deutschsprachigen Äquivalenten Ausstattungs- oder Monumentalfilm wieder.

Neben der opulenten Ausstattung wurde der nackte menschliche Körper zum wichtigsten Schauwert der einzelnen Produktionen. Kein anderes Genre, mit Ausnahme des pornografischen Films, setzt den Körper so in den Mittelpunkt der Handlung. So wurden Exotik und Erotik zu den zugkräftigen Elementen des frühen Antikfilms.[47] Unter dem Deckmantel der Darstellung vorzivilisatorischer Gesellschaften konnte einerseits die Schaulust des Publikums befriedigt, andererseits bewusst Zensurbestimmungen unterlaufen werden. Mit dem Verweis auf einen freizügigeren Umgang mit Nacktheit im antiken Mittelmeerraum wurden die Darstellungsmöglichkeiten ausgereizt. Orgien und sexuelle Ausschweifungen gehörten zum Standardrepertoire der frühen Produktionen. Im Vergleich zu den späteren Tonfilmproduktionen der 1930er Jahre, die dem *Production Code* der freiwilligen Eigenzensur der großen Hollywoodstudios unterlagen, gingen die Stummfilmproduktionen viel ungenierter mit Nacktheit und Sexualität um. War in der

[45] Wieber 2002b, 35.
[46] Rother 2001, 356.
[47] Rother 2004, 35.

Stummfilmperiode der Einsatz von Erotik klar auf den weiblichen Körper konzentriert, führte eine stärkere Beschneidung der erotischen Spielräume in weiterer Konsequenz zu einer stärkeren Fixierung auf den männlichen Körper und erzeugte homoerotische Tendenzen[48], die sich unterschwellig in der Auseinandersetzung der Hauptprotagonisten in einzelnen Produktionen manifestierten. Etwa in *Ben Hur (1959)*[49], *Spartacus (1960)*, und *The Fall of the Roman Empire (1964)*, sowie in aktuellen Produktionen wie *Gladiator (2000)*[50] finden sich diese Figurenkonstellationen. All diesen Produktionen gemein ist die Überbetonung der Auseinandersetzung der männlichen Hauptprotagonisten und daraus resultierend ein Zurücktreten, oder im Falle der letztgenannten Produktion ein fast vollständiges Fehlen einer heterosexuellen Liebesgeschichte. In der unbarmherzigen Rache des Messala in *Ben Hur (1959)* manifestiert sich die Enttäuschung der verschmähten Liebe. Offensichtlich sind die homoerotischen Elemente bei *Spartacus (1960)* in der Dreieckskonstellation Spartacus – Crassus – Antoninus. Besonders umstritten ist die Austern und Schnecken[51]-Szene, ein Dialog zwischen dem Herrn Crassus und dem Sklaven Antoninus im Bade. Die Sequenz bietet die klarsten Anspielungen auf Homosexualität und fiel den finalen Szenekürzungen vor der Kinofreigabe zum Opfer, wurde aber in der 1991 restaurierten Fassung, gemeinsam mit anderen gestrichenen Szenen, wieder aufgenommen.[52] Auffällig in der filmischen Umsetzung ist die scharfe Kontrastierung zwischen negativen, bisexuell dargestellten Römern, mit den Hauptvertretern Crassus und Gracchus, und der streng monogamen Sklavengesellschaft mit Spartacus als treu sorgender Vaterfigur. Die Produktionen nach 2000 gingen, um ihren Erfolg nicht zu gefährden, meist zaghaft[53] oder gar nicht[54] mit etwaigen homosexuellen Themen um.
In eine ähnliche Richtung weist das linguistische Paradigma des US-amerikanischen Antikfilms, in welchem negative Figuren meist mit britischen[55], christlich-jüdische Helden mit US-amerikanischen Schauspielern besetzt wurden, um über die sprachlichen Unterschiede

---

[48] Zum Themenbereich Homosexualität und Film, siehe Benshoff–Griffin 2004, Doherty 1999 und Russo 1987, für eine Einzelstudie zu Homosexualität und Antikfilm siehe Hunt 1993.

[49] Laut Drehbuchautor Gore Vidal wurden diese Elemente bewusst in die Handlung verpackt, Rother 2004, 36.

[50] In *Gladiator (2000)* findet sich das Inzestmotiv zwischen Commodus und Lucilla.

[51] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.19.00-00.22.44.

[52] Zu den Szenekürzungen und der Auseinandersetzung um das Drehbuch bei *Spartacus* (1960) siehe Juraske 2006b, 34-38.

[53] In *Alexander (2004)* wurde die Bisexualität Alexanders nur auf sprachlicher Ebene thematisiert.

[54] Wolfgang Petersen löste in *Troy (2004)* ein mögliches sexuelles Verhältnis zwischen Achill und Patroklos in einem Verwandtschaftsverhältnis auf.

[55] Als Beispiele in diesem Zusammenhang in chronologischer Reihenfolge nach den Produktionsdaten Charles Laughton als Nero in *The Sign of the Cross (1932)*, Peter Ustinov als Nero in *Quo Vadis (1951)*, Laurence Olivier als Crassus in *Spartacus (1960)*, Kirk Douglas als Spartacus in *Spartacus (1960)* und Charlton Heston als Judah Ben Hur in *Ben Hur (1959)* zu nennen.

die Verschiedenartigkeit der beiden Gesellschaftsentwürfe zu illustrieren.[56] Um die cineastische Illusion vergangener Welten zu erzeugen, greifen die einzelnen Produktionsfirmen auf unterschiedliche Legitimationsstrategien, diverse inner- und außerfilmische Techniken, die eingesetzt werden, um das Publikum von der Authentizität und Bedeutung der präsentierten Handlung zu überzeugen, zurück.[57] Entscheidende Bedeutung kommt der gegenständlichen Kultur zu, die den gesamten architektonischen Bereich umspannt. Vorbildhaft für den Großteil der einschlägigen Genreproduktionen wurde die Verwendung eines Gemäldevorspanns, der auf architektonische Motive zurückgreift. Grundlegende Informationen zu den handelnden Personen werden mit Objekten verbunden, die im Publikum Assoziationen mit der Antike hervorrufen. Beispiele finden sich in den großen Hollywood-Produktionen der 1950er und 1960er Jahre.

In der Erschaffung der cineastischen Antike kommt der Musik eine wichtige Rolle zu. Gerade über den entsprechenden eindrucksvollen Soundtrack positionieren sich die einzelnen Antikfilmproduktionen und verfolgen ähnliche Absichten wie diverse Historienproduktionen über andere Epochen oder Genreproduktionen aus anderen Bereichen. Einerseits muss der Soundtrack zur antiken Atmosphäre des Films passen, andererseits ist seine Unverwechselbarkeit von entscheidender Bedeutung. Wo der gelungene Soundtrack von Hans Zimmer zu *Gladiator (2000)*, gleichzeitig Genrevorgaben folgend, sich seine Unverwechselbarkeit bewahrt, scheitert die Musik zu *Alexander (2004)* von Vangelis an der allzu großen Nähe zum Soundtrack von *1492: Conquest of the Paradise (1992)* von selbigem Komponisten. Der Trend zu orchestralen Filmmusiken, der seinen Höhepunkt mit den US-amerikanischen Genreproduktionen der 1950er und 1960er Jahre erlebte, ist auch in den großen TV-Antikfilmproduktionen der 2000er Jahre erkennbar.[58]

Neben dem „Gemäldevorspann“ unterstützen architektonische Elemente das filmische Bild der Antike. Gerade die besondere Situation in Ländern des Mittelmeerraums[59], mit gut erhaltenen architektonischen Überresten, die kostengünstig adaptiert werden können und einen hohen Wiedererkennungswert beim Publikum haben, begünstigte deren Einsatz. Neben den Bauwerken bieten Bekleidung und Bewaffnung ein weiteres wichtiges Assoziationsreservoir, wenn auch unter schwierigen Voraussetzungen, da sich die Quellenlage für den antiken Bereich als prekär erweist. Daraus resultiert der Aufbau einer

---

[56] Juraske 2010, 5 sowie Joshel–Malamud–McGuire 2001, 8.

[57] Lindner 2007, 59, siehe auch Lindner 2005b, 67-85.

[58] Bestes Beispiel die Musik zur HBO/BBC – Serie *Rome (2005-2007)* von Jeff Beal.

[59] Diverse Produktionen der letzten Jahre fanden in Marokko oder auf Malta, dem Beispiel von *Gladiator (2000)* folgend, einen idealen Drehort; Marokko: *Alexander (2004)*, *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre (2002)*, Cleopatra *(1999)*; Malta: *Troy (2004)* und *Jesus (1999)*.

filmischen Tradition, in der durch erfolgreiche Vorgängerproduktionen Standards gesetzt werden, die genregesamt verbindlich werden. Bestes Beispiel ist der Umgang mit Frisuren in der Shakespeareadaption *Julius Caesar (1953)* und die Verwendung von Stirnfransen aller Art in dieser Produktion.[60]

Im inhaltlichen Bereich erweist sich der Prolog als wichtiges Mittel der Legitimation der betreffenden historischen Epoche. Eine–in den meisten Fällen–neutrale männliche Stimme übernimmt den ersten Einleitungsteil und kommentiert fallweise die weiteren Ereignisse der Handlung. Komplizierte Sachverhalte können so auf einer sprachlichen Ebene thematisiert und erklärt werden und stören den Fluss der Handlung nicht. In den jüngeren TV-Produktionen *Imperium: Augustus (2003)*[61] und *Spartacus (2004)* tritt an die Stelle eines unpersönlichen Erzählers eine identifizierbare weibliche Stimme, die in enger Beziehung zu den Hauptprotagonisten steht. Im Fall von *Spartacus (2004)* wird, der Buchvorlage von Howard Fast folgend, Leben und Tod Spartacus‘ nach der Niederschlagung der Revolte von dessen Frau Varinia erzählt. In erstgenannter Produktion erzählt Tochter Iulia das Leben Augustus‘ und beleuchtet aus ihrer Sicht das ambivalente zwischenmenschliche Verhältnis zum Vater. Diese beiden Beispiele bilden aber Ausnahmen in der Genretradition. Klassisch vermittelt eine sonore männliche[62] Stimme, deren Abgehobenheit von der Handlung Autorität suggeriert, das der Produktion zugrunde liegende Geschichtsbild.

Den Bereich der Legitimationsstrategien schließt die Vermarktung der Produktion ab, die durch den Bedeutungszuwachs des DVD-Marktes immer lukrativer wird. Durch die technischen Möglichkeiten der DVD, deren Verkaufszahlen den Kinoumsatz langsam überflügeln, wurde ein adäquater Raum geschaffen, um *Making of*-Produktionen zu platzieren. Diese Beiträge, versehen mit Interviews mit den Schauspielern, Regisseuren und Produzenten, bieten einen Blick hinter die Kulissen der Produktionen. Dabei sind zumeist erklärende Passagen einzelner Fachleute enthalten, die die Authentizität des Gezeigten unterstreichen sollen, selbst wenn die diesen Äußerungen zugrunde liegende historische Hypothese schwer haltbar erscheint. Gleichzeitig bietet die Speicherkapazität der DVD die Möglichkeit, neben der im Kino gezeigten Fassung einen *director’s cut* hinzuzufügen, der ursprünglich gestrichene Szenen wieder aufnimmt. Anschaulichstes Beispiel für diese Entwicklung stellt die Produktion *King Arthur (2004)* dar. Um eine bessere Jugendklassifikation zu erhalten, strich die für den Verleih zuständige Produktionsfirma Disney explizite Gewaltszenen aus der späteren Kinoversion. Die entfallenen Szenen wurden

[60] Barthes 1964, 43.

[61] Zum Ausdruck gebracht durch den Untertitel *My Father the Emperor*.

[62] Lindner 2005b, 80, vgl. dazu Wieber–Scariot 1999, 1138.

dann später in den *director's cut* aufgenommen und parallel zur ursprünglichen Kinofassung auf den Markt gebracht.

Untersucht man die Erzählorganisation der einzelnen Antikfilmproduktionen, so können bestimmte Merkmale für das Genre des Antikfilms fixiert werden. Eine Vielzahl von Historienfilmen und der größte Teil der Antikfilme überschreiten die normale Kinofilmlänge von zwei Stunden und führen mit bis zu drei Stunden Spielzeit zu einer epischen Dimensionierung der Handlung.[63] Weitere Kennzeichen bilden die lineare Darstellungsweise und eine klare Handlungslogik sowie ein allgemeiner Verzicht auf Rückblenden. In den neueren Produktionen wird versucht, die Handlung durch den Einsatz von Erzählerfiguren, die in unmittelbarer Verbindung zum Handlungsgeschehen stehen, stringenter zu erzählen und schildert in diesen Monologen Ereignisse, die nicht in die Filmhandlung Aufnahme fanden. Durch die Dichte des zu behandelnden Stoffes setzte Oliver Stone in der Produktion *Alexander (2004)* den späteren ägyptischen Herrscher Ptolemaios I., verkörpert durch Anthony Hopkins, als Erzähler der Handlung ein. Durch diesen Kniff kann der Erzähler, als Person des unmittelbaren persönlichen Umfelds des Hauptprotagonisten, historische Ereignisse kommentieren und auswählen.

Durch die Fülle der historischen Information beschränken sich die großen Antikfilmproduktionen auf eine geringe Anzahl von echten Handlungssträngen, meist aus dem Umfeld der wichtigsten handelnden Personen. Daraus ergibt sich fast zwangsläufig ein enger Pool von handlungsrelevanten Personen, die zumeist aus der Aristokratie oder aus den unteren Schichten der Gesellschaft stammen.[64] Aufgrund ihrer längeren Handlungsdauer bieten TV–Serien die Möglichkeit, den Kanon der handelnden Personen zu erweitern. Die anglo–amerikanische Fernsehserie *Rome (2005-2007)* setzt, neben den bekannten Entscheidungsträgern der ausgehenden römischen Republik, auf die beiden einfachen Soldaten Lucius Vorenus und Titus Pullo als handlungstragende Figuren. Anhand des persönlichen Werdegangs der beiden Figuren, die an allen geschichtsträchtigen Wendemarken der Jahre 52 bis 31 des ersten vorchristlichen Jahrhunderts beteiligt sind, können Motive des Alltagslebens in für das Antikfilmgenre unbekannter Form thematisiert werden. Gleichzeitig werden die historisch relevanten Entscheidungen in ihrer Fixierung auf die handelnden Personen personalisiert und führen zum Grundkonflikt des Historiengenres, der Beziehung des Einzelnen zur Gesellschaft. Die agierenden Personen sind gefangen zwischen den Wünschen und Begierden des privaten Bereichs und der Unmöglichkeit, diese mit den

[63] Lindner 2005b, 82.
[64] Lindner 2007, 106-110.

Bereichen des öffentlichen Lebens in Einklang zu bringen. In diversen Kleopatra–Produktionen scheinen Caesar und Antonius hin- und hergerissen zwischen ihren Gefühlen für die ägyptischen Königin und ihrer Verpflichtungen gegenüber dem römischen Staat.[65]
Gleichzeitig bildet das Konzept der zivilisierten Person in einer unzivilisierten Gesellschaft einen weiteren Grundkonflikt des Genres.[66] In *Spartacus (1960)* wird die Auseinandersetzung um die Bürgerrechtsbewegung in den USA der 1960er Jahre in die Antike rückprojiziert. Der titelgebende Hauptprotagonist agiert wie ein Mensch des 20. Jahrhunderts und weckt Sympathie und Mitleid in der Ausweglosigkeit seines Kampfes gegen die römische Sklavenhaltergesellschaft. Zur Rebellion gezwungen, scheitert er letztendlich nur durch Verrat. Seine Positionierung als umsichtiger Führer und liebender Ehemann, der die Aufständischen als verbindende Identifikationsfigur eint, setzt ein Rollenverständnis des 20. Jahrhunderts voraus. Er, der zum Töten ausgebildet wurde, beendet in einer markanten Filmsequenz den Gladiatorenkampf zweier gefangener Römer, die einander unter den Anfeuerungen der befreiten Gladiatoren ein unwürdiges Duell liefern:

Spartacus

Wer sind wir, Krixus? Was soll aus uns werden? Römer?

Was haben wir gelernt aus dem, was wir durchmachen mussten?

Wir suchen Wein und müssten nach Brot suchen!

Zwischenrufer

Wenn für uns genug Wein da ist, warum brauchen wir Brot?

[Gelächter]

Spartacus

Ihr sollt keine Banditen sein, die nur betrunken sind!

Zwischenrufer

Was sollen wir denn sonst sein?

Spartacus

Gladiatoren! Eine Armee von Gladiatoren! Eine gleichwertige hat es niemals gegeben!

Von euch ist jeder soviel wert wie zwei der besten römischen Soldaten![67]

Als Modell der Befreiung des zivilisierten Menschen aus den unzivilisierten Bedingungen der Gesellschaft bleibt entweder die Rebellion, zumeist in Form der Sklavenrevolte, oder die Christianisierung, also ein neuer, auf Gewaltverzicht und Brüderlichkeit fußender

[65] Grindon 2004, 9-10.
[66] Rother 2004, 41.
[67] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.07.38-01.08.04.

Gesellschaftsentwurf, wie in der verharmlosenden Darstellung der Hollywoodproduktionen der 1950er Jahre als Ausstiegsszenario üblich.[68]

Das im Antikfilm dargestellte Rollenbild darf als klassisch bezeichnet werden. Durch seine Fixierung auf den männlichen Körper zu einem *male epic*-Genre geworden, bieten die einzelnen Produktionen nur begrenzt Spielraum für die Charakterisierung der weiblichen Figuren. Während die männlichen Helden der 1950er Jahre strahlend jede Herausforderung bewältigten, wird für den Antikfilmhelden der 2000er Jahre der Krieg zum Paradigma männlicher Existenz.[69] Die klare Trennung zwischen Freund und Feind geht verloren. Die Produktionen *Gladiator (2000)* und *Alexander (2004)* ähneln in ihrer Kriegsdarstellung mehr den Kriegsfilmen *Saving Private Ryan (1998)* oder *Black Hawk Down (2001)* und weniger den Genrevorbildern der 1950er und 1960er Jahre. Die Beeinflussung durch das Kriegsfilmgenre zeigt sich sehr schön in der Antikfilmproduktion *300 (2006)*, die als *combat movie* funktioniert.[70]

Im Bereich der weiblichen Rollen pendeln die Frauenfiguren zwischen der *femme forte* und der *femme fatale*.[71] Auf der einen Seite des Figurenrepertoires steht die jungfräuliche Frau, die ihre sexuellen Bedürfnisse zurücksteckt, auf der anderen Seite ihre Nebenbuhlerin, die ihre erotischen Reize geschickt zur Verfolgung ihrer Ziele einsetzt, letztendlich aber aus moralischen Gründen zum Scheitern verurteilt ist.[72]

Bei einer genauen Betrachtung des Antikfilmgenres kann ein klar umrissenes Repertoire an Standardelementen ausgemacht werden. Kriegerische Auseinandersetzungen wie Schlachten und Belagerungen bieten Raum für die Darstellung der römischen Armee, die auf ihrem hohen technologischen Standard allen, meist „barbarischen“ Gegnern überlegen scheint. Auf den militärischen Sieg folgt meist der Triumphzug oder eine vergleichbare Staatszeremonie, deren Aufgabe die Führung der Handlung nach Rom, in den Mittelpunkt des Reiches, ist. Diese Sequenzen bieten einerseits die Möglichkeit, dem Publikum die Monumentalarchitektur der Handlungsräume zu präsentieren, zeigt aber gleichzeitig die Aggressivität autoritärer Systeme. Als Motivspender für die einzelnen Antikfilmproduktionen dienten die nationalsozialistischen Propagandafilme der 1930er Jahre, wie etwa *Triumph des Willens*

---

[68] Rother 2004, 41.

[69] Horst 2004; http://www.zeus.zeit.de/text/2004/20/monumentalfilme (25.05.2005)

[70] Die Produktion *Centurion (2010)* bildet das aktuellste Beispiel eines Antikfilms der als *combat movie* angelegt ist.

[71] Loacker–Steiner 2002a, 11.

[72] Als Beispiel für erstgenannten Frauentyp, vgl. Lucilla in *Gladiator (2000)* und in *The Fall of the Roman Empire (1964)*, das Paradebeispiel einer *femme fatale*; Atia in *Rome (2005–2007).*

(1935).[73] Wichtigstes Kommunikationsfeld zwischen Herrschenden und Volk bildet das Amphitheater oder der Circus, der Handlungsort für die physische Auseinandersetzung der Hauptprotagonisten. Die aus den einschlägigen Produktionen nicht wegzudenkenden Gladiatorenkämpfe, Wagenrennen oder öffentlichen Hinrichtungen sollen die Massenverdummung und Verrohung der Sitten unterstreichen. Neben dem Handlungsort Stadt, als Entfaltungspunkt des öffentlichen Lebens, nimmt die Darstellung von Naturkatastrophen wie Vulkanausbrüchen, Erdbeben und Stadtbränden, eine wichtige Stellung ein. In den unzähligen Pompeji-Verfilmungen bildet der Vulkanausbruch den Abschluss und die Bestrafung des dekadenten römischen Lebens. Als Handlungsschauplätze dienen dem Genre neben den Zivilisationszentren Zivilisationsableger, wie Militärlager oder die Wildnis. Ähnlich wie bei der Konzentration auf wenige Handlungsstränge beschränkt sich das Genre auf einige wenige Handlungsorte.[74]

[73] Siehe dazu Stähli 2008, 106-119.
[74] Lindner 2007, 127-131.

2. Die Fachliteratur zum Forschungsgebiet Antike und Film

What originally inspired the writing of this book was my preteen screening of such films as The Ten Commandments, Ulysses, Solomon and Sheba, Jason and the Argonauts, and, of course, Ben – Hur, films that, along with several fine Latin teachers, helped to inspire my lifelong interest in classical studies.
Jon Solomon[75]

Innerhalb der Altertumskunde fehlte der Beschäftigung mit Kino und Film über lange Jahre die wissenschaftliche Reputation. Man sah in der Beschäftigung mit dem Historienfilm ein privates Vergnügen, welches nicht geeignet war, in den Mittelpunkt einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung gestellt zu werden.[76]
Dabei ist die Vergangenheit ein wichtiges Imaginationsreservoir für das Medium Film, und historische Stoffe erfreuen sich großer Beliebtheit. Blickt man auf 110 Jahre Genregeschichte, lösen einander Blütephasen der Historienfilmproduktion mit fast völligem Verschwinden des Genres ab. Durch den Erfolg diverser Historienproduktionen[77], vorrangig mit mittelalterlichen Stoffen und Themen der Neuzeit, begann Mitte der 1990er Jahre eine neue Hochphase. Mit dem Jubiläumsjahr 1992 häuften sich diverse internationale Hochglanzproduktionen.[78] Antike Stoffe blieben vorerst unbehandelt, zu groß war die Skepsis der Studioverantwortlichen bezüglich der Tauglichkeit dieser Stoffe, und zu schmerzlich war die Erinnerung an kostspielige Experimente der 1960er Jahre, die einige Studios an den Rande des Ruins gebracht hatten.[79]
Als mit *Independence Day (1996)* und *Armageddon (1998)* das Blockbuster – Kino neue Rekordumsätze verzeichnete und mit *Saving Private Ryan (1998)* das Kriegsfilmgenre neu belebt wurde, waren auch antike Stoffe bereit für ein Comeback. Entscheidenden

---

[75] Solomon 2001, xv.

[76] Mattl–Stuhlpfarrer 1994, 269.

[77] Die erfolgreichsten Historienproduktionen am Anfang der 1990er Jahre waren *Dances with wolves (1990)* und *Braveheart (1995)*, weitere Beispiele für mittelalterliche und neuzeitliche Stoffe wären die Produktionen *First Knight (1996)*, *Der Name der Rose (1986)*, *La Reine Margot (1994)* und *Rob Roy (1995).*

[78] *1492: The Conquest of Paradise (1992)*, *Christopher Columbus: The Discovery (1992)* und *True Adventures of Christopher Columbus (1992).*

[79] Paradebeispiel für ausufernde Produktionskosten ist *Cleopatra (1963)*. Die Produktion versetzte dem angeschlagenen Studio der Twentieth Century Fox den finanziellen Todesstoß. Ein weiteres Beispiel für den Historienbereich ist *Heaven's Gate (1980)*, verantwortlich für den Konkurs der US-amerikanischen Filmfirma United Artists (UA), siehe Kap. 7.8.

Ausgangspunkt bildeten technische Innovationen, die die Grundlage zur Erschaffung vergangener Welten boten. Trotzdem war die endgültige Rückkehr des Historienfilms mit antikem Inhalt keine Selbstverständlichkeit. Dem routinierten Genreregisseur Ridley Scott, bekannt für seine atmosphärischen Umsetzungen historischer Stoffe[80], gelang mit *Gladiator* der Überraschungserfolg 2000. Thematisch übernimmt *Gladiator* den Plot von *The Fall of the Roman Empire (1964)* und schildert die unmittelbaren Ereignisse am Ende der Regierungszeit Marc Aurels und den Regierungswechsel zu seinem Sohn Commodus. Neben großem finanziellem Erfolg[81] gewann die Produktion fünf Academy Awards[82] sowie zwei Golden Globes.[83] Aufgrund der hohen Einspielergebnisse zogen einzelne Hollywoodstudios mit thematisch ähnlich gelagerten Produktionen nach.[84] *Gladiator* bildete den Grundstein für eine verstärkte Auseinandersetzung[85] mit dem Phänomen Antike und Film in Europa sowie den USA.

Dabei können drei Arten von literarischer Beschäftigung mit dem Themengebiet unterschieden werden. An erster Stelle sind die diversen *Making of*-Bücher[86] zu nennen, die ihren Anfang schon in den 1940er und 1950er Jahren nahmen. Diese Publikationen zeichnen ein völlig kritikloses Bild der jeweiligen Produktion. Ähnlich wie beim Bonusmaterial der DVD-Version bieten diese Publikationen genügend Raum für eine positive Selbstdarstellung der Produktion mit Interviews, prächtigen Farbfotos sowie architektonischen Plänen. An zweiter Stelle ist die filmwissenschaftliche Literatur zu nennen, die sich am Rande der Beschäftigung mit dem Historienfilm dem Subgenre des Antikfilms widmet. Die dritte Variante bildet die wissenschaftliche Beschäftigung von Forschern und Forscherinnen aus den unterschiedlichen altertumskundlichen Fächern mit dem neuen Themenbereich Antike und Film.

Im angloamerikanischen Raum setzte Mitte der 1970er Jahre ein verstärktes Interesse an der Beschäftigung mit Historienfilmen ein. 1974 publizierte John Cary mit *Spectacular. The Story*

---

[80] Neben *Gladiator (2000)* gehören die Produktionen *The Duellists (1977)*, *1492: Conquest of Paradise (1992)*, *Kingdom of Heaven (2005)* zu Ridley Scotts historischen Bearbeitungen.

[81] Den Bruttoeinnahmen–ohne DVD-Geschäft–in Höhe von 187 Mio. Dollar stehen Produktionskosten von 103 Mio. Dollar gegenüber, http://german.imdb.com/tittle/tt0172495/business (15. 08. 2008)

[82] Darunter die prestigeträchtigen Auszeichnungen in den Kategorien *Best Actor in a Leading Role* sowie *Best Picture*.

[83] *Best Motion Picture* und *Best Original Score Motion Picture*.

[84] Im Jahr 2004 zogen Warner Bros. mit *Troy* und Touchstone Pictures mit *King Arthur* nach.

[85] Zum Überblick der wissenschaftlichen Literatur zum Themenbereich Antike und Film, siehe Juraske 2007 und 2006.

[86] Auswahl der *Making of*-Publikationen in chronologischer Reihenfolge: Deans 1946 zu *Caesar and Cleopatra (1945)*, Freiman 1959 zu *Ben Hur (1959)*, Margulies 1960 zu *Spartacus (1960)*, sowie bei den neueren Produktionen Scott 2001 zu *Gladiator (2000)*, Lane Fox 2004 zu *Alexander (2004)* sowie Miller 2007 zu *300 (2006)*.

of Epic Films eine erste Auseinandersetzung mit unterschiedlichen US-amerikanischen Historienproduktionen, alle historischen Epochen betreffend. Vier Jahre später folgte Foster Hirsch mit *The Hollywood Epic*, einer umfassenden Studie zum angloamerikanischen Monumentalhistorienfilm. In dieser Publikation liegt der Schwerpunkt auf den großen Ausstattungsfilmen, darunter auch eine Vielzahl von Antikfilmen. Zur Klassifikation der einzelnen Produktionen verwendet der Verfasser den Begriff *epic*, den er in die drei Untergruppen *national*, *historical* und *moral and religious epic* auffächert. Zwei Jahre zuvor, trat Edward Edelson mit *Great Movie Spectaculars*, einer vergleichbaren Studie, an die Öffentlichkeit.[87]

Für die Altertumswissenschaften bildete 1978 Jon Solomons *The Ancient World in the Cinema* die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Themenbereich Antike und Film. In insgesamt neun, nach den antiken Musen benannten Kapiteln, gibt Solomon einen ersten Überblick über die gesamte Genregeschichte des Antikfilms. Die unterschiedlichen Genreproduktionen, die unter dem Begriff Antikfilm zusammengefasst sind, unterteilt der Verfasser chronologisch und thematisch in die Kategorien griechisch-römische Geschichte, griechisch-römische Mythologie, Altes und Neues Testament und Orient. Ferner widmet sich Solomon in weiteren Kapiteln diversen Sonderformen des Genres, wie den Tragödien- und Komödienadaptionen sowie dem neomythologischen Film der 1950er und 1960er Jahre. Mit Solomon beginnt auch die Bezugnahme auf die Entstehungszeit der Produktion in den Altertumswissenschaften: *"The genre of films about the ancient world tells us much about our own century, and now that scholars are more frequently turning the attention to the contributions of twentieth-century culture, the following pages provide an interesting method of surveying our modern view of antiquity and ourselves. As Maria Wyke pointed out in Projecting the Past: Ancient Rome, Cinema, and History (Routledge 1997), it is virtually impossible to look at Hollywood's treatments of Romans in films like Quo Vadis? (1951), Ben Hur (1959), and Spartacus (1960) without comparing the Romans to Nazis and Communists."*[88]

Zwei Appendizes beschließen, mit einer tabellarischen Auflistung der einzelnen Produktionen, unterteilt nach Altem Testament und griechisch-römischer Geschichte, das Grundlagenwerk.

[87] Wenzel 2005b, 19.

[88] Solomon 2001, xvi.

In den 1980er Jahren folgten Publikationen[89] im Stile Carys, Hirsch und Edelson. 1983 begann mit Marianne MacDonalds *Euripides in Cinema. The Heart made visible* sowie drei Jahre später mit dem Standardwerk *Greek Tragedy into Film* von Kenneth MacKinnon die verstärkte wissenschaftliche Beschäftigung mit den filmischen Tragödienadaptionen, denen schon Solomon ein erstes Kapitel gewidmet hatte. Zum Subgenre des Bibelfilms publizierten 1981 Richard Campbell und Michael Pitts mit The *Bible on Film. A Checklist, 1897-1980* ein erstes Überblickswerk. Zu diesem Themenbereich folgte 1993 *Biblical Epics. Sacred Narrative in the Hollywood Cinema* vom Autorenpaar Bruce Babington und Peter Evans. Es ist kein Zufall, dass die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Bibelfilm in den 1980er Jahren begann, häuften sich doch zu dieser Zeit die US-amerikanischen TV-Produktionen mit biblischen Stoffen.

Anfang der 1990er Jahre entstand mit Gary A. Smiths *Epic Films. Casts, Credits and Commentary on over 250 Historical Spectacle Movies*[90] das erste Lexikon mit kurzen Einträgen zu den unterschiedlichsten Genreproduktionen mit Schwerpunkt auf den Produktionen aus dem angloamerikanischen und italienischen Raum. Gerade durch die Fülle der erwähnten Produktionen und die Angaben zu den bei den einzelnen Filmen beteiligten Personen hat sich dieses Nachschlagewerk als unentbehrlich erwiesen und erfuhr 2004 eine revidierte und aktualisierte Neuauflage. Gleichzeitig mit Smith nahm Martin M. Winkler mit dem Sammelband *Classics and Cinema* seine Publikationstätigkeit im Themenbereich Antike und Film auf. 2001 folgte mit *Classical Myth and Culture in the Cinema* eine überarbeitete Auflage des Sammelbandes von 1991. Diese setzt ihren Schwerpunkt auf die Filmarbeiten von Michael Cacoyannis und Federico Fellini und beschäftigt sich in weiteren Artikeln mit antiken Motiven in Filmklassikern wie *The Searchers (1956)*, *Chinatown (1974)*, *The Usual Suspects (1995)*, *The Cook, The Thief, His Wife and Her Lover (1989)*, sowie mit so unterschiedlichen Regisseuren wie Sergei Eisenstein und George Lucas.

Neben einer regen Publikationstätigkeit in diversen Einzelbeiträgen[91] folgten im Zeitraum 2004-2009 weitere Sammelbände zu den Genreproduktionen *The Fall of the Roman Empire (1964)*, *Gladiator (2000)*, *Spartacus (1960)* und *Troy (2004)*.[92] Eine ähnlich rege Publikationstätigkeit wie Winkler entwickelte Maria Wyke, die sich 1997 in ihrer Monografie *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History* mit der Adaption der römischen

[89] Munn 1982, Elley 1984 und MacDonald Fraser 1988.

[90] Vgl. dazu Harty 1999, eine Publikation, die in ähnlicher Form den mittelalterlichen Bereich abdeckt.

[91] Siehe Juraske 2007 und 2006.

[92] Winkler 2004, 2007a, 2007b und 2009a. Zuletzt publizierte Winkler einen Sammelband zum im Film vielfach verwendeten „römischen Gruß“ sowie ein Werk zur Verwendung von klassischen Texten im Film, siehe Winkler 2009b und 2009c.

Antike im internationalen Historienfilm auseinandersetzte. Dabei widmete sich die Verfasserin eindringlich dem frühen italienischen Kino und der Rolle der einheimischen Historienproduktionen als ideologischer Anknüpfungspunkt für den jungen italienischen Nationalstaat an vergangene Zeiten historischer Größe. Mit einer Fantasiewelt des frühen Kinos anderer Art setzt sich der Sammelband *Visions of the East. Orientalism in Film* von Matthew Bernstein und Gaylyn Studlar auseinander. Darin beschäftigen sich drei Artikel[93] mit dem frühen Kino und seiner Darstellung der Kleopatra und Salome sowie mit Gabriel Pascals filmischer Shaw-Adaption *Caesar and Cleopatra (1945)*. Der Sammelband wird durch eine Bibliographie zum Thema *Orientalism in Film*[94] abgerundet. 2000 und 2001 folgten zwei Sammelbände, *The Historical Film. History and Memory in Media* mit einem Kapitel von Maria Wyke zur Antike sowie *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture* herausgegeben von Sandra Joshel, Margaret Malamud und Donald McGuire mit mehreren Beiträgen zu unterschiedlichen Aspekten des Antikfilms.[95] Beide Publikationen setzen sich mit Themen der Genderforschung auseinander. Einen neuen Blickwinkel für die Forschung eröffnete Natalie Zemon Davis mit ihrer Darstellung einer bestimmten Personengruppe im Film in ihrer Monografie *Slaves on screen: film and historical vision* aus dem Jahre 2000.

Die Neuzeithistorikerin mit Schwerpunkt im sozial- und kulturgeschichtlichen Bereich hatte als Drehbuchautorin und wissenschaftliche Beraterin bei der Historienproduktion *Le Retour de Martin Guerre (1982)*[96] fungiert und beschäftigte sich in ihrem Alterswerk intensiv mit der filmischen Adaption historischer Stoffe.

Im französischen Sprachraum erfolgte die erste wissenschaftliche Auseinandersetzung 1963 durch Raymond Durgnat in einem kurzen Beitrag *Epic* für die renommierte Kinozeitschrift *Films and Filming*. Es folgte in den 1980er Jahre eine Reihe von Einzelbeiträgen durch Claude Aziza, Jean–Luc Bourget und Michel Éloy. 1987 entstand die erste Dissertation zum Thema *L'Antiquité latine au cinéma: histoire et histoires dans le péplum romain* verfasst von Nadine Siarri. 2003 folgte mit *Usage et réception du thème de l'Antiquité dans le cinéma muet italien 1905-1930* eine weitere Dissertation, vorgelegt von Natacha Aubert, die den Themenbereich der 1996 verfassten Magisterarbeit *Thèmes et usages de l'Antiquité dans le*

---

[93] Siehe dazu Hamer 1997, Lant 1997 und Studlar 1997.

[94] Bernstein 1997.

[95] Von der Adaption der Antike in der Hotel- und Casinoarchitektur von Las Vegas–siehe Malamud–Mc Guire 2001–bis zur Rezeption der römischen Komödie am Broadway–siehe Malamud 2001–sowie der Rezeption von Einzelfilmen–siehe Cull 2001, Futrell 2001 oder Joshel 2001.

[96] Die Produktion gilt aufgrund ihrer Umsetzung als einer der authentischsten Historienfilme und wurde als Hollywoodremake unter dem Titel *Sommersby* (1993) neu verfilmt.

cinéma italien 1900-1928 fortsetzte. 1998 widmete die Zeitschrift *CinémAction* unter dem Titel *Le péplum. L'Antiquité au cinéma* eine Ausgabe dem Themenbereich Antike und Film.[97] 1999 und 2000 beschäftigte sich die führende französische Filmzeitschrift *Positif* jeweils in einer Monatsausgabe mit dem italienischen Monumentalfilm[98] sowie den US-amerikanischen Antikfilmproduktionen Hollywoods.[99]

Im italienischen Sprachraum konzentrieren sich die Publikationen im Bereich Antike und Film auf die einheimischen Produktionen des italienischen Kinos der Frühzeit sowie im besonderen Maße auf das neomythologische Subgenre der 1950er und 1960er Jahre.[100] Wichtigster Fachmann im deutschsprachigen Raum zur italienischen Monumentalfilmproduktion der 1910er Jahre ist der Bremer Medienwissenschaftler Irmbert Schenk.[101]

Die deutschsprachige Forschung zum Themenbereich startete Anja Wieber 1998 mit ihrem Beitrag *Herrscherin und doch ganz Frau. Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre*. Ein Jahr später folgte ihr Lexikoneintrag *Film* im Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichteband XIII des Neuen Pauly. In puncto Quantität und Qualität ihrer Publikationstätigkeit nimmt Wieber in der deutschsprachigen Forschungslandschaft eine Vorreiterrolle im Themenbereich Antike und Film ein. Ihre Einzelbeiträge in diversen thematischen Sammelbänden beschäftigen sich mit der Geschichte des Genres[102], mit dem filmischen Rollenbild der Frau[103], Bereichen der Mentalitätsgeschichte und Kaltem Krieg[104] sowie Nutzen und Schwierigkeiten des Einsatzes von Film im didaktischen Bereich.[105]

Durch das Comeback des Antikfilms im Kino folgte Anfang der 2000er Jahre eine Vielzahl von Sammelbänden zum Themenbereich, meist als Resultat diverser Tagungen. Im Rahmen des von der Universität Trier organisierten wissenschaftlichen Begleitprogramms zu den Trierer Antikenfestspielen entstand Ulrich Eiglers Sammelpublikation *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*. Der Tagungsband behandelt das Spannungsverhältnis zwischen Filmadaption und literarischer Vorlage und setzt sich mit den Werken der Ausnahmeregisseure Federico Fellini, Pier Paolo Pasolini und Lars von Triers, die sich in

---

[97] Wenzel 2005b, 21.
[98] Positif 456, 1999.
[99] Positif 468, 2000.
[100] Siehe Cammarota 1987.
[101] Siehe Juraske 2006 und 2007.
[102] Wieber 1999, 2002b, 2005c, 2007b.
[103] Wieber–Scariot 1998, Wieber 2002a, 2005b, 2006, 2007b, 2008b.
[104] Wieber 2005d.
[105] Wieber 2005a.

unterschiedlicher Form mit antiken Stoffen beschäftigten, auseinander. Die Reihe *Pontes*, die sich mit der gesellschaftlichen Antikenrezeption auseinandersetzt, widmete ihren zweiten Band der Rezeption der Antike im modernen Film. Unter dem Titel *Pontes II: Antike im Film* bietet der Sammelband einen breit gefächerten Überblick und behandelt neben klassischen US-amerikanischen Genreproduktionen wie *Ben Hur (1959)*, *Quo Vadis (1951)* und *Spartacus (1960)* die Antikenrezeption einer Reihe von Regisseuren wie Jules Dassin, Jean Cocteau, Anthony Minghella, Theo Angelopoulos sowie der beiden Cohen – Brüder, Joel und Ethan. Mit der kurzen Blüteperiode der österreichischen Monumentalfilmproduktion der 1920er Jahre setzte sich der 2002 entstandene Sammelband *Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbild und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin, Salammbô* von Armin Stocker und Ines Steiner auseinander. Im selben Jahr entstand der Symposiumsband *Funde, Filme, Falsche Freunde. Der Archäologiefilm im Dienst von Profit und Propaganda* von Kurt Denzer im Zuge des Cinarchea Archäologie Film Kunst-Festivals Kiel.[106] Der Sammelband enthält, neben wichtigen Betrachtungen zum Berufsbild Archäologe im Film[107], einen Beitrag von Ruth Lindner zur rumänischen Antikfilmproduktion nach dem Zweiten Weltkrieg.[108]

Mit dem Überraschungserfolg von *Gladiator (2000)* setzte im deutschsprachigen Raum eine neue Diskussion über das Genre des Historienfilms ein, die ihren Niederschlag in Einzelbeiträgen von Ekkehard Weber[109], Rainer Rother, Mischa Meier[110], Siegfried Mattl und Matthias Pausch[111] fand. Gerade Rainer Rother[112] und der Wiener Historiker Siegfried Mattl bereicherten in ihren Beiträgen *Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück* und *Gladiator: Tod und Auferstehung des Erzählkinos in der Arena* die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Hilfsbegriff Antikfilm. Neben den diversen Publikationen zu *Gladiator (2000)*, in deren Zusammenhang *Hollywoods Traum von Rom* aus der Feder des Militärhistorikers Marcus Junkelmann zu nennen ist, kommt eine junge Generation von Forschern und Forscherinnen nach, die sich ohne Berührungsängste mit dem neuen Themenbereich beschäftigen und durch neue Fragestellungen das Forschungsfeld bereichern.

---

[106] http://www.uni-kiel.de/cinarchea (20. 08. 2008)

[107] Heilmann 2003.

[108] Lindner 2003. Im Bereich der vormaligen kommunistischen Regimes Osteuropas ist neben der rumänischen Antikfilmproduktion nur die polnische Produktion *Faraon (1966)* von Regisseur Jerzy Kawalerowicz erwähnenswert.

[109] Weber 2002

[110] Meier 2004.

[111] Pausch 2000.

[112] Der promovierte Germanist und Historiker Rainer Rother ist seit 2006 künstlerischer Direktor der Deutschen Kinemathek und Leiter der Retrospektive der Berlinale. Zu seinen Publikationen im Themenbereich Antike und Film, siehe Juraske 2006 und 2007.

Eine feine Anzahl von Dissertationen[113], noch in Arbeit oder wie im Falle von Martin Lindner und Diana Wenzel schon abgeschlossen und publiziert, sind die ersten Produkte dieser fruchtbaren Beschäftigung.

Erstgenannter kann mit seiner 2007 publizierten Dissertation *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*[114] überzeugen, die aufgrund einer umfassenden Materialgrundlage und den vom Verfasser aufgestellten Typologien einen gelungenen Versuch darstellt, sich dem Rezeptionsfach an der Schnittstelle zwischen Altertumskunde und Medienwissenschaften zu nähern. Wenzel wiederum beeindruckt bei ihrer Betrachtung *Kleopatra im Film: eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur* durch ihre Bezugnahme auf die frühen Stummfilmproduktionen und leistet damit entscheidende Aufbauarbeit. Lindner hatte schon 2005 mit dem Sammelband *Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film* und dem von ihm verfassten Beitrag zu den Legitimationsstrategien im Antikfilm ein neues Kapitel in der Auseinandersetzung mit dem Medium Film eröffnet. 2007 folgte eine fächerübergreifende Tagung am Zentrum für interdisziplinäre Forschung an der Universität Bielefeld. Der in drei Untersektionen Konstruktion-Dokumentation-Projektion unterteilte Tagungsband, herausgegeben von Mischa Meier und Simona Slanicka, widmet sich in unterschiedlichen Beiträgen den unterschiedlichsten Historienproduktionen aus den Perioden Antike und Mittelalter und rezipiert dabei 100 Jahre Kinogeschichte.

Wie die Zusammenarbeit mit Museen als Initialzündung für die Forschung dienen kann, zeigte 2008 die Skulpturenhalle Basel in ihrer Sonderausstellung *Antike und Film*, die durch ein gleichnamiges Fachkolloquium vorbereitet wurde. Der daraus entstandene Tagungsband versammelt internationale Forscher und Forscherinnen aus den unterschiedlichsten Forschungsgebieten und schlägt in der Einbeziehung der französischen Kapazitäten Pierre Sorlin, Natacha Aubert und Michèle Lagny eine wichtige Brücke für die deutschsprachigen Fachkollegen und Kolleginnen. Im Band enthalten sind Beiträge zur Verwendung faschistischer Architektur in Genreproduktionen sowie eine Auseinandersetzung mit dem chinesischen Antikfilm.[115]

Für die althistorische Forschung generell stellt sich die Frage, inwiefern sie den modernen Film und speziell den Historienfilm in ihre Betätigung einbeziehen sollte.[116] Das Interesse der Geschichtswissenschaften an der filmischen Umsetzung historischer Ereignisse ist besonders im Zusammenhang mit der Diskussion um die Verwendung von Bildern, ausgelöst durch die

[113] Steiner 2004 (noch nicht publiziert), sowie Heilmann 2005 und Rahemipour 2009.

[114] Lindner 2007.

[115] Siehe Stähli 2008 und Korenjak 2008.

[116] Meier – Slanicka 2007, 9.

Ereignisse um den 9. September 2001 sowie deren mediale Aufbereitung, gestiegen.[117] Gerade durch die Manipulierbarkeit von Bildern auf der einen und ihren dokumentarischen Wert auf der anderen Seite entwickelte sich eine spannende wissenschaftliche Auseinandersetzung quer durch alle Fachrichtungen. Unter dem Schlagwort *iconic turn* wurde ein stärkerer Diskurs über Chancen und Gefahren des Einsatzes von Bildern für die historischen Disziplinen in Gang gesetzt.

Im Bereich der Alten Geschichte wurde die wissenschaftliche Beschäftigung mit Historienfilmen aus drei Gründen gehemmt. Einerseits wurden Historienfilme als Produkte einer auf Gewinnmaximierung abzielenden Kinoindustrie, nicht als wertvoll empfunden, um in den Mittelpunkt einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung gestellt zu werden, andererseits hemmte die künstlerische Vieldimensionalität des Mediums sowie seine ausgeprägte technologische Seite eine weiterführende Beschäftigung.[118]

Eine neue Generation von Forschern aus unterschiedlichen Teildisziplinen, die mit Fernsehen und Kino aufgewachsen sind und aus diesen Medien ihr Assoziationspotential schöpfen, widmet sich nun vermehrt dieser Thematik. Die stärkere wissenschaftliche Betätigung, die sich mit dem Bild vergangener Perioden in der Gesellschaft auseinandersetzt, verändert unseren Blick auf die Vergangenheit. Gleichzeitig strahlt dies auf die einzelnen Historienproduktionen aus und bringt diese unter einen stärkeren Rechtfertigungsdruck. Seit den 1970er Jahren wurde ein stärkeres Bewusstsein für die Problematik des Authentizitätseindrucks geschaffen.[119]

Eine generelle Fragestellung für die Beschäftigung mit dem Medium Film als Informationsquelle über vergangene historische Perioden bleibt. Kann der schriftliche Diskurs in den einzelnen Fachdisziplinen in eine visuelle Auseinandersetzung übertragen werden und wenn ja, welche Mittel im Bereich der Darstellung und Erzählung sind nötig um den Transfer von wissenschaftlicher in filmische Geschichtsdarstellung zu gewährleisten?[120]

Entscheidende Bedeutung kommt dem Realitätskonzept des Films für die Bereiche Authentizität und historische Wahrnehmung zu. Inwiefern beeinflussen diese Gesichtspunkte

---

[117] Vgl. dazu Paul 2004, sowie Scharff 2007, 64-66.

[118] Korenjak–Töchterle 2002, 8.

[119] *„[…] so hat sich doch in den 70er Jahren eine neue Form des fiktionalen Films über geschichtliche Themen herausgebildet, die oft in Kooperation mit historischen Beratern entstanden. Gemeinsam ist diesen Filmen ein geschärftes Bewusstsein über die Problematik des Authentizitätseindrucks von Historienfilmen, dem einerseits die neuen Authentizitätszeichen (Laiendarsteller, Dreharbeiten in den passenden Landschaften etc.), andererseits narrative Strategien entgegengestellt werden, die die Perspektive der Darstellung selbst in den Mittelpunkt des Interesses rücken (Filmbeispiele – Die Kamisarden, Les camisards, F 1971, René Allios; Barry Lyndon, GB 1973–1975, Stanley Kubrick; Der Holzschuhbaum, L'albero degli zoccoli, I 1978, Ermanno Olmis),*" Rother 1997b, 150.

[120] Meier–Slanicka 2007, 9.

die Wahl des Historienstoffes? Hemmt die Einbeziehung von Primärquellen eine mögliche filmische Umsetzung oder wird diese eher befördert? Sergei Eisenstein hat bei der Auswahl der historischen Person bei der Produktion *Alexander Nevsky (1938)* gerade die Quellenarmut als Hauptauswahlkriterium unterstrichen.

Gleichzeitig führt ein unreflektiertes Streben nach Authentizität, von bösartigen Kritikern als „Realienfetischismus" bezeichnet, nicht zwangsläufig zu einer besseren Darstellung oder einem höheren Grad an Wahrheitsgehalt.[121] Im sprachlichen Bereich scheitert die Annäherung an die antiken Verhältnisse. Die Übernahme antiker Sprache als Kommunikationsmedium in der Darstellung zeigt sich als wenig geeignet, den antiken Realitäten näher zu kommen.[122]

Authentizität und Realitätskonzept sind keine gleich bleibenden Größen, da sie erst in der subjektiven Wahrnehmung des einzelnen Betrachters entstehen. Personen mit wenig historischem Fachwissen mögen diverse Adaptionen als glaubhaft erscheinen, während Fachhistoriker das filmische Ambiente aufgrund ihres Fachwissens einer genaueren Prüfung unterziehen. Dabei ist auffällig, dass der einzelne Fachmann, die einzelne Fachfrau sich oft als relativ schlechte Rezipienten erweisen, da sie aufgrund ihrer Beschäftigung mit schriftlichen Quellen die Bedeutung des Textes im Film überinterpretieren und weniger auf die gewählte Visualisierung, das Abbild, achten, als Zuschauer, die sich frei von jeglichem Wissensballast unbefangen der visuellen Darstellung nähern.

Die eigentliche filmische Darstellung, die vorgibt, die Antike abzubilden, ist im Historienfilm fiktional[123], ähnlich wie jedes schriftliches Werk, welches historische Verhältnisse darzustellen sucht. Daraus ergeben sich eindeutig Vorteile wie Nachteile. Die technische Spezialisierung des Mediums Film wäre mehr als geeignet, den Zuschauer mit der Distanz zu konfrontieren, die ihn von der jeweils dargestellten Zeit trennt.[124]

Im Gegensatz zur wissenschaftlichen Auseinandersetzung ist der Film ein Multimedium, welches über Möglichkeiten verfügt, diverse Blickwinkel auf ein und dasselbe Schauobjekt zu eröffnen. Gleichzeitig bleibt dieser Spielraum im Genre des Antikfilms völlig ungenützt, zu konventionell wird im Historiengenre Geschichte erzählt.

---

[121] Röckelein 2007, 61.

[122] Den letzten Versuch bildete die Verwendung des Aramäischen in der umstrittenen Mel Gibson-Regiearbeit *The Passion of the Christ (2004)*.

[123] Lindner 2007, 48.

[124] Röckelein 2007, 62.

3. Genreüberblick von den Anfängen bis zu den Produktionen nach 2000

3.1 Die Anfänge des Mediums Film

Das an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert entstandene Medium Film muss als gemeinschaftliche Erfindung verstanden werden. In den USA entwickelte Thomas Edison mit dem Kinetoskop den ersten filmischen Guckkasten für Einzelpersonen. Vorerst war das junge Medium noch ein Individualerlebnis und sollte seine Massentauglichkeit erst unter Beweis stellen. Die Herausforderung einer Projektion für ein größeres Publikum lösten die Brüder Louis und Auguste Lumière durch den schrittweisen Bildtransport. Die erste Vorstellung ihres Kinematographen am 28. 12. 1895 im Untergeschoß des Grand Café in Paris hatte weitreichende Konsequenzen für die Verbreitung des Mediums und wurde zur eigentlichen Geburtsstunde des Kinos. Zeitgleich fanden weitere öffentliche Vorführungen in Deutschland durch das Bioskop des Brüderpaars Skladanowsky sowie in England durch Robert W. Paul statt.

Die ersten Filmvorführungen waren spektakuläre Ereignisse, die im großstädtischen Bürgertum ihre Besucher fanden. Das Handlungsrepertoire dieser ersten Filme schloss Alltags- Straßenszenen, Naturaufnahmen sowie Aufnahmen von öffentlichen Auftritten und Paraden ein. Sie waren kurz, oft nur eine Minute lang, und wurden meist aus einer einzigen Einstellung gefilmt.[125] Von einem konstruierten Plot kann noch keine Rede sein. Charakteristisch für das junge Medium Film ist die direkte Präsentationsform der frühen Filme sowie eine deutliche Verbundenheit mit den verwandten Künsten Theater und Fotografie.[126] Begleitende Musik unterstützte die ersten Filmpräsentationen. Diese ersten Produktionen bestanden aus einer Filmrolle (*reel*) bei einer Rollenlänge von 1000 Fuß und wurden *one reeler* genannt. Bei einer durchschnittlichen Drehgeschwindigkeit von 18 bis 22 Bildern betrug die Spieldauer um die zehn Minuten.

Doch der Reiz der bewegten Bilder verblasste aufgrund der Einfallslosigkeit der dargestellten Handlung schnell. Das gebildete großstädtische Bürgertum ging als Publikum verloren und wurde durch die unteren Schichten ersetzt. Die Filmvorführungen fanden nun in Wanderkinos auf Vergnügungsmärkten statt. Um dem zweifelhaften Ruf einer Jahrmarktskuriosität entgegenzuwirken, verschwanden die Wanderspielstätten zugunsten stationärer kleiner Läden,

[125] Faulstich–Korte, 1994, 14-15.
[126] Pearson 1998, 14.

im angloamerikanischen Raum als *penny arcades* bezeichnet.[127] In den Jahren 1905 und 1906 folgte in den USA und Europa ein wahrer Gründungsboom dieser kleinen Filmtheater. Die Spieldauer der Produktionen wurde erhöht. Die Filme bestanden nun aus mehreren Szenen, durch den Einsatz von Zwischentiteln voneinander getrennt. Im Laufe der 1900er Jahre wurde die Verwendung von Musik während der Filmvorführungen standardisiert.[128]

Durch die gesteigerte Nachfrage entwickelte das junge Medium neue Inhalte. Die Laufzeit der Filme wurde wieder verlängert, und die Filmverantwortlichen versuchten das Publikum durch die immer opulenter werdenden Schauwerte zu fesseln. Zwangsläufig entstanden dadurch kostenintensivere Produktionen. Dies führte in logischer Konsequenz zur Ausbildung erster Filmproduktionsfirmen, die sich den neuen Erfordernissen des Marktes kostengünstiger und schneller anpassen konnten. Nun wurde das Exportgeschäft erschlossen und bot größeren Firmen gute Chancen auf Profitmaximierung. Durch die gesteigerten Kosten gingen die Herstellungsfirmen nun dazu über, ihre Filmproduktionen nicht mehr zu verkaufen sondern zu verleihen. Damit war der Grundstein für den bis heute gültigen Filmverleih gelegt.[129] Das Jahr 1905 markierte in den größeren europäischen Staaten den Anfang der nationalen Filmindustrien. Anfang des 20. Jahrhunderts war Großbritannien das erste Land mit einer nennenswerten Filmproduktion. Doch sollten die einheimischen Firmen bald von der französischen Konkurrenz überflügelt werden. Die Anfangszeit der französischen Filmproduktion ist mit dem Namen von Georges Méliès und der von ihm gegründeten Produktionsfirma Star Film eng verbunden. Im Gegensatz zu den Filmpionieren Lumière, die die Realität wiederzugeben versuchten, erkannte der ehemalige Varietékünstler Méliès die visuellen Möglichkeiten des jungen Mediums und entwickelte einen fantastischen Produktionsstil. Er experimentierte mit Zeitraffer und Blende und entwickelte die Doppelbelichtung. Nach der Gründung von Niederlassungen in London, Barcelona und Berlin eröffnete Méliès 1904 das erste Auslandsbüro einer europäischen Filmfirma in den USA.[130] Mitte der 1900er Jahre waren seine Filme große Publikumserfolge und scheuten nicht die Konkurrenz der starken einheimischen Produktionsfirmen in den USA. Von Méliès stammt mit *La mort de Jules César (1907)* die früheste cineastische Darstellung der Ermordung Caesars.

---

[127] 1907 gab es in den USA schon 3000 kleine Filmläden, die *nickelodeons* genannt wurden. Siehe dazu Rothwell 1999, 5.

[128] Faulstich–Korte, 1994, 16-17.

[129] Faulstich–Korte, 1994, 18.

[130] Gregor–Patalas, 1976, 11.

Charakteristisch für die Frühzeit des Kinos ist die schnelle Anpassung an den Zuschauergeschmack und die daraus resultierende Veränderung von Filmthemen und Inhalten, die eine permanente Flexibilität der Produktionsverantwortlichen voraussetzte. Als sich die Zuschauerbedürfnisse radikal änderten und Star Film sich den neuen Marktbedingungen nicht anpassen konnte, verlor der einstige Marktführer seine Führungsposition und schlitterte 1913 in den Bankrott.[131]

Der schärfste innerfranzösische Konkurrent, die 1896 von Charles Pathé gegründete Filmproduktionsfirma Pathé Frères, sollte von Méliès' Absturz profitieren und die Filmherstellung auf eine neue Grundlage stellen. In der durch die Etablierung fester Filmvorführungsläden geschaffenen Marktsituation fand sich die neue Firma bestens zurecht und steigerte ihre Produktion zum ersten System der Massenfilmfertigung. Die Kontrolle aller Marktschritte, von der Produktion über den Verleih bis zur Vorführung selbst, wurde zur Grundlage des Erfolges und sicherte Pathé die Vormachtstellung am US-amerikanischen Markt. 1907 produzierten die Werkstätten von Pathé Frères ein Drittel aller in den *penny arcades* gezeigten Produktionen.[132] 1908 vertrieb Pathé doppelt so viele Filme wie alle US-amerikanischen Produzenten zusammen.[133] Der Schlüssel zu dieser Marktdominanz war neben einer aggressiven Expansionspolitik, die ihren innerfranzösischen Abschluss in der Übernahme der Star Film-Produktionsfirma fand, die Etablierung von abhängigen Subfirmen, welche sich ausschließlich der Filmproduktion widmeten. So entstand eine arbeitsteilige Filmindustrie aus Produktion, Verleih und Distribution und sicherte der Hauptgesellschaft bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs satte Gewinne. Die wichtigsten US-amerikanischen Produktionsfirmen Vitagraph Company of America[134] und American Mutoscope and Biography Company[135] waren anfänglich nur auf den US-amerikanischen Binnenmarkt konzentriert und zeigten bisweilen wenig Interesse an einem Export ihrer Produkte nach Europa.

Seit Beginn der Filmgeschichte waren Historienstoffe beständiger Teil der Themenpalette des jungen Mediums. In den frühen Filmproduktionen findet sich eine Vielzahl von antiken

---

[131] Pearson 1998, 15.

[132] Abel 1998, 105.

[133] Pearson 1998, 15.

[134] Die Vitagraph Company of America wurde 1895 von den amerikanischen Filmpionieren James Stuart Blackton und Albert E. Smith gegründet und 1925 von Warner Brothers übernommen. Die Firma zeichnete im Zeitraum von 1898 bis 1927 für über 2700 Filme verantwortlich, siehe www.imdb.com/company/co0026198 (17. 05. 2008).

[135] Filmfirma, die zwischen 1896 und 1928 über 3000 Kurzfilme und zwölf Langfilme produzierte.

Motiven.[136] Die Beliebtheit der antiken Stoffe lag in der Verankerung der Antike in Erziehung und Vorstellungswelt der zeitgenössischen Gesellschaft. Weiten Kreisen der Bevölkerung waren die antiken Klassiker präsent, und von den wichtigen historischen Figuren der antiken Epoche ging eine über die Jahrhunderte gleichbleibende Strahlkraft aus, die bis heute ungebrochen anhält. Als Quelle früher Historienproduktionen dienten einerseits die Vorstellungswelten der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts[137], andererseits die Historienromane[138], die sich um die Jahrhundertwende einer großen Verbreitung erfreuten. Die Produzenten der großen Filmfirmen griffen diese beim Publikum bekannten Stoffe nur allzu gerne auf und zauberten sie auf die internationalen Kinoleinwände. In der beginnenden Internationalisierung des Filmgeschäfts waren antike Stoffe, die über alle nationalen Grenzen hinweg tradiert wurden, äußerst beliebt.

3.2 Die filmische Adaption der Shakespeareklassiker

Zeitgleich mit der aufkommenden industriellen Standardisierung des Films versuchte man das Image des Kinos aus thematischer Sicht zu verbessern. War der Besuch von Filmvorführungen in der unmittelbaren Anfangszeit Freizeitbeschäftigung einkommensstarker Gesellschaftsschichten, so entwickelte sich das Medium um die Jahrhundertwende zum Vergnügen der einfachen Leute. Dem jungen Medium wurde von klerikaler Seite unterstellt, die öffentlichen Moralvorstellungen zu untergraben und die Sittenverrohung zu befördern.[139]
Um dieser inhaltlichen Kritik entgegenzuwirken, griffen die Filmemacher auf anspruchsvollere Inhalte aus der Literatur und dem Historienbereich zurück. Gleichzeitig versuchte man die Handlung der Produktionen komplexer zu gestalten. 1907 wurde in Frankreich die Produktionsfirma Le Film d'Art gegründet, deren Hauptaufgabe in der Adaption literarischer Stoffe für das Kino bestand.[140] Die Vitagraph Company unternahm mit den Produktionen *Antony and Cleopatra (1908)* und *Julius Caesar (1908)* erste Versuche der Shakespeareadaption. Der Einsatz von fantastischen Handlungselementen in *Julius Caesar*,

---

[136] Als kleine Auswahl sollen folgende Filme angeführt werden: *La Sibylle de Cumes (1898)*, *Cléopâtre (1899)*, *Neptune e Amphitrite (1899)*, *Le Tonnerre de Jupiter (1903)*.

[137] Hier sind an erster Stelle die Werke von Lawrence Alma – Tadema, Henryk Siemradski und Jean – Léon Gérôme zu nennen, siehe Kap 3.1.

[138] Edward Bulwer–Lytton, *The Last Days of Pompeii (1834)*; Lew Wallace, *Ben Hur (1880)*; Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis (1896)*, siehe Kap. 3.1.

[139] 1908 versuchte Reverend E. L. Goodell die Aufführung von *Nero and the Burning of Rome (1908)* zu verhindern: "*[…] because the school children were worked into "a frenzy of fear when they saw men seized, choked, stabbed and their limbs twisted by their torture(r)s.*"" Rothwell 1999, 5, vgl. im Gegensatz dazu die Position weiter Kreise der christlichen amerikanischen Rechten zur Produktion *The Passion of the Christ (2004)*, bei der die explizite Darstellung von Gewalt und Folter ausdrücklich befürwortet wird.

[140] Lopez 1993, 117.

als dem albtraumgebeutelten Brutus am Vorabend der Schlacht von Philippi Caesars Geist erscheint, zeigt die Verbundenheit zur Filmtradition Méliès‘.

Die Herausforderung der Literaturadaption bestand darin, die bekannten Erzählungen auf die zeitgenössische Filmnorm von zehn Minuten zu kürzen. Shakespeares populäre Dramen und Komödien waren besonders geeignet für das internationale Geschäft. Einerseits waren seine Stoffe über den englischsprachigen Raum hinaus beliebt und konnten so ohne ernstzunehmende Probleme in andere Sprach- und Kulturräume transferiert werden. Andererseits war die Adaption seiner Stoffe kostenlos. Wie teuer eine unautorisierte Verwendung einer zeitgenössischen Vorlage werden konnte, zeigte 1907 der Prozess zwischen den Wallace-Erben und den Produktionsverantwortlichen einer nicht genehmigten Ben Hur-Verfilmung, der mit einer hohen Schadensersatzsumme für die klagende Partei endete.[141] Die Werke Shakespeares waren einem großen Teil des Publikums bekannt und garantierten in ihrer filmischen Umsetzung Sensation und Spektakel. Ihre Blütezeit fanden Shakespeareadaptionen eindeutig in der Stummfilmzeit.

Mit der Einführung des Tonfilms ging das Interesse an den Klassikerstoffen spürbar zurück und lebte erst nach dem 2. Weltkrieg wieder auf. Eine vorsichtige Schätzung der Gesamtzahl von Shakespeare-Verfilmungen quer durch alle filmhistorischen Perioden beläuft sich auf über 200 Produktionen, von denen die meisten, besonders ein Großteil der Stummfilmproduktionen, als verschollen gelten.[142]

3.3 Der italienische Historienfilm von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg

Nach dem Rückgang der englischen Produktionen entbrannte zwischen den französischen und italienischen Filmfirmen ein Kampf um die Vormachtstellung im jungen Medium Film. In dieser Auseinandersetzung sollten gerade historische Stoffe den Ausschlag dafürgeben, dass Italien Ende der 1900er Jahre zur dominierenden Filmnation aufsteigen sollte.

1905 entstand mit *La Presa di Roma*, zum 35. Jahrestag der Einnahme des Kirchenstaats durch die Truppen Viktor Emanuels II. am 20. September 1870[143], der erste italienische Spielfilm aus dem Historiengenre. Die in der Produktion enthaltenen Massenszenen, zum Großteil im Freien gedreht, wurden vorbildhaft für die zukünftige Dramaturgie der italienischen Historienproduktionen ab 1908. In den Jahren 1905 bis 1915 entstand eine Fülle

[141] Siehe Fritze–Seeßlen–Weil 1983, 67.

[142] Wenzel 2005b, 94.

[143] Dieses Ereignis markierte den Abschluss der Einigung Italiens.

von Genrefilmen. Die Grundlage dieser Entwicklung bildeten die ab 1905 gegründeten Filmstudios, deren ökonomische Vitalität die Basis für eine arbeitsteilige Filmproduktion schuf. Zwischen 1905 und 1907 entstanden die wichtigsten Firmen in den führenden italienischen Filmzentren Rom, Mailand und Turin.[144]

Ausschlaggebend für die italienische Vormachtstellung waren einerseits das Vorhandensein vieler antiker Stätten, die mit relativ kostengünstigem Aufwand adaptiert werden konnten, sowie andererseits die im europäischen Vergleich niedrigen Produktionskosten. Das Überangebot an billigen Arbeitskräften in den städtischen Ballungszentren verschaffte der italienischen Filmindustrie im Vergleich zu ihren französischen und englischen Konkurrenten einen entscheidenden Vorteil. Gleichzeitig unterstützten die italienischen Emigranten sowohl in Europa als auch in den USA die Filme aus der alten Heimat und trugen so zu deren finanziellem Exporterfolg bei.

Entscheidende Unterstützung erfuhr der italienische Historienfilm von politischer Seite.[145] Der junge Nationalstaat Italien versuchte sein Herrschaftsgebiet in den 1910er Jahren nach Nordafrika auszudehnen. Im Krieg gegen das Osmanische Reich gelang 1912 die Besetzung von Teilen Libyens und der Dodekanes. Im politischen Hochgefühl und als Rechtfertigung für die Expansion griff die italienische Filmindustrie in ihrer Themenwahl auf Perioden historischer Größe zurück. Es entstand eine Vielzahl von Produktionen, die sich mit der römischen Antike auseinandersetzten.[146]

Zum Schlagwort der Propaganda wurde der Begriff *mare nostrum*, welcher eine Verbindung zwischen vergangener Größe und junger *italianità* schaffen sollte. Dieses Zusammenwirken von militärischer Expansion und kultureller Unterstützung durch große Historienfilmproduktionen wird durch die Partizipation großer italienischer Geldinstitute in beiden Bereichen unterstrichen.[147] So finanzierte die Banca di Roma mit der Produktionsfirma Cines eine der wichtigsten italienischen Filmfirmen und stellte gleichzeitig dem Staat großzügige Geldmittel zur Verfügung bei seinen Kolonialabenteuern in Afrika.[148] Thematisch häuften sich Darstellungen der römischen Republik. Gerade das Ausgreifen der antiken Großmacht Rom auf den Mittelmeerraum und die Kriege mit der nordafrikanischen Rivalin Karthago wurden beliebte Filmthemen.

---

[144] Römische Produktionsfirmen: Alberini & Santoni (1905), Pineschi (1907), Latium (1909), Turiner Filmfirmen: Ambrosio (1905), Rossi (1906), Itala (1908) sowie in Mailand: Comerio (1907), siehe dazu Schenk 1994, 164, Fußnote 2.

[145] Hattler 2005, 88.

[146] Schenk 1991, 6.

[147] Wyke 1997, 78-82.

[148] Wenzel 2005b, 165.

Stofflich orientierte sich das junge italienische Kino zum größeren Teil an der Populärliteratur des 19. Jahrhunderts und nur zu geringerem Teil an der historischen Überlieferung. Besonders die Besinnung auf literarische Vorlagen erwies sich für das junge italienische Kino als Volltreffer, waren diese Stoffe doch problemlos exportfähig.

Durch die Bezugnahme auf historische Motive in ihrer nationalistischen Färbung der 1910er Jahre erfolgte die Rückholung der ursprünglich verlorengegangenen bürgerlichen Publikumsschichten ins Kino. 1908 erfuhr das italienische Kino durch das finanzielle Engagement italienischer Adeliger eine zweite Expansionsphase.[149] Durch die neuen Finanzmittel gelang es der italienischen Filmwirtschaft besser, die wirtschaftsbedingte internationale Kinokrise der Jahre 1908 und 1909 zu verkraften.

Zwischen 1911 und 1914 entstanden drei *Salammbô*-Verfilmungen[150], die auf der literarischen Vorlage von Gustave Flaubert fußten. Trotz der ideologischen Unterfütterung der Produktionen konnten die Erzeugnisse der italienischen Filmindustrie bestens auf dem internationalen Markt bestehen. Die französische Dominanz des europäischen Marktes wurde gebrochen, und die exportorientierten italienischen Produktionsfirmen konnten ihre Vormachtstellung aufgrund der cineastischen Strahlkraft ihrer Filme weiter festigen. Ungeachtet der ideologischen Implikation verhalfen gerade die italienischen Produktionen dem jungen Medium Film zu einer ästhetischen wie technischen Weiterentwicklung.[151]

Erster Welterfolg des Genres wurde 1908 *Gli ultimi giorni di Pompeii* unter der Regie von Arturo Ambrosio und Luigi Maggi für die Filmfirma Società Anonima Ambrosio. Noch heute beeindrucken die Szenen im Circus Maximus sowie die Darstellung des Vesuvausbruchs. Gerade dieser erste große finanzielle Erfolg des italienischen Kinos machte die Spezialisierung der inländischen Filmindustrie auf Filme mit antikem Inhalt möglich. Durch die italienischen Historienproduktionen gelang es dem Medium Film endgültig, sich seiner Abhängigkeit von Theater und Fotografie zu entledigen. Gleichzeitig zeigte sich in den frühen italienischen Filmen zum ersten Mal die Dichotomie zwischen Massenszenen und intimer Darstellung der Einzelpersonen[152], visuell ausgedrückt in Außen- und Innenszenen, die das gesamte historische Genre in der Stummfilmperiode charakterisieren sollte.

---

[149] Schenk 1991, 12.

[150] *Salambò (1911), La pr tresse de Carthage (1911), Salambo (1914).*

[151] „*Die ästhetische Besonderheit dieser Filme liegt, wie ich meine, in der realistischen dargestellten Erweiterung des filmischen Raumes. Damit und mit der „Rhetorik“ von Ausstattung, Massenbewegung und Gestik gelingt es ihnen, die genannten Bedürfnisse diffuser Ideologien in Italien sowohl medial aufzugreifen wie sie ihrerseits zu befördern. Zugleich werden damit aber auch die Wünsche nach Geschichtsmythen und die Phantasien von Raummächtigkeit bei Zuschauern auf der ganzen Welt angesprochen*“, Schenk 1991, 7.

[152] Schenk 1991, 19.

1909 folgte unter der Regie von Luigi Maggi mit *Nerone* eine weitere Società Anonima Ambrosio – Produktion. Erwähnenswert sind die Rot – Viragierung der Sequenz des Brandes von Rom sowie die Verwendung fantastischer Elemente bei der Darstellung der Traumsequenzen Neros in der Tradition von Méliès und Blackton.[153]

Trotz des Motion Picture Patents Company (MPPC)-Monopols[154] gelang den italienischen Produktionen ab 1910 der Sprung in die USA. Im selben Jahr folgte mit *La caduta di Troia*, unter der Regie von Giovanni Pastrone, einer der wenigen italienischen Ausflüge in die griechische Antike. Neben Giovanni Pastrone gilt Enrico Guazzoni als der wichtigste Regisseur dieser ersten Blütezeit des Historiengenres. Mit der ersten längeren Filmadaption des Klassikers von Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis? (1912)*, legte er den Grundstein für seinen Erfolg.

Sein nächster Monumentalfilm *Marcantonio e Cleopatra (1913)* offenbarte in der filmischen Darstellung historischer Abläufe im Spannungsverhältnis zwischen Okzident und Orient signifikante zeitgenössische Anklänge. Die Produktion, die mit wenigen Zwischentiteln auskommt, verknüpft geschickt die einzelnen Szenenabläufe. Die Massenszenen sind im Vergleich zu *Quo Vadis* flüssiger umgesetzt und wirken harmonisch in den Handlungsablauf integriert.[155] In *Giulio Cesare (1914)* steigerte Guazzoni sein Prinzip der Raumgewinnung durch vertikale Staffelung, eindrucksvoll dargestellt beim Einmarsch Caesars in Rom sowie beim großen Trauerzug am Ende des Films.[156]

Die italienische Historienproduktion mit der größten internationalen Anerkennung wurde die 1912 von Giovanni Pastrone in Angriff genommene und 1914 fertiggestellte Produktion *Cabiria*. Pastrone, zuerst Produzent, ab 1908 Eigentümer der Turiner Italia Film, widmete sich ab 1912 ausschließlich der Realisierung dieser Produktion. Die außergewöhnlich langen und intensiven Dreharbeiten machten *Cabiria* mit Produktionskosten von einer Million Lire zum teuersten italienischen Film der 1910er und 1920er Jahre. Der Plot ähnelt dem Salammbôstoff Flauberts. Mit dem unbeugsamen Maciste[157], verkörpert durch den genuesischen Hafenarbeiter Bartolomeo Pagano, hat die Heldenfigur des neomytholgischen

---

[153] Schenk 1991, 23-24.

[154] Die Motion Picture Patents Company (MPPC) war ein monopolistisches Konsortium der neun wichtigsten Filmproduzenten, Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Selig, Kalem, Méliès, Pathé und dem Vertreiber George Kleine, mit der Absicht den eigenen Einfluss auf den Filmmarkt gegen unabhängige Produzenten zu stärken, vgl. dazu Gomery 1998, 43, sowie Monaco 2007, 238.

[155] Schenk 1991, 29.

[156] Schenk 1991, 30.

[157] Im Zeitraum von 1914 bis 1927 verkörperte Pagano die Figur des Maciste in 25 unterschiedlichen Produktionen, darunter im Kriegspropagandafilm *Maciste alpino (1916)*, siehe www.imdb.com/name/nm0656034 (19. 05. 2008).

Genres der 1950er und 1960er Jahre ihren ersten Auftritt.[158] Dem zeitgenössischen Genretrend verbunden, liegt die Herstellung der Produktion zwischen der italienischen Besetzung von Teilen Libyens und der ideologischen Auseinandersetzung um einen Italienischen Kriegseintritt in den Jahren 1914 und 1915. Der Film gilt, trotz des ideologischen Gehalts, als filmisches Meisterwerk. Die erstmalige Verwendung einer im Raum beweglichen Kamera macht dreidimensionale Dekorationen und Bauten nötig. Pastrone, der eigens für die Produktion eine neue Filmperforation entwickelte, erweiterte den Blick der Zuschauer durch die Mischung unterschiedlicher Kameraeinstellungen. In der Kombination von Tages- und künstlichem Licht stellt der Regisseur das Spiel mit der Dreidimensionalität auf eine neue Stufe und macht den Film zu einem Meilenstein der italienischen Filmproduktion, weit über das Genre des Historienfilms hinaus. Bezüglich der Filmfiguren zeigt Pastrone eine ausgewogene Balance zwischen Identifikation und Mitgefühl mit der Lebensgeschichte der vom Schicksal verfolgten Titelprotagonistin und der Schaulust der Zuschauer bei den Massenszenen, die in ihrer Plastizität die zeitgenössischen Produktionen übertreffen. Thematisch bildet die Treue zu den ideologischen Vorgaben der Zeit die größte Schwäche des Films. Die bedenkliche Parteinahme für edle Römer gegenüber hinterhältigen Puniern spiegelte die stereotypen Vorstellungen vom Gegensatzpaar Okzident-Orient wider und zeigt den Eurozentrismus, der noch heute vielen Historienproduktionen zugrunde liegt. Wie sich die zeitgenössische Situation in der Handlung offenbart, macht die Einleitung des Filmprologs deutlich:

„*Das IIIte Jahrhundert vor Chr. Geb.‘ dessen Geschichte den Hintergrund fuer die nachstehende abenteuerliche Handlung bildet, bietet vielleicht die erschuetterndste aller Tragoedien im Kampf der Voelker und Rassen. Geschehnisse und Menschen sind wie vom Gluthande* (sic!) *des Feuers erfuellt. Die Flamme des Krieges wandelt die Voelker in eine einzige gluehende Masse, die dann Rom nach seinem Ebenbilde zu schmieden sucht. Das Unglueck selbst – so der Einfall Hannibals in Italien – scheint die Glut nur anzufachen. Noch ist der Friede – der bald [als] der roemische Friede ueber dem ganzen Mittelmeer herrschen soll – ein leeres Wort im Mund des Quintus Fabius selbst. Rom atmet nichts als Willen zum Widerstand und Todesverachtung. Nichts gleicht in ihrem unwiderstehlichen Rhythmus der Schlagkraft und Ausdauer dieser Stadt, der Stadt des rauen Helden, in dem sich der wilde Geist des italischen Mars mit der geheimnisvollen Seele der orientalischen Vesta vereint*“.[159]

[158] Hattler 205, 92.

[159] Pastrone 1977, 221-225, zitiert nach Schenk 1991, 39.

Mit Produktionen wie *Cabiria (1914)* eroberten die italienischen Filmfirmen eine Vormachtstellung innerhalb der internationalen Filmbranche. Diese Filme befriedigten das Erlebnisbedürfnis des Kinopublikums und konnten sich gerade aufgrund ihrer überbordenden Ausstattung und Monumentalität international behaupten. Gleichzeitig wird das junge Medium Film durch technische und ästhetische Innovationen endgültig aus der Abhängigkeit vom Theater und der Fotografie befreit. Mit dem Ausbruch des Ersten Weltkriegs und den Importverboten der beteiligten Länder, verliert die auf Export ausgerichtete italienische Filmindustrie ihre wirtschaftliche Grundlage, weiterhin kostenintensive Historienfilme herzustellen. Durch den italienischen Kriegseintritt 1915 zerfällt die Filmindustrie endgültig, der italienische Historienfilm verschwindet und die erste Blütezeit des Genres endet.

3.4 Der Aufstieg der US-amerikanischen Historienproduktionen

Anfang des 20. Jahrhunderts beherrschte, ausgehend von den kulturellen Zentren der Ostküste, der Zusammenschluss der MPPC den US-amerikanischen Binnenmarkt klar und erhöhte den Druck auf die verbliebenen unabhängigen Produktionsfirmen. Als Reaktion setzten die kleineren Filmfirmen mit ihrem Umzug von der Ostküste nach Hollywood, einem kleinen Vorort der wirtschaftlich florierenden kalifornischen Metropole Los Angeles, eine Entwicklung in Gang, die das Medium Film bis heute nachhaltig beeinflussen sollte. Innerhalb einer Dekade gelang es den Filmfirmen von Hollywood aus den internationalen Markt zu dominieren. Fundament dieser Entwicklung war der Aufbau des Studiosystems, die Integration aller filmproduktionstechnischen Bereiche unter einem Dach. Was die französische Filmfirma Pathé Frères noch in kleinem Maßstab in Europa versucht hatte, wurde nun das Erfolgsgeheimnis der US-amerikanischen Filmgesellschaften an der Westküste. Hatte die MPPC dem überseeischen Markt noch keine große Aufmerksamkeit gewidmet, expandierten die kalifornischen Filmfirmen umsichtig auf die Auslandsmärkte und erzielten dabei hohe Gewinne. Gleichzeitig setzten sie in der Auseinandersetzung mit den an der US-amerikanischen Ostküste beheimateten Filmfirmen auf innovative Formate. Während die Trustmitglieder auf Produktionen mit zehn bis maximal zwanzig Minuten Laufzeit setzten, übernahmen die Unabhängigen, beeinflusst durch Italien und Frankreich, den längeren *feature film*, ab einer Laufzeit von 40 Minuten, und eroberten sich so entscheidende Marktvorteile.[160]

Die Möglichkeiten des Langfilms erkannte auch der US-amerikanische Regisseur David Wark Griffith, dessen Aufstieg untrennbar mit dem Historiengenre verbunden ist. Hatte

[160] Monaco 2007, 238.

Griffith 1913 mit *Judith of Bethulia* einen biblischen Stoff in Szene gesetzt, markiert sein 1915 entstandenes Bürgerkriegsepos *Birth of a Nation*, bei Produktionskosten von 110.000 Dollar und einem Einspielergebnis von 20 Millionen, die Geburtsstunde des *Blockbuster*-Kinos. Basierend auf Thomas Dixons Romanvorlage *The Clansmen*, präsentiert der üppige Historienfilm einen ehemals stolzen Süden, der in den Nachkriegswirren von skrupellosen Geschäftemachern ausgeplündert wurde. Thematisch steht die Verherrlichung des rassistischen Ku-Klux-Klans der hohen künstlerischen und technischen Qualität der Produktion entgegen.

Griffith blieb in der Folge dem Historiengenre treu und 1916 entstand unter großem Aufwand der kombinatorische Historienfilm *Intolerance*. In dieser Produktion verband der Regisseur vier in unterschiedlichen historischen Zeitabschnitten spielende Episoden,[161] die er parallel erzählte. Jede Teilgeschichte wurde von Griffith in einem anderen Kunststil ausgestattet. Beeinflusst von *Cabiria (1914)* setzte Griffith neue Maßstäbe, die für die Historienfilme der 1920er Jahre vorbildhaft wurden. Sein Einfluss in Verwendung von Schnitt, Montage und Einsatz von Massenszenen reicht von den konventionellen Genreregisseuren Cecil B. De Mille und Fred Niblo über Michael Kertész und Abel Gance bis zu den sowjetischen Ausnahmekönnern Wsewolod Pudovkin und Sergei Eisenstein.[162] Wie schon beim Vorgängerfilm finden sich wieder rassistische Elemente, besonders bei der Darstellung des Leben Jesu, weshalb sich Griffith auf Druck einflussreicher jüdischer Kreise, besonders durch die Vereinigung B'nai Brith, zu Zugeständnissen in der Darstellung genötigt sah.[163] Trotz langer Spielzeit im In- und Ausland blieb Griffith der finanzielle Erfolg versagt, zu exorbitant waren die Herstellungskosten.

In der Folgezeit konnten die in Hollywood beheimateten Produktionsfirmen, ihrerseits in einem informellen Oligopol verbunden, die Vorherrschaft der MPPC brechen und ihre Marktdominanz ausbauen. Um das Eindringen der europäischen Konkurrenz auf den Inlandsmarkt zu stoppen, wurden eigene Kinoketten erworben, die der Konkurrenz verschlossen blieben. Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs schwächte die europäischen Kinoindustrien weiter. Die auf den Export ausgerichteten Kinoindustrien Italiens, Frankreichs und Großbritanniens verloren durch das Exportverbot der Kriegsgegner wichtige Absatzmärkte. In Italien verzögerte sich die gesamteuropäische Entwicklung bis zum italienischen Kriegseintritt von 1915. Ab diesem Zeitpunkt teilte die italienische Filmindustrie

---

[161] *Babylonian Story*: Eroberung Babylons durch die Perser; *Judean Story*: Leben und Sterben Jesu; *French Story*: Das Massaker in der Bartholomäusnacht; *Modern Story*: Ein Lohnstreik in einer chemischen Fabrik.

[162] Pluch 1989, 32-33.

[163] Heilmann 2004, 78-79.

das Schicksal der europäischen Konkurrenz in Frankreich, Großbritannien und Deutschland. Mit dem Inlandsmarkt allein konnte der Investitionsaufwand der teuren Historienproduktionen nicht gedeckt werden, und das Genre verschwand in den wirtschaftlichen Umwälzungen der Kriegsjahre.

3.5 Der internationale Antikfilm der 1920er Jahre

Anfang der 1920er Jahre kamen Historienproduktionen in die Kinos zurück. Entgegen den Anfängen des Kinos, als das Genre zuerst von England und Frankreich, später von Italien und abschließend von den USA übernommen wurde, präsentiert sich der aufwendige Ausstattungsfilm als parallel ablaufendes internationales Phänomen. Die angeschlagenen nationalen Kinoindustrien begannen wieder Fuß zu fassen, doch sahen sie sich mit den USA einem übermächtigen Gegner gegenüber. Die US-amerikanische Filmindustrie produzierte und exportierte erfolgreich Kassenschlager, während der eigene Binnenmarkt effektiv geschützt wurde. Von europäischer Seite versuchte man, dem US-amerikanischen Beispiel folgend, zuerst den Inlandsmarkt zu schützen, gleichzeitig hing das Überleben der nationalen Kinoindustrien von einem florierenden Exportgeschäft ab.
Gegenüber der ersten Blütephase des Historiengenres in den Jahren 1905 bis 1914, die ein dezidiert italienisches Phänomen war, folgten in der zweiten Glanzzeit in den Jahren 1922 bis 1926 zeitgleich aufwendige Historienproduktionen aus den USA, Deutschland, Italien und Österreich.[164]

3.6 Die kurze Blütezeit des österreichischen Antikfilms

Im Gegensatz zur Situation in Italien und Frankreich erholte sich die deutsche Filmindustrie nach Kriegsende schnell. Grund dafür war das relative Desinteresse der ausländischen Konkurrenz am deutschsprachigen Markt, der in den Jahren der Inflationswirtschaft aus finanzieller Hinsicht für ausländische Filmfirmen völlig belanglos war. In Umkehrung der wirtschaftlichen Vorraussetzungen waren die deutschen Filmfirmen sehr wohl interessiert, ihre Produktionen ins Ausland zu exportieren, boten sich hier doch üppige Gewinnchancen. Sie konnten ihre Produkte auf dem internationalen Markt unter dem Weltniveau verkaufen und mit harten ausländischen Devisen die zur Finanzierung aufgenommenen Inlandskredite leicht decken.

[164] Horak 2002, 68.

Ähnlich die Situation in Österreich, wo die wirtschaftlichen Rahmenbedingungen in den Jahren 1918 und 1919 zu einem wahren Gründungsboom in der Filmwirtschaft führten.[165] Die beiden wichtigsten österreichischen Filmfirmen, die Sascha Filmindustrie AG sowie die Vita Filmindustrie AG, produzierten für den Weltmarkt und konnten dort nur mit einem allgemeinen, nicht österreichspezifischen Produkt punkten. Da der überseeische Markt die größten Gewinne versprach, orientierten sich die österreichischen Filmfirmen mit biblischen oder literarischen Stoffen am US-amerikanischen Publikumsgeschmack. Die 1918 von Alexander Kolowrat begründete Sascha Filmindustrie AG produzierte drei große Monumentalfilme, die am internationalen Markt bestehen konnten.

1922 entstand mit *Sodom und Gomorrha* die erste Produktion unter der Regie des aus Ungarn stammenden Michael Kertész. Die Produktion wurde mit einem ungeheuren Aufwand in den Ziegelgründen um den Wiener Laaerberg, im Prater und im firmeneigenen Atelier in Sievering vollendet.[166] Dem Vorbild Griffiths folgend verband der Film vier unterschiedliche historische Handlungsstränge zu einer kombinatorischen Produktion. Bemerkenswert ist der betriebene Aufwand beim finalen Untergang von Sodom und Gomorrha.

Zeitgleich startete die Vita Filmindustrie AG-Produktion *Samson und Delila* unter der Regie von Alexander Korda in den Kinos. Obwohl sich 1924 schon finanzielle Schwierigkeiten für die österreichische Kinoindustrie abzeichneten, arbeitete man bei der Sascha an einem weiteren Historienfilm, *Die Sklavenkönigin*, nach dem Roman *The Moon of Israel* von Henry Rider Haggard, der den jüdischen Exodus aus Ägypten zum Inhalt hatte. Wie schon bei *Sodom und Gomorrha* fungierte Michael Kertész als Regisseur. Wie ernst man die österreichische Konkurrenz in den USA nahm, zeigt die Tatsache, dass Paramount die Produktion kurzerhand kaufte, um die unliebsame Konkurrenz vom Inlandsmarkt fernzuhalten.[167] Gleichzeitig versuchte man die europäische Konkurrenz zu schwächen und verpflichtete Michael Kertész, der unter dem Namen Michael Curtiz in Hollywood eine glanzvolle Karriere startete.[168]

Ab 1924 verschlechterten sich die Produktionsbedingungen weiter. Bei der Sascha Film sah man sich aus Kostengründen gezwungen, die aufwendige Historienproduktion *Salammbo* nach der Romanvorlage von Gustave Flaubert als österreichisch – französische Koproduktion zu realisieren. Die Handlung, angesiedelt während des Punischen Söldnerkriegs von 238 v.

---

[165] Loacker 2002, 22.

[166] Loacker 2002, 31.

[167] Horak 2002, 72.

[168] Den Höhepunkt seiner Tätigkeit in Hollywood markiert *Casablanca (1942)*, für diesen Film wurde Curtiz bei den Academy Awards für den „Besten Film“ ausgezeichnet.

Chr., trägt weniger der historischen Überlieferung Rechnung, sondern sucht vielmehr die Atmosphäre des Romans einzufangen.[169] Ähnlich wie in *Cabiria (1914)* folgt die Darstellung Karthagos stereotypen Vorstellungen.

Der Film blieb die letzte große österreichische Historienproduktion. Die wirtschaftlichen Turbulenzen ruinierten die großen heimischen Filmstudios, und die noch kurz nach dem Krieg vorherrschende Investitionsfreudigkeit nahm rapide ab. Zwar versuchte die österreichische Regierung, den für ausländische Produktionen wieder attraktiven österreichischen Markt ab 1926 durch ein Kontingentierungsgesetz zu schützen. Doch war dieses Bemühen nicht von Erfolg gekrönt. Die Zeit der in Österreich aufwendig hergestellten Historienproduktionen war endgültig vorbei. Dabei ist bemerkenswert, dass die österreichischen Produktionen nicht aufgrund ihrer künstlerischen Aussagekraft, sondern wegen ihrer Ausstattungswerte mit den zeitgenössischen US-amerikanischen Produktionen, die auf eine ganz andere ökonomische Grundlage zurückgriffen, mithalten konnten.[170] In Deutschland entstanden 1923 mit *I.N.R.I.* unter der Regie von Robert Wiene und im folgenden Jahr mit *Helena: Der Untergang von Troja* weitere Historienproduktionen mit antiken Inhalten.

3.7 Die Entwicklung des italienischen Antikfilms

Auch die italienische Filmindustrie war durch die angespannte Weltwirtschaftslage in Mitleidenschaft gezogen. Gerade die Finanzierung der opulent ausgestatteten Historienfilme konnte nicht mehr sichergestellt werden. Das Jahr 1930 markierte den traurigen Höhepunkt, als die auf Massenproduktion spezialisierte italienische Filmindustrie nur zehn Filme auf den Markt brachte.[171] Zwischen 1920 und 1930 entstanden lediglich vier Produktionen, die sich mit der römischen Antike auseinandersetzten. Bei der Wahl der Sujets ging man kein Risiko ein und brachte bewährte Stoffe der frühen römischen Kaiserzeit auf die Leinwand. Bei allen vier Produktionen handelte es sich um Remakes[172] erfolgreicher Vorgängerfilme. Thematisch präsentieren sich die Filme im Trend der 1920er Jahre, mit opulenten Bildern des Untergangs und der Ausschweifung sowie der genreüblichen Gewalttätigkeit und Erotik. Ähnlich wie die österreichischen Studios setzten die italienischen Filmfirmen ihre Hoffnungen auf ein ertragreiches Auslandsgeschäft, nur so konnte der für die Produktionen betriebene Aufwand wieder ausgeglichen werden. Die ökonomischen Hoffnungen wurden aber enttäuscht. Zum Symbol für den Verfall der italienischen Historienfilmproduktion wurde *Gli ultimi giorni di*

[169] Hattler 2005, 90.
[170] Loacker 2002, 62.
[171] Junkelmann 2004, 96.
[172] *Messalina (1923)*, *Quo Vadis? (1924)*, *Gli ultimi giorni di Pompeii (1926)* und *Nerone (1930).*

Pompeii, der teuerste italienische Film der 1920er Jahre, dem der Erfolg im Ausland versagt blieb. Durch die Misserfolge abgeschreckt, schlief das italienische Historiengenre um 1930 fast völlig ein und wurde erst durch Mussolini wiederentdeckt. Die Faschisten erkannten den Propagandawert des Historiengenres. Sie unterstützten die marode Filmbranche, und die vom Staat aufgebrachten Finanzmittel kurbelten die Produktionszahlen wieder an. Bemerkenswert ist die Tatsache, dass das Regime zwar das Genre forcierte, den Schwerpunkt aber auf die Neuzeit legte und die Antike vernachlässigte. Ursprünglich hatten die Faschisten wenig Interesse am Film gehabt, erst mit der Entwicklung des Tonfilms hatte der *duce* den Propagandawert des Mediums erkannt. Folgerichtig entstand 1935 das Centro Sperimentale di Cinematografia unter der Leitung von Vittorio Mussolini, dem Sohn des Diktators. Im gleichen Jahr begann der Bau des Cinecittà-Studiogeländes in der Peripherie Roms, welches 1937 vollendet wurde.[173] Erster in der Filmstadt fertiggestellter Film wurde Carmine Gallones *Scipione l'africano (1937)*. Ähnlich wie bei *Cabiria (1914)* sollten in der Darstellung des antiken Konfliktes Rom Karthago wieder die kolonialistischen Abenteuer des italienischen Staates in Nordafrika und Abessinien ideologisch untermauert werden. Der Held der Mittleren Republik, Publius Cornelius Scipio, der Bezwinger Hannibals, wurde mit Mussolini gleichgesetzt.[174] Von der ideologischen Ausrichtung mit *Cabiria (1914)* vergleichbar, fehlt der Produktion die Einzigartigkeit des Vorbildes, zu behäbig zeigt sich der Regiestil Gallones. Weiterer Kritikpunkt war der schwache Hauptdarsteller Annibale Ninchi, über dessen schauspielerische Leistung sich der enttäuschte Diktator wenig taktvoll äußerte.[175] Einzig bemerkenswertes Handlungselement der Produktion ist die eindrucksvolle Darstellung der Entscheidungsschlacht von Zama.[176] Trotz des großen finanziellen Aufwands fiel die Produktion sowohl bei Kritik als auch beim Publikum durch.

Einer der Gründe für die Schwierigkeiten der italienischen Filmbranche war die Marktdominanz Hollywoods in Europa. Um den Einfluss der US-amerikanischen Produktionen zurückzudrängen, sollte die Zusammenarbeit zwischen den europäischen Ländern gestärkt werden. 1924 markiert das Jahr der Begründung der Film Europa-Bewegung, die es sich zur Aufgabe machte, die innereuropäische Kooperation sowohl bei der Herstellung als auch im Filmhandel zu stärken. Ziel aller Bemühungen war die Schaffung

---

[173] Ruckriegl 2007, 116.

[174] „*For the children, Scipio is not the Roman hero, it is Mussolini. Through a subconscious power of transposition, the actions of Scipio become the actions of Mussolini. The analogy becomes identity*", Wyke 2001, 130.

[175] „*Hätte er [Scipio] die schlappe Visage von dem da [Ninchi] gehabt, dann hätte er keine einzige Schlacht gewonnen*". Mussolini zitiert nach Junkelmann 2004, 97.

[176] Junkelmann 2004, 97.

eines gesamteuropäischen Filmmarktes, der der US-amerikanischen Marktdominanz begegnen sollte. Zum Schlüssel des Erfolges sollte die Beseitigung aller Handelshindernisse werden. In der Theorie ein zukunftsweisendes Konzept, welches aber schon 1925 untergraben wurde, als US-amerikanische Studios die ins Trudeln geratene deutsche Universum Film AG (UFA) aus finanziellen Schwierigkeiten befreiten.[177] Endgültig zum Scheitern verurteilt wurde die europäische Initiative mit der Einführung des Tonfilms und der daraus resultierenden Zersplitterung des europäischen Filmmarktes. In den USA zeigte man sich unbeeindruckt vom europäischen Protektionismus der nationalen Filmmärkte. Die Attraktivität des Historiengenres war ungebrochen. 1925 wurde mit *Ben Hur* eine weitere Version des beliebten Wallace – Romans ins Kino gebracht. Komplizierte Verwicklungen um die Urheberrechte sowie künstlerische Differenzen zwischen Produktionsfirma und Crew, die in der Entlassung der beiden Regisseure Rex Ingram und George Brabin und des Hauptdarstellers George Walsh gipfelten, gefährdeten die Realisierung der Produktion. Erst dem neuen Regisseur Fred Niblo gelang es, die aufwendigen Dreharbeiten zum Abschluss zu bringen. Die Produktion stellte in puncto Aufwand und monumentaler Ausstattung alle bisherigen US-amerikanischen Filme in den Schatten und hatte gravierende Auswirkungen auf den europäischen Kinomarkt. Da eine Vielzahl von Szenen in Italien gedreht und daher monatelang wichtige Produktionsstätten okkupiert wurden, kam die angeschlagene italienische Filmbranche nahezu zum Erliegen. Vor Livorno wurde die aufwendige Seeschlacht in Szene gesetzt. Prunkstück bleibt aber die Wagenrennensequenz, die mit bis zu zweiundvierzig Kameras aufgenommen wurde.[178] Aufgrund ihrer Dynamik wurde die eindrucksvolle Sequenz vorbildhaft für das Remake von 1959.

3.8 Die Einführung des Tonfilms

Die gewinnträchtigen Möglichkeiten des Tonfilms wurden in den Chefetagen der großen Hollywoodstudios schon früh richtig eingeschätzt, und ab der Spielzeit 1926/1927 begann die Umrüstung der ersten Kinos. Im Vordergrund des Interesses stand dabei vorerst nicht der Tondialog, sondern der musikalische Ersatz für die Live-Darbietungen in den Spielstätten selbst.[179]

Bis 1930 war der Großteil der US-amerikanischen Kinos auf den Tonfilm umgerüstet, ihre europäischen Pendants zogen mit dreijähriger Verspätung nach. Gravierende Veränderungen

[177] Vasey 1998, 55.
[178] Fritze–Seeßlen–Weil 1983, 68.
[179] Dibbets 1998, 197.

für den internationalen Kinomarkt blieben nicht aus. Durch die internationale Verbreitung des Tons ab 1930 und das Fehlen geeigneter Übersetzungstechniken zerfiel der bis dato von Hollywood beherrschte internationale Markt in entsprechende Einzelmärkte. Viele europäische Nationen sahen nun ihre Chance gekommen, ihre Inlandsmärkte vor dem US-amerikanischen Zugriff zu schützen, und verboten fremdsprachige Produktionen. Nicht zuletzt durch die prekäre Weltwirtschaftslage schlitterte das US-amerikanische Studiosystem in eine große Krise. Im Kontrast dazu wurde die europäische Filmproduktion durch die Nachfrage in den heimischen Märkten angekurbelt. Auf der anderen Seite des Atlantiks arbeitete man fieberhaft–allerdings noch ohne Erfolg–an der Beseitigung des Sprachproblems. Erst 1932 gelang die Entwicklung eines tauglichen Synchronisationsverfahrens. Gleichzeitig gingen die europäischen Produktionszahlen wieder zurück. Ab 1933 hatte die US-amerikanische Filmwirtschaft ihre Marktdominanz der Stummfilmzeit wieder erreicht. Nur die faschistischen Regimes Deutschlands und Italiens und die kommunistische Sowjetunion protektierten ihre Inlandsmärkte durch Importbeschränkungen auf US-amerikanische Produktionen.[180]

Durch die Einführung des Tonfilms, die Ersetzung des Orchestergrabens durch die Tonspur als kompakten Teil des Films, wandelte sich das Kino als Spielstätte grundlegend. Neben den sozialen Veränderungen–eine große Gruppe von Berufsmusikern stand durch die Abschaffung der Kinoorchester auf der Strasse und verschärfte die prekäre Beschäftigungslage in den europäischen und US-amerikanischen Ballungszentren–stärkte der Ton die Eigenständigkeit der Kunstform Kino und entwickelte ein unabhängiges Kunstprodukt, welches endgültig die Bindung an das Theater unwiederbringlich abstreifte.[181] Für das Genre des Antikfilms ist der Tonfilm eine einschneidende Veränderung.[182]

Um einer staatlichen Zensur entgegenzuwirken, gründeten die großen US-amerikanischen Studios 1922 die Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), welche eine entsprechende Selbstzensur der Studios auf Grundlage des *production code* sicherstellte. Die Studios verpflichteten sich dabei, mit ihren Produktionen moralische Standards zu wahren und die Sympathien des Publikums nicht auf die Seite des Verbrechens zu lenken.[183] So versuchte man Boykottdrohungen einflussreicher religiöser Kreise entgegenzuwirken. Anfang

---

[180] Dibbets 1998, 203.

[181] Dibbets 1998, 200.

[182] „*Das Ende dieser produktiven Phase koinzidierte mit dem Medienumbruch zum Tonfilm. Seither hat das Historien-Genre, ungeachtet aller je für sich bemerkenswerten Einzelwerke, die filmtechnisch und–sprachlich führende Rolle, die es einmal innehatte, nie wieder für sich reklamieren können*“, Brecht 2002, 354 siehe dazu auch Junkelmann 2004, 101.

[183] Maltby 1998, 221.

der 1930er Jahre durchdrang ein allgemeiner gesellschaftlicher Konservativismus viele gesellschaftliche Bereiche der USA, der auch Hollywood erfasste. Die Verschärfung des *production code* fällt mit der Etablierung des Tonfilms in den USA zusammen. Schon in den Stummfilmproduktionen versuchte man der richtigen moralischen Haltung gegen alle Versuchungen zum Sieg zu verhelfen, gleichzeitig suchte man aber nach Wegen, die Selbstzensur zu umgehen. Dazu eigneten sich die Historienproduktionen mit dem Schauplatz Altertum besonders. Unter dem Deckmantel der dekadenten Antike konnten erotische Szenen in die Produktionen eingeschmuggelt werden. Diese Sequenzen waren möglich, da man die Antike als vorzivilisatorisch verstand und so einen anderen Umgang mit Nacktheit konstruierte. Mit den 1930er Jahren wurde der Blick auf das Genre verschärft und die Nacktszenen verschwanden aus den Antikfilmproduktionen. Durch die mittels freiwilliger Selbstzensur geänderten Bedingungen zeigen sich die Stummfilmproduktionen der 1920er Jahre gegenüber ihren Remakes der Nachkriegszeit oft viel freizügiger in ihrer filmischen Ausgestaltung.

Ein Meister der frivolen Anspielung unter Umgehung der Selbstzensur war Cecil B. De Mille, der produktivste Antikfilmregisseur der 1920er und 1930er Jahre. De Mille, der zwischen 1916 und 1925 als *producer director* der Paramount Studios fungierte, inszenierte über 80 Spielfilme aller Genresparten. In den 20er Jahren führte er Regie bei den aufwendigen Antikfilmproduktionen *The Ten Commandments (1922)* und *The King of Kings (1927)*. Seine Meisterschaft zeigte sich bei den Massenszenen. Kritikpunkt war seine inhaltliche Inszenierung, die wenig innovativ ganz der Tradition des Genres verpflichtet blieb.[184] De Mille zeichnet auch durch *The Sign of the Cross (1932)* für den ersten Antikfilm der Tonfilmära verantwortlich. Thematisch ist die Handlung stark an *Quo Vadis?* angelehnt und schildert die Liebesgeschichte zwischen einer christlichen Geisel und einem römischen Offizier während Neros Herrschaft in Rom. In den Mittelpunkt der Handlung stellt De Mille einen moralisch puritanischen Kern, um den er erotische Szenen anordnet, wobei er sich im Fundus der Historienmaler des 19. Jahrhunderts eifrig bedient.[185] 1934 prolongierte De Mille seine antike Erfolgsserie mit *Cleopatra*. Ende der 1930er Jahre verlieh ihm Paramount den Status eines *in house independent* und beteiligte ihn am Gewinn seiner Filme. Nach dem

---

[184] "*The Ten Commandments thus remains a Janus–faced production that simultaneously looks backward and forward in time. On the one hand, the biblical epic signifies a return to the antimodernist tradition of civic pageantry in its representation of a macrocosm and its nostalgia for the moral certitude and sense of community associated with small–town life. On the other, the director's technical achievement with respect to use of color processes, special effects, and colossal set design attests to the reification of religious uplift as spectacle in a modern consumer culture"*, Higashi 1994, 179.

[185] Die Darstellung einer an eine Herme gefesselten nackten Delinquentin ist vom Gemälde *christianes ad leones (1888)* von Herbert Gustave Schmalz übernommen, vgl. dazu Junkelmann 2004, 83.

Krieg nahm er das Genre 1949 mit *Samson and Delilah* wieder auf und produzierte 1956 unmittelbar vor seinem Tod ein Remake seines eigenen Erfolgsfilms *The Ten Commandments*.

3.9 Das Ende des Antikfilms vor dem Zweiten Weltkrieg

Trotz des Tonfilmbooms der Anfangsjahre der Dekade gingen Mitte der 1930er Jahre die Kinobesucherzahlen rasant zurück. Um die Kosten zu senken, produzierten die großen Hollywood – Studios einige ausgewählte Qualitätsfilme sowie kleine, schnell zu drehende B-Filme, die als *double feature* hintereinander gezeigt wurden. So blieb nur wenig finanzieller Spielraum für die aufwendig produzierten Antikfilme. Besonders geeignet für preisgünstige Produktionen erschien das *biopic*, die Filmbiographie, die das Leben wichtiger historischer Persönlichkeiten in Szene setzte. Gegen Ende der 1930er Jahre verdrängten der Ausbruch des Zweiten Weltkriegs und der ideologische Kampf um den US-amerikanischen Kriegseintritt das Antikfilmgenre vollends aus Hollywood. Ähnlich war die Lage in den führenden europäischen Filmländern. Ausnahme in den Kriegsjahren bleibt die englische Historienproduktion *Caesar and Cleopatra* aus dem Jahre 1945 unter der Regie von Gabriel Pascal. Für das Drehbuch zeichnete George Bernard Shaw verantwortlich, der sein gleichnamiges Theaterstück für das Kino adaptierte. Beeinträchtigt durch die Kriegssituation wurde die Produktion zum teuersten britischen Film der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Erst Anfang der 1950er Jahre sollte das Genre wieder ein großes Comeback feiern.

3.10 Der US-amerikanische Antikfilm der 1950er und 1960er Jahre

Bis Ende der 1940er Jahre fuhr die US-amerikanische Filmindustrie satte Gewinne ein. Mit Beginn der 1950er Jahre, als sich das Leben der US-amerikanischen Gesellschaft langsam normalisierte, gingen die Kinobesucherzahlen dramatisch zurück. Ausschlaggebend dafür war eine demografische Verschiebung innerhalb der US-amerikanischen Ballungszentren. Bei entsprechenden finanziellen Möglichkeiten zogen Angehörige des Mittelstands in die Vorstädte. Das traditionelle Publikum der großen Kinopaläste der Innenstädte scheute nun den Anfahrtsweg aus der Peripherie. Gleichzeitig veränderte sich das Freizeitverhalten grundlegend. Die Verbesserung der Arbeitsbedingungen, bezahlter Urlaub, geregelte 40 Stunden–Woche und ein besseres Einkommen ermöglichten eine Erweiterung der Freizeitaktivitäten von der passiven Unterhaltung zu aktiven Beschäftigungen wie etwa sportlicher Betätigung. Gleichzeitig übernahm das Fernsehen, das Anfang der 1950er Jahre in

den USA flächendeckend Einzug hielt, die Befriedigung der passiven Unterhaltung.[186] Die Hollywoodstudios sahen sich veranlasst zu reagieren. Wenn schon das traditionelle Publikum den Innenstadtkinos fernblieb, wurden nun moderne, neu errichtete Kinokomplexe in die Einkaufszentren der Vorstädte integriert. Die Vorstadtfamilien konnten nun einen aufreibenden Einkaufstag mit einem entspannenden Kinobesuch ausklingen lassen.

Ein weiterer Schlag für Hollywood war die Wiederaufnahme der Anti Trust – Maßnahmen der Regierung Ende der 1940er Jahre. Schon in den 1930er Jahren hatte die Regierung begonnen, die Macht der Studios zu beschneiden. Unter dem Eindruck des Krieges und der damit verbundenen engeren Zusammenarbeit zwischen Regierung und Unterhaltungsindustrie wurden diese Eingriffe von staatlicher Seite vorerst zurückgestellt, aber unmittelbar nach dem Krieg wiederaufgenommen. 1948 zeigten die Maßnahmen der Regierung große Wirkung, als im Paramount – Urteil der Oberste Gerichtshof die Trennung der unterschiedlichen Studioabteilungen anordnete sowie unlautere Praktiken beim Filmverleih anprangerte.[187] Damit sahen sich die großen Studios gezwungen, ihre studioeigenen Kinoketten zu verkaufen.

Für den Fortbestand der einzelnen Studios in prekärer finanzieller Lage war ein Ankurbeln der schwachen Besucherzahlen überlebensnotwendig. Um gegen die Billigkonkurrenz des Fernsehens bestehen zu können, waren technologische Innovationen von entscheidender Bedeutung. Mit spektakulären Farbbildern großer Hollywoodproduktionen versuchte man das verlorengegangene Publikum wieder in die Kinos zu locken. Um imposante Bildmöglichkeiten zu schaffen, experimentierten die einzelnen Studios mit neuen Breitleinwandverfahren. Konnte sich Anfang der 1950er Jahre das Cinerama-Verfahren aufgrund der kostspieligen Umrüstung der Vorführungsstätten noch nicht durchsetzen, präsentierte 1953 Fox mit CinemaScope eine günstigere Variante. Wichtigster Bestandteil des Verfahrens ist ein anamorphotisches Objektiv, welches eine Weitwinkelaufnahme auf 35 mm Film verkleinert um bei der Vorführung ein Panoramabild, mit entsprechender Tonspur, im Bildformat von 1:2.35 zu erzeugen.[188] Alle großen Hollywoodstudios stiegen auf CinemaScope um, nur Paramount entwickelte mit VistaVision ein eigenes Verfahren. Als Abschluss der Breitleinwandentwicklung löste die noch kostengünstigere Paravision CinemaScope ab. Gleichzeitig wurden in den USA ab Anfang der 1960er Jahre fast ausschließlich Farbproduktionen hergestellt.

Als prädestiniert, die neuen Möglichkeiten zu nutzen, erwies sich das vor dem Zweiten Weltkrieg verschwundene Antikfilmgenre. Folgerichtig wurde 1953 mit *The Robe* ein

[186] Belton 1998, 240.
[187] Gomery 1998, 44.
[188] Belton 1998, 241.

Antikfilm als erste Produktion in CinemaScope präsentiert, eigneten sich die Massenszenen mit ihren Panoramaeinstellungen doch hervorragend, den Zuschauer, die Zuschauerin wieder in den Bann des Kinos zu ziehen. Das Genre erlebte eine Wiederkehr und erfuhr in den folgenden fünfzehn Jahren die produktivste Phase der Genregeschichte.

Schauplatz der Handlung wurde nun verstärkt das Rom der Cäsaren. Die Darstellung des imperialen Rom wurde zu einer Analogie für die totalitären Regimes der unmittelbaren Vergangenheit und Gegenwart. Durch die nahen Kriegseindrücke waren Assoziationen zum nationalsozialistischen Deutschland sowie zu den italienischen Faschisten für das Publikum leicht nachvollziehbar. Im Gegensatz zur römischen Republik, die für den jungen US-amerikanischen Staat als Inspirationsquelle gedient hatte, galt das kaiserzeitliche Rom in der öffentlichen Anschauung in den USA als dekadent und ausschweifend.

Frühchristliche Stoffe mit ihrer klaren Gegenüberstellung zwischen dekadentem Rom und enthaltsamem Frühchristentum erfreuten sich großer Beliebtheit. Die US-amerikanische Gesellschaft identifizierte sich stark mit diesen christlichen Werten, und die Helden der Antikfilme präsentierten sich als typische US-amerikanische Heroen, die für ihre religiöse und persönliche Freiheit den autoritären Machthabern trotzten. Das historisch verzerrte Filmabbild der Kaiser Caligula und Nero wurde mit den faschistischen und kommunistischen Machthabern in Verbindung gesetzt. Im beginnenden Kalten Krieg bekräftigte das Antikfilmgenre die US-amerikanische Rückbesinnung auf christliche Werte in der politischen Auseinandersetzung mit der atheistischen Sowjetunion.

Im Verlauf der 1950er Jahre vollzog sich eine Wandlung des cineastischen Rombilds. Die junge Supermacht USA begann sich langsam mit dem politischen Führungsanspruch Roms zu identifizieren. Rom als korrupte Sklavenhaltergesellschaft lehnte man zwar ab, gleichzeitig faszinierten die militärische Überlegenheit und der technische Pioniergeist des antiken Staatswesens. Im Laufe der 1950er Jahre flossen die wichtigen Gesellschaftskontroversen um die Bürgerrechtsbewegung und Kommunistenjagd in das Genre ein und verdrängten die klaren Assoziationen von Rom mit Nazideutschland, dem faschistischen Italien und der Sowjetunion.

Letztlich konnten die Zuschauer durch die Bildgewaltigkeit des Genres in Kombination mit den technischen Neuerungen wiedergewonnen werden. Das Publikum suchte nach Zerstreuung und Ablenkung von den Problemen des Nachkriegsalltags, und die opulenten Ausstattungsfilme mit ihren exotischen Schauplätzen konnten diese Sehnsüchte stillen. Der Zyklus der großen Hollywoodproduktionen der 1950er Jahre wurde mit der Metro–Goldwyn–Mayer Produktion *Quo Vadis (1951)* unter der Regie von Mervyn LeRoy eröffnet. Wie schon

bei den italienischen Historienproduktionen der 1910er und 1920er Jahre bildete die gleichnamige literarische Vorlage von Henryk Sienkiewicz die filmische Grundlage. Abgesehen von gewissen filmbedingten Abweichungen, erzählt der Film die Liebesromanze des römischen Offiziers Marcus Vinicius mit der christlichen Geisel Lygia vor dem Hintergrund der Christenverfolgungen durch Nero. *Quo Vadis (1951)* setzt sowohl die einseitig negative Darstellung Neros als auch die positiv pazifistische Zeichnung der frühchristlichen Gemeinschaft der Vorgängerproduktionen nahtlos fort. In der filmischen Darstellung des letzten Kaisers der julisch – claudischen Dynastie werden Analogien zu Hitler gezogen, wie überhaupt im ganzen Film starke Assoziationen an Nazideutschland spürbar sind. Die Verwendung des römischen Grußes durch Nero bei der Begrüßung der Truppen in Rom sowie die Verwendung von *fasces* und Adler als Symbol für das imperiale Rom sind signifikant.[189] Gleichzeitig wird das nationalsozialistische Konzept der rassischen Überlegenheit mit dem römischen Anspruch auf die Weltherrschaft in den ersten Dialogpassagen des Vinicius in Verbindung gebracht:

Vinicius

Wenn nur Geld da ist, um die Armee zu bezahlen, dann wird Rom ewig stehen.

Das ist sicher![190]

[…]

Eroberung! Was ist denn Eroberung?

Der einzige Weg, die Welt unter einer Macht zu vereinen und zu zivilisieren.

Das geht nicht ohne Blutvergießen.[191]

Der Erfolg von *Quo Vadis* brachte das Genre wieder zurück nach Hollywood. Fox konterte 1953 mit *The Robe* und nütze dessen Erfolg ein Jahr später zur unmittelbaren Fortsetzung *Demetrius and the Gladiators*. Thematisch sind beide Produktionen der moralischen Botschaft von *Quo Vadis* verpflichtet. 1954 produzierte Victor Saville für Warner Bros. *The Silver Chalice*, eine ähnlich gelagerte Produktion, die durch ihren minimalistischen Dekor Aufsehen erregte, letztlich den klassischen Schaugewohnheiten des Genres in der Ausstattung zuwiderhandelte und bei Kritik und Publikum durchfiel. Neben der Dominanz frühchristlicher Stoffe wurden vereinzelt filmische Ausflüge ins antike Griechenland unternommen.[192]

---

[189] Siehe dazu Winkler 2001b, 58.

[190] Filmsequenz *Quo Vadis (1951)* 00.13.33-00.13.44.

[191] Filmsequenz *Quo Vadis (1951)* 00.26.15-00.26.20.

[192] Zu den großen Hollywoodproduktionen mit historischen Stoffen der griechischen Antike zählen *Alexander the Great (1956)*, *Helen of Troy (1956)* und *The Three Hundred Spartans (1962)*.

1956 leitete *The Ten Commandments* die letzte Phase der kalifornischen Monumentalproduktionen ein. Ursprünglich auf acht Millionen Dollar budgetiert, erreichten die endgültigen Produktionskosten mit stolzen 13, 5 Millionen Dollar einen neuen Spitzenwert. Eine Kostenexplosion der einzelnen Produktionen war durch die intensive Konkurrenzsituation der verschiedenen Hollywoodstudios vorprogrammiert. Die einzelnen Studios suchten einander mit immer teureren Produktionen zu übertreffen. 1959 wurde mit dem erfolgreichen Remake von *Ben Hur* unter der Regie von William Wyler der finanzielle Höhepunkt dieser Periode erreicht. Ähnlich wie bei *Quo Vadis* griff man auf einen überaus populären Stoff zurück, welcher zeitgenössisch in Szene gesetzt wurde. Der nahezu vollständig in den Cinecittà-Studios vor Rom gedrehte Film wusste bei Kritik und Publikum zu bestehen und gewann neun Academy Awards, darunter in den prestigeträchtigen Kategorien *Best Picture*, *Best Director*, *Best Actor in a Leading Role*. Ähnlich wie bei *Quo Vadis* bieten die Dialogpassagen des römischen Militärtribuns Messala starke Analogien zwischen dem imperialen Rom und Nazideutschland:

Messala

Wir wurden vom Schicksal auserkoren, die Welt zu zivilisieren und zu beherrschen.[193]

Messala

Aber Judah, im Namen der Götter, was kann dir das Leben von ein paar Juden bedeuten?[194]

Messalas Forderung an Ben Hur, jüdische Oppositionelle an Rom zu verraten, ist als Anspielung auf die Kommunistenhetze und die Tätigkeit der House Un-American Activities Committee (HUAC)-Untersuchungen im Zeitraum von 1947 bis 1961 zu verstehen:

Messala

Wie heißen sie? Ja, Judah, wie heißen sie?

Judah

Sag mir, Messala, würdest du noch länger mein Freund sein wollen, wenn ich zum Verräter würde?[195]

Mittelpunkt und actionreichen Höhepunkt bildete die Wagenrennen-Sequenz, die die Entscheidung in der Auseinandersetzung zwischen den verfeindeten Jugendfreunden Judah Ben Hur und Messala bringt. Ein Novum in der Beziehung der beiden Hauptkontrahenten bilden die homosexuellen Nuancen, die durch Autor Gore Vidal[196] ins Drehbuch einflossen.

---

[193] Filmsequenz *Ben Hur (1959)* 00.25.42-00.25.44.

[194] Filmsequenz *Ben Hur (1959)* 00.31.54-00.31.56, siehe dazu Winkler 2001b, 66.

[195] Filmsequenz *Ben Hur (1959)* 00.30.25-00.30.48, siehe Winkler 2001b, 67.

[196] Gore Vidal, der am Drehbuch von Ben Hur mitarbeitete, blieb letztlich *uncredited*.

1960 folgte die Universal-Produktion *Spartacus* unter der Regie des 31jährigen Stanley Kubrick[197], die sich im Unterschied zu den frühchristlichen Themen der zeitgenössischen Antikfilme mit dem größten Sklavenaufstand der ausgehenden Republik beschäftigte. Bemerkenswert ist die Produktion aufgrund ihrer linken Thematik. Sie entwirft einen Blick auf eine säkularisierte römische Gesellschaft, die durch die Bekämpfung des staatsgefährdenden[198] Aufstandes in eine Militärdiktatur taumelt.

Das Produktionsjahr von *Spartacus (1960)* markierte auch thematisch ein Wendejahr innerhalb der US-amerikanischen Genregeschichte. Dominierten in den 1950er Jahren die frühchristlichen Stoffe das Genre, so verzichten die drei größten Produktionen der 1960er Jahre, *Spartacus (1960)*[199], *Cleopatra (1963)* und *The Fall of the Roman Empire (1964)* fast ausschließlich auf christliche Symbole. Ein weiterer Unterschied zu den erfolgreichen Antikfilmproduktionen der 1950er Jahre findet sich im Verzicht auf die bekannten Romanvorlagen des 19. Jahrhunderts.[200] Anfang der 1960er Jahre erreichten die explodierenden Produktionskosten einen neuen negativen Rekord und brachten das Genre ins Trudeln. Jede folgende Produktion sah sich nun gezwungen, die Konkurrenz mit noch kostenintensiveren Ausstattungswerten zu überflügeln. Die Attraktivität der frühchristlichen Stoffe erschöpfte sich langsam. Lediglich 1961 wurde mit der Columbia-Produktion *Barabba* unter Regie von Richard Fleischer, nach dem Roman von Nobelpreisträger Per Lagerkvist, noch einmal auf einen frühchristlichen Stoff zurückgegriffen.

Cleopatra (1963) unter der Regie von Joseph L. Mankiewicz sollte für den endgültigen Abstieg des Genres sorgen. Durch unglückliche Umstände bei der Produktion, eine publicityträchtige Liebesgeschichte zwischen den Hauptdarstellern Elizabeth Taylor und Richard Burton sowie den Umstand, dass zu Drehbeginn kein fertiges Drehbuch vorlag, wuchsen die Produktionskosten auf die astronomische Summe von vierzig Millionen Dollar an (siehe Kap. 7.6).[201] Wie schon bei *Spartacus (1960)* beschnitt auch hier die Produktionsfirma mit Szenenkürzungen die Filmhandlung. Obwohl die Einspielergebnisse mit 28 Millionen Dollar extrem hoch waren, konnten die Produktionskosten nicht annähernd gedeckt werden. Mit *Cleopatra (1963)* beginnt der Abgesang des Antikfilmgenres in Hollywood. Zu groß wurden die finanziellen Verpflichtungen, die kostspieligen

[197] Im Laufe der Dreharbeiten wurde der ursprüngliche Regisseur Anthony Mann durch Stanley Kubrick ersetzt.

[198] Drehbuchautor Dalton Trumbo ist in seiner Realisierung des Plots von der historisch nicht haltbaren Prämisse ausgegangen, der Sklavenaufstand des Spartacus hätte den Fortbestand des römischen Staatsgefüges ernstlich bedroht.

[199] Die Kreuzigung des Spartacus im Film war handlungsimmanent und zeigt ein Entgegenkommen gegenüber konservativen Kreisen.

[200] Junkelmann 2004, 109.

[201] Zu den weiteren Umständen der Produktion siehe Wenzel 2005b, 217.

Vorgängerproduktionen durch noch üppigere Ausstattung und aufwendigere Schauwerte zu übertreffen. Den Abschluss der erfolgreichen Nachkriegsära des Genres bildete 1964 Anthony Manns *The Fall of the Roman Empire.*[202] Innerhalb des Genres nimmt die Produktion durch die positive Schilderung des römischen Imperiums eine Sonderstellung ein. Im Gegensatz zu den Vorgängerproduktionen zeigt Anthony Mann das römische Kaiserreich unmittelbar vor dem Tod Marcus Aurelius'. *The Fall of the Roman Empire (1964)* setzt die Entwicklung von *Spartacus (1960)* oder *Cleopatra (1963)* fort und verzichtet nahezu vollständig auf christliche Symbole.[203] Der filmische Blick auf das ausgehende Adoptivkaisertum bietet Bezüge auf die US-amerikanische Bürgerrechtsdebatte sowie zur politischen Auseinandersetzung mit der UdSSR. Kaiser Marcus Aurelius sucht die unterschiedlichen Bewohner des römischen Reiches trotz ihrer starken ethnischen und kulturellen Unterschiede gegen einen äußeren Feind im Osten zu verbinden:[204]

Marcus Aurelius [mit lauter Stimme an die versammelten Würdenträger des Imperiums]
Wo ihr auch lebt, wie immer die Farbe eurer Haut sein mag, wenn der Friede verwirklicht ist, bringt er euch allen die hohen Vorrechte römischer Bürgerschaft.
Ich sehe weder Provinzen oder Kolonien, nur noch Rom. Rom allerwärts, eine Familie ebenbürtiger Nationen!
Das ist es, was nun vor uns liegt!
[Jubel der Zuhörer]
Marcus Aurelius [leise]
Mögen die Götter das bald wahr werden lassen![205]

In der Filmhandlung scheitert Marcus Aurelius, und anstatt des von ihm designierten Nachfolgers Livius folgt ihm sein eigener Sohn Commodus nach, der sich nach seiner Machtergreifung mehr an Gladiatorenspielen als an den Staatsgeschäften interessiert zeigt. In der Personenkonstellation der alten Jugendfreunde Livius und Commodus, die im Laufe der Handlung zu erbitterten Feinden werden und einander letztlich in der finalen Auseinandersetzung gegenüberstehen, spiegeln sich Parallelen zum Gegensatzpaar Judah Ben Hur und Messala aus *Ben Hur (1959).*

Letztlich konnte die ambitionierte Produktion nicht die hohen Erwartungen erfüllen, und der erhoffte finanzielle Erfolg blieb aus. In der Folgezeit wandten sich die Hollywood – Studios

---

[202] Für den Titel stand Edward Gibbons *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire (1776-1788*) Pate.

[203] Die einzige christliche Anspielung betrifft den Chi – Rho – Anhänger, der beim ermordeten Timonides, dem Vertrauten des Marcus Aurelius, gefunden wird, Junkelmann 2004, 386 Fußnote 368.

[204] Junkelmann 2004, 174.

[205] Filmsequenz *The Fall of the Roman Empire (1964)* 00.19.55-00.20.24.

neuen Stoffen zu. Bedingt durch die gesellschaftlichen Umwälzungen, begannen Ende der 1960er Jahre neue Ansätze die Filmästhetik zu revolutionieren. In Europa bildeten sich *Neorealismo*, *Nouvelle Vague* und das britische *Free Cinema*. In den USA verarbeitete eine junge Generation von innovativen Regisseuren die Trends aus Europa und eröffnete dem Mainstream-Kino unter dem Schlagwort *New Hollywood* neue Themen. Für das starre, wenig wandelbare Genre des Historienfilms war in den neuen cineastischen Vorstellungswelten kein Platz, und das Genre verschwand.

3.11 Der italienische Antikfilm nach 1945

Im Unterschied zu den US-amerikanischen Hochglanzproduktionen der 1950er und 1960er Jahre entwickelte sich unmittelbar nach Kriegsende in Italien eine eigenständige Spielart des Historienfilms mit antiken Inhalten, die mit Begriffen wie Sandalenfilm (*sandalone*), *mythico-historical spectaculars*[206] oder neomythologischer Film[207] bezeichnet wird. Durch den Verzicht auf teure Ausstattungseffekte billiger in der Produktion, setzte die neue Subform auf mythische Stoffe der antiken Sagenwelt. Im Mittelpunkt der Handlung standen literarische oder fiktive Heroen, verkörpert durch internationale Kraftsportler.[208] Neben bekannten mythischen Figuren wie Herakles, Theseus, Perseus oder Iason kamen mit Maciste und Ursus zwei Protagonisten der italienischen Historienfilme der 1910er Jahre hinzu.[209]

Wichtigstes Merkmal des Genres ist die körperliche „Zurschaustellung" seiner Hauptprotagonisten und die stetige Orientierung am Publikumsinteresse, welches das Genre über zehn Jahre beständig tragen sollte. Kein anderes Genre, ausgenommen der pornografische Film, setzte den nackten (männlichen) Körper so in den Mittelpunkt wie der neomythologische Film. Dabei entstanden sinnbefreite Unterhaltungsfilme mit einer publikumswirksamen Mischung aus Action, Muskeln und Erotik. Das Genre wurde schnell vom Publikum angenommen, und diverse italienische Filmfirmen entwickelten bis 1964 eine regelrechte Massenproduktion.[210] Die Produktionsverantwortlichen kombinierten spielerisch Elemente unterschiedlicher Genres miteinander und überforderten ihr Publikum nicht mit komplizierten Plots oder vielschichtigen Figurenkonstruktionen. Der männliche Held war stark und aufopfernd, während weibliche Figuren sich zwischen den beiden Polen der *femme*

---

[206] Lagny 1992, 163.

[207] Begriff nach Regisseur Vittorio Cottafavi, siehe Fritze–Seeßlen–Weil 1983, 84.

[208] In einem der US-amerikanischen Ausläufer des Genres schlüpfte Arnold Schwarzenegger in die Rolle des Titelprotagonisten in *Hercules in New York (1970)*.

[209] Ursus feierte 1912 in der Produktion *Quo Vadis?* seinen ersten Auftritt, während Maciste 1914 in *Cabiria* debütierte.

[210] Siehe dazu Smith 2004.

fatale als laszive und treulose Verführerin und der reinen Jungfrau, programmiert auf erfüllendes Familienleben mit dem Helden, bewegten.[211] Neben den Abenteuern der antiken Muskelmänner erfreute sich das Sujet der Gladiatorenkämpfe aller Art großer Beliebtheit.[212] Überdies gab es einen kleinen Prozentsatz von billigen Produktionen, die sich mit historischen Themen der römischen Republik beschäftigten.

Auffällig an den Produktionen ist der für die damalige Zeit hohe Grad an Erotik. In seiner Abgrenzung zum Hollywood-Gegenstück präsentierte sich das italienische Genre frei von religiösen Elementen und pflegte einen ironischen Umgang mit den antiken Mythen. Diese parodistischen Züge waren einerseits notwendig, um vor den gestrengen Augen der Zensoren zu bestehen, und überdeckten andererseits die nicht zu vermeidenden Anachronismen der Produktionen.[213] Neben einigen internationalen Regisseuren, Schauspielern und Schauspielerinnen[214] bot das Genre für eine junge Generation von italienischen Regisseuren, wie Sergio Corbucci, Sergio Leone oder Duccio Tessari, ein erstes Experimentierfeld. Ende der 1960er Jahre wechselten diese Regisseure ins Genre des Italowestern, der international mehr Aufmerksamkeit hervorrief und das Antikfilmgenre in Italien ablöste.

Erfolgreichste Produktion des neomythologischen Films wurde *Le Fatiche di Ercole (1957)*, der bei 120.000 Dollar Produktionskosten und einem Einspielergebnis von 18 Millionen Dollar auch den nicht selbstverständlichen Sprung in die US-amerikanischen Kinos schaffte. Die Handlung der Produktion entpuppt sich als lose Adaption des Argonautenstoffes mit Herakles als Hauptprotagonist. Dieser internationale Erfolg beflügelte die italienischen Filmfirmen und in der Zeitspanne zwischen 1957 und 1965 entstanden über 180 einschlägige Produktionen.[215] Einen weiteren Höhepunkt des Genres stellt Vittorio Cottafavis *Ercole alla conquista di Atlantide (1961)* dar, die mit pfiffiger Ironie beim Kinopublikum bestehen konnte. Mitte der 1960er Jahre hatte sich das Interesse am Genre nahezu erschöpft und der Hang zur Selbstironie wurde überstrapaziert. Mit Duccio Tessaris *Arrivano i titani (1962)* gelang noch einmal eine gelungene Parodie des Genres, kurz darauf sollte es vom Italowestern abgelöst werden.

Als Reaktion auf den neomythologischen Film verfeinerte in den USA der Trickfilmexperte Ray Harryhausen die von Georges Méliès schon um die Jahrhundertwende angewandte Stop

---

[211] Fritze–Seeßlen–Weil 1983, 89.

[212] Zu den bekanntesten Filmen dieser Untergruppe gehören *La rivolta dei gladiatori (1958)*, *Il Gladiatore di Roma (1962)* sowie *Il Crollo di Roma (1962)* und *Spartaco e i dieci gladiatori (1964)*.

[213] Fritze–Seeßlen–Weil 1983, 84.

[214] Neben den ausländischen Regisseuren Robert Aldrich, Curtis Bernhardt oder Jacques Tourneur arbeiteten internationale Schauspieler und Schauspielerinnen wie Anita Ekberg, Christopher Lee, Jack Palance oder Orson Welles in den Cinecittà-Studios vor Rom, siehe Fritze–Sesslen–Weil 1983, 88.

[215] Solomon 2001, 307.

Motion-Technik. Gegenstände konnten filmisch animiert werden, indem sie für jede folgende Einstellung geringfügig verändert gefilmt wurden. Kennzeichen der Harryhausen-Produktionen sind die ruckartigen Bewegungen seiner animierten Geschöpfe.[216] Der spielerische Umgang und die Vermischung unterschiedlicher Mythen, in Anlehnung an das neomythologische Genre, zeigt sich in diversen erfolgreichen US-amerikanischen Fernsehproduktionen[217] der 1990er Jahre.

3.12 Der Antikfilm und die Parodie

Zeitlich am schwersten fassbar sind die komödiantischen Antikfilmproduktionen, die ihren Anfang bei Buster Keatons *Three Ages (1923)*, einer Parodie auf *Intolerance (1916)*, nehmen. Besonders beliebt waren Musicalkomödien wie *Roman Scandals (1933)* sowie nach dem Zweiten Weltkrieg *Jupiter's Darling (1955)*. Als Grundlage dieser Produktionen dienten die Stücke der antiken Komödiendichter Aristophanes und Titus Maccius Plautus. Erwähnenswert ist Aristophanes' Werk *Lysistrata*, welches in sechs verschiedenen Produktionen, darunter eine österreichische Version aus dem Jahre 1948, realisiert wurde. Ähnliches gilt für die bekannte Plautus – Filmadaption *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*, die 1966 unter der Regie von Richard Lester entstand. In der Hauptrolle des pfiffigen Haussklaven Pseudolus brilliert der US-amerikanische Komiker Zero Mostel. Ursprünglich in den USA als Broadwaymusical konzipiert, wurde die britische Produktion als Film mit musikalischen Einlagen realisiert. Sowohl Hauptdarsteller Zero Mostel, der schon in der Broadwaybühnenversion von 1962 die Hauptrolle spielte, als auch Regisseur Richard Lester waren vor den Nachstellungen des HUAC-Untersuchungsausschusses nach Europa geflüchtet.[218] Regisseur Lester wollte in der komödiantischen Darstellung des Zusammenlebens von Freien und Unfreien in Rom Assoziationen an die gesellschaftspolitischen Umwälzungen in den USA wecken. Bei der Darstellung des römischen Alltags griffen Lester und sein Filmausstatter Tony Walton auf Jérôme Carcopinos *La Vie quotidienne à Rome à l'apogée de l' Empire* zurück.[219]

Im Gegensatz zur sauberen Architektur der zeitgenössischen Hollywood – Produktionen sollte ein schmutzigeres und authentischeres Rom entstehen. Gleichzeitig parodierte Lester die

---

[216] Unter den 13 Filmen, bei denen Ray Harryhausen für die Spezialeffekte verantwortlich zeichnet, befinden sich die beiden Antikfilmproduktionen *Jason and the Argonauts (1963)* und *Clash of the Titans (1981)*.

[217] Siehe die beiden erfolgreichen TV-Serien *Hercules: The Legendary Journeys (1995-1999)* und *Xena: Warrior Princess (1995-2001)*.

[218] Weitere amerikanische Filmschaffende wie Charles Chaplin, Orson Welles, Joseph Losey, Abraham Polonsky und Cyril Endfield taten es Richard Lester gleich und gingen nach Europa, siehe Andersen 2000, 13.

[219] Malamud 2001, 203.

klassischen Handlungselemente des Genres wie Wagenrennen und Gladiatorenkampf und stellte sich entschieden gegen die moralisierende Sicht der Antikfilmproduktionen der 1950er Jahre.[220] Speziell die Arena – Sequenz mit Hauptfigur Pseudolus beinhaltet Anspielungen auf die einschlägigen Produktionen *Spartacus (1960)* oder *Barabba (1961)*. Der Film, gedreht mit einer Riege von britischen und US-amerikanischen Schauspielern, unter ihnen Buster Keaton in seiner letzten Filmrolle und der junge Kameramann Nicolas Roeg, wurde am Set von *The Fall of the Roman Empire (1964)* in Spanien fertiggestellt. Dieser Trend, aus Kostengründen Ausstattung und Bauten anderer Genrevorgänger zu übernehmen, ist charakteristisch für die Antikfilmparodien. So geschehen auch bei der Kleopatrapersiflage *Carry On Cleo (1964)* unter der Regie von Gerald Thomas, die Originalsets der Vorgängerproduktion in den britischen Pinewood – Studios verwendete. Die Produktion war der achte Film und zugleich der erste Farbfilm der erfolgreichen britischen Komikertruppe.

1969 entstand die 13-teilige BBC–Fernsehproduktion *Up Pompeii*, erdacht von Talbot Rothwell[221], die den britischen Starkomiker Frankie Howerd in den Mittelpunkt der Handlung stellte. Angelehnt an Richard Lester, aber mit weitaus größerer Derbheit, wurde die Produktion ein großer Erfolg und ermöglichte 1971 einen *spin off*-Kinofilm. Ähnlich wie in *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (1966)* wendet sich auch in der Serie der Hauptprotagonist direkt ans Publikum und führt so die Tradition des Plautus fort. Dabei ist es kein Zufall, dass ein Teil der Antikfilmparodien in Großbritannien entstand. Beim Blick auf den unmittelbaren Machtverlust Großbritanniens nach 1945 und die realpolitische Situation der 1960er Jahre zeigen sich gewisse Parallelen zwischen dem untergegangenen römischen Reich, dem zerbröckelnden britischen Empire sowie der neuen dominierenden Supermacht USA. Unter diesen Gesichtspunkten sind sowohl die britischen Komödien der 1960er Jahre als auch die britischen Serien der folgenden Dekade mit antiken Inhalten einzuordnen.[222]

Auch das neomythologische Genre in Italien eignete sich für Parodien der bekannten Antikfilmproduktionen. 1954 produzierte Mario Mattoli *Due notti con Cleopatra,* zwei Jahre später folgte mit *Mio Figlio Nerone* eine Komödie über Nero. Der bekannte italienische Komiker Alberto Sordi spielte in beiden Filmen die Hauptrolle. Erstgenannte Produktion ist wegen eines frühen Filmauftritts von Sophia Loren in einer Doppelrolle als Straßenprostituierte und Königin Kleopatra erwähnenswert.[223] In den USA blieben

[220] Malamud 2001, 204.

[221] Drehbuchautor Talbot Rothwell zeichnete auch für die 19 Carry On-Filme verantwortlich. Siehe Cull 2001, 165.

[222] Cull 2001, 162-163.

[223] Solomon 2001, 293.

parodistische Filme über antike Themen die Ausnahme. Einzige nennenswerte Produktion bildet die Komödie *The Three Stooges Meet Hercules (1962)*, die Originalszenen aus *Il colosso di Rodi (1961)* verwendete.

In Großbritannien wandte man sich Anfang der 1970er Jahre von den parodistischen Antikfilmen ab. Es sollte zehn Jahre dauern, bis die britische Komikergruppe Monty Python mit *Life of Brian (1979)* das Genre des Antikfilms persiflierte.[224] Im Mittelpunkt des mit blasphemischen Einlagen gespickten Films steht der fiktive Brian, ein Zeitgenosse Jesu. Die Produktion gilt als beste Antikfilmparodie und erregte aufgrund ihres Inhalts große Kritik religiöser Kreise sowohl in den USA als auch in Europa. Parallelen zwischen Rom und der US-amerikanischen Politik im Nahen Osten waren beabsichtigt und wurden auf erschreckende Weise von der aktuellen politischen Lage eingeholt.

1980 entstand in den USA mit *Wholly Moses* unter der Regie von Gary Weis eine vergleichsweise seichte Adaption von *Life of Brian*. 1981 nahm sich Mel Brooks in seinem Film *History of the World Part I* der Parodie des Historiengenres an. In diesem Episodenfilm umspannt Brooks den historischen Zeitraum von der Steinzeit bis zur Französischen Revolution und gönnt der römischen Antike eine 30 Minuten-Episode. Im Mittelpunkt der Subsequenz steht ein arbeitsloser Philosoph, gespielt von Brooks selbst, der nach einigen Wendungen und Irrungen vor dem infantilen Kaiser Nero landet. Dabei dürfen übliche Genrezutaten wie Wagenrennen und Orgie nicht fehlen.

3.13 Das Genre und die Literaturadaption

Literaturadaptionen, meist der Stoffe Shakespeares, erfreuten sich schon in der Frühzeit des Genres großer Beliebtheit. Dabei lösten sich die ersten Produktionen nur schwer von der Bevormundung des Theaters. Nach dem Zweiten Weltkrieg wurden klassische Stoffe wieder verstärkt produziert. Anfänglich dominierten wieder Shakespeare-Adaptionen wie *Julius Caesar (1951)* oder *Antony and Cleopatra (1972)*.

Neben den Klassikeradaptionen, die zu allen Perioden stark dem Theater verhaftet blieben, näherte sich eine Gruppe von europäischen Regisseuren den klassischen Texten selbst und entwickelten einen für das Publikum verstörenden Blick auf die Antike, der den Sehgewohnheiten Hollywoods zuwider lief. Diese Produktionen entfernten sich von den Erzählstrukturen Hollywoods und etablierten neue Handlungsabläufe, die dem europäischen Kino der Nachkriegszeit entlehnt waren. Gerade die namhaften Regisseure Pier Paolo

[224] Schon vier Jahre zuvor widmete man sich in *Monty Python and the Holy Grail (1975)* dem Ritterfilm und dem Artusstoff.

Pasolini, Federico Fellini und Michael Cacoyannis stellten sich gegen das durch Hollywood erzeugte Hochglanzbild der Antike und adaptierten literarische Stoffe der Antike radikal neu für das Kino.

Den Anfang dieser innovativen Literaturinterpretationen markierte *Ilektra (1962)*, der erste Teil der Euripides Trilogie des zypriotischen Regisseurs Michael Cacoyannis. Die weiteren Teile *Troades (1971)* und *Ifigeneia (1977)* komplettieren das Gesamtwerk. Auffällig bei allen drei Produktionen ist die Kargheit des Settings. Cacoyannis drehte an den Originalschauplätzen in Südgriechenland und baute bewusst die Ruinen der archäologischen Stätten in seine Handlung ein. Im zweiten Teil, realisiert mit einem umfangreichen internationalen Staraufgebot[225], porträtierte der Regisseur schonungslos die Grausamkeit des Kriegs und schuf damit aktuelle zeitgenössische Bezüge.

Ähnlich hemmungslos entwickelte Pier Paolo Pasolini seine Adaptionen klassischer Stoffe. 1967 nahm er mit *Edipo Re* eine radikale filmische Bearbeitung des Sophokles – Werkes vor. Dabei scheint der Einsatz von Musik für den Regisseur von entscheidender Bedeutung bei der Unterscheidung zwischen Zivilisation und Peripherie. Durch die Verwendung von japanischer Musik erzeugt er eine Atmosphäre, die den herkömmlichen Assoziationsmustern widerspricht.

Drei Jahre später präsentierte Pasolini mit *Medea* eine weitere Bearbeitung eines klassischen Stoffes. Die Titelrolle übernahm wie schon in Luigi Cherubinis Oper, Maria Callas.[226] Der Grundkonflikt der Handlung manifestiert sich in der Auseinandersetzung der beiden Hauptfiguren. Während Medea das barbarische Kolchis repräsentiert, steht Iason für das zivilisierte Griechenland.

Neunzehn Jahre nach Pasolini legte der dänische Regieexzentriker Lars von Trier mit *Medea* seine Adaption des bekannten Stoffes vor. Dabei griff er auf ein wiederentdecktes Drehbuch von Carl Theodor Dreyer zurück[227] und überführte den klassischen Stoff ins gegenwärtige Dänemark. Medea wird als zeitgenössische Frauenfigur gezeichnet, wobei der Regisseur die Grundaussage der Handlung von der Unversöhnlichkeit der Geschlechter von Euripides und Pasolini übernimmt.[228] Im Vergleich zu Pasolini wirkt von Triers *Medea* näher am klassischen Vorbild, obwohl der Regisseur mit Farben und der groben Textur des Films experimentiert.[229]

---

[225] In *Troades (1971)* wirken Irene Papas als Helena, Katharine Hepburn als Hekabe, Vanessa Redgrave als Andromache sowie Patrick Magee als Menelaos mit.

[226] Zimmermann 2002, 61.

[227] Forst 2002, 70.

[228] Forst 2002, 73.

[229] Forst 2002, 74.

1969 adaptierte Federico Fellini in *Fellini-Satyricon*[230] den satirischen Roman des Titus Petronius aus der Regierungszeit Neros. Der italienische Filmregisseur holte sich dabei seine Inspiration von Apuleius und Horaz sowie aus zahlreichen wissenschaftlichen Publikationen und seiner Faszination für römische Fresken aus Pompeii und Herculaneum.[231] Zwar beinhaltet die Produktion die unvermeidlichen Assoziationsmotive zur Antike, wie die Orgie und den Kampf der Gladiatoren, gleichzeitig versucht der Regisseur durch die filmische Verwendung von weniger bekannten antiken Funden einen neuen Blick auf die antike Vergangenheit zu werfen. Dabei entsteht ein düsterer Blick auf die antike Gesellschaft, der aber weniger radikal ausfällt als in den Arbeiten von Pasolini.

Eindeutig bricht Fellini mit der Genretradition in seiner expliziten Darstellung der homoerotischen Beziehung seiner Hauptpersonen. Auch verunmöglicht der Regisseur, im Unterschied zur klaren Gut/Böse Zuschreibung der US-amerikanischen Antikfilmproduktionen, eine eindeutige moralische Wertung seiner Figuren.[232]

3.14 Der Antikfilm im Fernsehen

Ende der 1960er Jahre war der Antikfilm aus dem Repertoire der großen Hollywood-Studios verschwunden. Ironischerweise sollte gerade das Fernsehen, Hauptgegner der großen Studios in den 1950er Jahren, dem angeschlagenen Genre eine neue Heimat bieten.

In einem ersten Schritt erwarben die US-amerikanischen TV-Sender die Fernsehrechte an älteren Hollywoodproduktionen, unter ihnen die Antikfilmproduktionen der 1950er und 1960er Jahre, die passend zu den großen christlichen Feiertagen ins Programm aufgenommen wurden. In einem zweiten Schritt entwickelten die unterschiedlichen Fernsehstationen eigene Filmadaptionen antiker Stoffe. Anfänglich scheiterten diese Versuche jedoch sowohl in der Auswahl des Stoffes als auch im Format.[233] In den USA waren die Versuche erst von Erfolg gekrönt, als man von mythologisch-historischen Motiven auf biblische Stoffe umstieg. Dabei setzten die Produzenten auf alternde Hollywoodstars, die sich gerade beim älteren Fernsehpublikum großer Beliebtheit erfreuten.[234] 1975 entstand unter der Regie von Gianfranco De Bosio *Moses, the Lawgiver* mit Burt Lancaster in der Titelrolle. 1977 folgte

---

[230] Der eigenwillige Filmtitel wurde von Fellini gewählt um sich von der Konkurrenzproduktion von Aldo Bini zur gleichen literarischen Vorlage abzuheben.

[231] Solomon 2001, 275.

[232] Brütsch – Fuhrer 2002, 45-46.

[233] 1956 fiel der Mythen-Crossover *Hercules and the Princess of Troy* sowie drei Jahre später der Pilotfilm zu einer ABC-Serie über das Leben Alexanders von Makedonien, mit William Shatner in der Titelrolle, bei Kritik und Publikum durch, siehe Nisbet 2006, 101-106.

[234] Solomon 2001, 17.

mit Franco Zeffirellis *Jesus of Nazareth* eine überaus aufwendige NBC-Produktion mit internationalem Staraufgebot. Diese Produktionen forcierten die internationale Zusammenarbeit der einzelnen Fernsehstationen, gerade zwischen den USA und Italien. Dabei zielten die Antikfilmproduktionen der 1970er Jahre nicht darauf ab, die kostspieligen Ausstattungsfilme der 1950er und 1960er Jahre zu imitieren, sondern konzentrierten sich auf das innere Seelenleben der Hauptfiguren. Im Gegensatz zu den USA gelang in England mit der BBC-Serie *I, Claudius (1976)* unter der Regie von Herbert Wise zum ersten Mal die erfolgreiche Adaption eines historischen Stoffes für das Fernsehen. In der 12-teiligen Serie, basierend auf Robert Graves Romanen *I, Claudius (1934)* und *Claudius the God (1934)*, verzichtete man aus Kostengründen auf genreübliche Masseneffekte und konzentrierte sich auf die Interaktion der handelnden Personen. Hauptprotagonist Claudius wird dabei als tugendhafter Herrscher dargestellt, der in seinem Bestreben, die Republik zu restaurieren, an seinem unmoralischen Umfeld scheitert. In der Darstellung des Claudius, zeigen sich deutliche Parallelen zur Figur des Marcus Aurelius in den Produktionen *The Fall of the Roman Empire (1964)* und *Gladiator (2000)*.

Die Tendenz, historische Stoffe wieder für das US-amerikanische Fernsehen zu adaptieren, begann 1981 mit der großangelegten Universal-TV-Produktion *Masada* unter der Regie von Boris Sagal. Unter Berufung auf den Historiker Flavius Iosephus schildert der Film die römische Belagerung der Festung Masada im Jüdischen Krieg im Jahre 73 n. Chr. Der Trend der internationalen Koproduktion wurde durch die ABC/RAI-Produktion *The Last Days of Pompeii* 1984 unter der Regie von Peter R. Hunt weitergeführt. Ein Jahr später folgte der Einbruch mit den beiden kostspieligen wie erfolglosen Produktionen *A.D.* und *Quo Vadis?*. Ähnlich wie die Hollywoodstudios in den 1960er Jahren zogen sich nun Mitte der 1980er Jahre die US-amerikanischen Fernsehstationen von den antiken Stoffen zurück.

Zehn Jahre später erfolgte eine Wiederbelebung des Genres mit biblischen Stoffen, als Turner Network Television (TNT) familiengerechte Bibeldramen wie *Abraham (1994)*, *Jacob (1994)*, und *David (1997)* auf den Markt brachte. Gleichzeitig wurden Fernsehserien entwickelt, die sich relativ frei im großen Mythenfundus der antiken Sagenwelt bedienten. Dabei versuchten die großen Fernsehanstalten den US-amerikanischen Serienboom Mitte der 1990er Jahre zu nutzen, um ein junges Publikum für die mythologischen Stoffe zu gewinnen. Produzent Sam Raimi entwickelte mit *Hercules: The Legendary Journeys (1995-1999)* ein erfolgreiches Serienformat, welches 1994 durch gleich fünf abendfüllende Pilotfilme vorbereitet wurde. Die Serie, die in der–an die Entstehungszeit angepassten–Tradition der italienischen Sandalenfilme der 1950er und 1960er Jahre steht, war so erfolgreich, dass mit

Xena: Warrior Princess (1995-2001) und *Young Hercules (1998)* zwei *spin off*-Serien produziert werden konnten. Die Serie um die kampfkräftige Amazonenprinzessin Xena konnte nahtlos an den Erfolg des Serienvorläufers anknüpfen und bot eine bunte Mischung historischer wie mythischer Stoffe.[235]

Neben den Serienerfolgen begannen die großen US-amerikanischen TV-Sender aufwendige Einzelproduktionen zu realisieren. 1999 entstand die ABC-Produktion *Cleopatra*, während NBC die TV-Filme *The Odyssey (1997)* und *Jason and the Argonauts (2000)* realisierte.

3.15 Die Rückkehr des Genres

2000 feierte das Antikfilmgenre mit Ridley Scotts *Gladiator* eine vermeintlich überraschende Rückkehr ins Kino. Vermeintlich überraschend, weil sich seit Anfang der 1990er Jahre durch die Erfolge von *Dances with Wolves (1990)*, *Robin Hood*: *Prince of Thieves (1991)*, *La Reine Margot (1994)*, *Braveheart (1995)* und *Rob Roy (1995)* historische Themen und Stoffe wieder einer größeren Beliebtheit erfreuten und der filmische Rückgriff auf die Antike nur eine Frage der Zeit war.[236]

Hatte Scott 1992 noch mit dem Kolumbus-Epos *1492: The Conquest of the Paradise* einen veritablen Misserfolg produziert, feierte er mit *Gladiator* einen unerwarteten Erfolg im Historiengenre. Bei Produktionskosten von 103 Millionen Dollar konnte die Produktion allein in den USA 180 Millionen Dollar einspielen und wurde mit fünf Academy Awards, darunter in den prestigeträchtigen Kategorien *Best Picture* und *Best Actor in a Leading Role*, ausgezeichnet[237]. Dabei kämpfte die Produktion bei Drehbeginn mit einem noch nicht fertiggestellten Drehbuch. Erst als mit Bill Nicholson kurzfristig ein weiterer Autor hinzukam, wurde das Drehbuch erfolgreich abgeschlossen. Durch den Einsatz von computergenerierten Animationen konnten die explosionsartigen Ausstattungskosten der 1960er Jahre vermieden werden. Jetzt war es wieder möglich, die für das Historiengenre so notwendigen Monumentalbauten und Massenszenen relativ kostengünstig zu realisieren. Thematisch bildet Gladiator ein Remake in zeitgenössischem Gewande der Vorgängerproduktion *The Fall of the*

[235] Neben geografischen Ausflügen nach Indien und China reichen die Themen der Serie in chronologischer Reihenfolge von David und Goliath, Odysseus, Landung der Perser in Griechenland, Caesar, Antonius und Cleopatra, Caligula, Boudicca und den Nibelungen bis Beowulf.

[236] Vgl. dazu Meier 2004, 92.

[237] Die Produktion errang weitere Auszeichnungen in den Kategorien *Best Sound*, *Best Costume Design* und *Best Effects, Visual Effects*.

Roman Empire (1964) und nimmt Anleihen bei den Genreproduktionen *Spartacus (1960)*, *I, Claudius (1976)* sowie bei den Werken Shakespeares.[238]

Im Mittelpunkt der Handlung steht der auf keinem eindeutigen historischem Vorbild beruhende römische General Maximus. Von Marcus Aurelius zu seinem Nachfolger auserkoren, wird er nach dem Tode des Kaisers von dessen Sohn und Mörder Commodus zum Tode verurteilt. Maximus gelingt die Flucht, und als er sich zu seiner geliebten Familie begibt, findet er diese ermordet. Schwer verletzt landet er in den Fängen von Sklavenhändlern, wird zum Gladiator ausgebildet und sinnt auf Rache am neuen Kaiser in Rom. In der weiteren Handlungsfolge gelingt es dem ehemaligen General, an den Spielen in Rom teilzunehmen, und er steigt zum Liebling der Massen auf. Maximus gibt sich dem verhassten Commodus zu erkennen und verbündet sich mit dessen Schwester Lucilla und dem oppositionellen Senator Gracchus, die einen Umsturz vorbereiten. Im Entscheidungskampf mit Commodus, der ihn zuvor verwundet hatte, tötet Maximus den Kaiser und stirbt selbst an den Folgen der Verletzung.

Die Grundzüge des Plots sind durch ähnlich gelagerte Historienproduktionen wie *Braveheart (1995)* oder *The Patriot (2000)* bekannt. In allen drei Fällen tritt die Hauptfigur erst durch eine persönlich erlittene Ungerechtigkeit in Opposition zum korrupten politischen System und wird zum Helden wider Willen. Im Fall von *Gladiator (2000)* sehnt sich der Militär Maximus nicht nach Ruhm und Ehre, sondern nach einer glücklichen Heimkehr zur Familie auf die landwirtschaftlichen Güter nach Spanien. Parallelen zwischen der Figur des Maximus und der frührömischen mythischen Person des Lucius Quinctius Cincinnatus sind augenscheinlich. Erst als das Leben seiner Familie auf Befehl Commodus‘ ausgelöscht wird, erhebt sich Maximus und sinnt dabei auf persönliche Rache. Es entsteht eine halbherzige Rebellion gegen Commodus in Rom, die die weitere Entwicklung des politischen Systems völlig offen lässt. Größtes Manko aus historischer Sicht ist der Versuch zur Wiederherstellung der Republik, nach zweihundert Jahren Kaiserherrschaft, durch den sterbenden Marcus Aurelius, der Maximus als Nachfolger bestimmen will:

Marcus Aurelius [zu Maximus]

Es gibt noch eine Aufgabe, die du erledigen sollst, bevor du zurückkehrst!

Maximus

Was soll ich tun, Caesar?

Marcus Aurelius

[238] Derek Jacobi, Darsteller des republikanisch gesinnten Senators Gracchus (!) in *Gladiator (2000)*, spielte in der britischen TV Serie *I, Claudius (1976)* die Titelrolle.

Ich möchte, dass du der Beschützer von Rom wirst, wenn ich tot bin!
Ich ermächtige dich allein zu einem Zwecke:
Du sollst dem römischen Volk die Macht wiedergeben und der Korruption ein Ende bereiten, die es gelähmt hat!
Dieses Angebot ist eine große Ehre für dich! Nimm es an![239]

Gladiator (2000) folgt hier getreu dem Plot der Vorgängerproduktion *The Fall of the Roman Empire (1964)*. Am Ende des Films schließt sich für Maximus der handlungstechnische Kreis, und knapp vor seinem Tod gibt er die Anweisungen den letzten Willen des Marcus Aurelius zu vollziehen:

Maximus [schwankend] zu Quintus
Quintus… lass meine Männer frei.
Senator Gracchus muss wieder eingesetzt werden.
Es gab einen Traum von Rom! Er soll Wirklichkeit werden!
Dies sind die Wünsche von Marcus Aurelius![240]

Ähnlich wie die Vorbildproduktionen der 1960er Jahre verzichtet Scott auf christliche Motive. Einzig eine Szene des gefesselten Maximus erinnert an die Kreuzigung. Die Produktion insgesamt strotzt nur so vor historischen Fehlern in der Darstellung des politischen Systems[241] sowie in Ausstattung und Darstellung der Gladiatorenkämpfe. Trotzdem gelang es Regisseur Ridley Scott, eine für den Zuschauer glaubhafte antike Atmosphäre zu erzeugen. Der Regisseur schöpft dabei aus der Historienmalerei des 19. Jahrhunderts[242] sowie aus der faschistischen Adaption antiker Architektur, besonders bei der Darstellung von Massenszenen im imperialen Rom. Commodus‘ *adventus* in Rom weist starke Analogien zu Leni Riefenstahls *Triumph des Willens (1935)* auf. Die Produktion nimmt einerseits in der Darstellung des klaren Gegensatzes zwischen gutem römischen Militär Maximus und bösem despotischen Herrscher Commodus Anleihen an die Genreproduktionen der 1950er und 1960er Jahre, fühlt sich andererseits jedoch in der Kriegsdarstellung zeitgenössischen Blockbuster – Produktionen verbunden. Seit den Produktionen *Braveheart (1995)* und *Saving Private Ryan (1998)* findet sich auch im Antikfilm der Hyperrealismus in

[239] Filmsequenz *Gladiator (2000)* 00.25.16-00.25.38.

[240] Filmsequenz *Gladiator (2000)* 02.18.04-02.18.09.

[241] Die im Film geäußerte Feststellung, dass der römische Senat vom römischen Volk gewählt wird, ist komplett falsch und sollte als Assoziation an das politische System der USA dienen.

[242] Jean–Léon Gérômes Gemälde *Pollice verso (1872)* soll Ridley Scott zum Film inspiriert haben und Gérômes Einfluss ist in der Verwendung der Beleuchtung und der Ausstattung des Kolosseums spürbar, vgl. dazu Scott 2001, 7.

der Darstellung von Kampfhandlungen.[243] Dieser Trend sollte sich in den folgenden Historienfilmproduktionen mit antiken Inhalten weiter fortsetzen. Auffällig ist das völlige Fehlen von Nacktheit und erotischen Szenen im Film, wenn man von dem offenkundig homoerotischen Verhältnis zwischen Commodus und Maximus und dem inzestiösen Begehren des Commodus nach seiner Schwester absieht.[244] Völlig neu für das Genre ist die Auseinandersetzung mit dem Tod. Das den ganzen Film begleitende Todesmotiv und die letztendlich erfolgreiche visuelle Verbindung des Maximus mit seiner Familie im Jenseits sind in ihrer Konzeption ungewöhnlich für das Antikfilmgenre.

Im Erfolgssog von *Gladiator (2000)* wurde eine Reihe von qualitativ unterschiedlichen Produktionen mit antiken Stoffen realisiert. Neben Fernsehfilmen wie der deutsch-österreichischen Koproduktion *Held der Gladiatoren (2003)*, dem US-amerikanischen Remake des Klassikers in neuem Gewand *Spartacus (2004)* und der französischen Produktion *Vercingetorix (2001)* fand das Genre Eingang in das Serienformat. 2002 begann die auf Historienproduktionen spezialisierte Produktionsfirma EOS einen Zyklus von sechs Fernsehproduktionen zu realisieren, die einen Bogen von der Herrschaft des Augustus bis zum Untergang des weströmischen Reiches spannen sollte. 2003 wurde der erste Film *Imperium: Augustus* unter der Regie von Roger Young mit internationaler Starbesetzung präsentiert. Der zweite Teil *Imperium: Nerone (2004)* unter der Regie Paul Marcus‘ konnte aber die hochgesteckten Erwartungen nicht erfüllen und brachte schließlich das Gesamtprojekt zum Kippen. 2005 wurde die ausgehende römische Republik Schauplatz zweier US-amerikanischer Serien. Die wenig erfolgreiche sechsteilige ABC-Serie *Empire (2005)* thematisiert den Aufstieg des Octavian zur Macht, während die HBO/BBC-Serie *Rome (2005-2007)* mit ähnlicher thematischer Ausrichtung sowie mit größerem finanziellen Aufwand und Umsetzung zu punkten wusste.

Im Gegensatz zu den Fernsehproduktionen, die sich fast ausschließlich auf die römische Geschichte konzentrierten, setzten die großen Hollywoodstudios auf griechische Stoffe. 2004 brachte Warner mit *Troy* eine 200 Millionen Dollar teure Blockbusterproduktion unter der Regie von Wolfgang Petersen ins Kino. Um den kolossalen Dimensionen des Genres gerecht zu werden, vermischte der Regisseur mykenische mit ägyptischer Architektur.[245] Ähnlich wie bei *Gladiator (2000)* ist der Einfluss des Kriegsfilmgenres bei der visuellen Umsetzung der

---

[243] Siehe Mattl 2002, 315, Rother 2001, 359 – 360 sowie Junkelmann 2005a, 95 Fußnote 7.

[244] Das Verhältnis Commodus – Maximus in *Gladiator (2000)* verweist auf ähnlich gelagerte Personenkonstellationen in *The Fall of the Roman Empire (1964)* und *Ben Hur (1959)*, siehe Junkelmann 2004, 81.

[245] Junkelmann 2005a, 92.

Kampfsequenzen spürbar. Die Inbesitznahme des trojanischen Strandes durch Achilleus und seine Myrmidonen entspricht weitgehend der Landung der US-amerikanischen Truppen in der Normandie, dargestellt in Steven Spielbergs Weltkriegsepos *Saving Private Ryan (1998).*[246]
Im selben Jahr folgte Oliver Stones Epos *Alexander* über Leben und Tod des makedonischen Herrschers. Die letzte Kinoproduktion selbigen Stoffes, *Alexander the Great* unter der Regie von Robert Rossen und mit Richard Burton in der Titelrolle, stammt aus dem Jahr 1956. Bei Produktionskosten von 150 Millionen Dollar und einem geringen Einspielergebnis von 35 Millionen Dollar in den USA gelang es der Produktion weltweit knapp, die Herstellungskosten einzuspielen. Während die im Film verwendete Ausstattung und Architektur durchwegs problematisch erscheint, gelang eine akkurate Darstellung der militärischen Auseinandersetzung. Die im Film umgesetzte Entscheidungsschlacht, eine Mischung aus den antiken Schlachten zwischen Makedonen und Persern am Granikos, bei Issos und bei Gaugamela zeigt die beste Darstellung einer Hoplitenphalanx der Filmgeschichte. Im Gegensatz zu anderen Filmbeispielen wird in *Alexander (2004)* auch bei Feindberührung die Formation gehalten.[247] Um den sprachlichen Unterschied zwischen Makedonen und Griechen im Film festzuhalten, wurden neben dem Hauptprotagonisten Colin Farrell ausnahmslos irische Schauspieler für die makedonischen Offiziere verpflichtet. Letztlich scheiterte die Produktion beim Versuch, beim Publikum eine glaubhafte Identifikationsbasis mit den tragenden Hauptfiguren zu schaffen. Für Aufsehen sorgten die homoerotischen Anklänge zwischen Alexander und Hephaistion im Film, die aber nur auf sprachlicher Ebene dargestellt werden. Thematisch sind *Troy (2004)* und *Alexander (2004)* in ihrer Schilderung des Aufeinandertreffens unterschiedlicher Kulturen verwandt und spielen auf die US-amerikanische Politik im Nahen Osten an. Völlig abgehoben erscheint Alexanders Zug nach Indien, in dem Regisseur Oliver Stone autobiografische Bezüge zu seinem Militäreinsatz in Vietnam verpackte.
Im selben Jahr entstand mit *The Passion of the Christ* unter der Regie von Mel Gibson die umstrittenste Produktion des Genres. Schon 1992 hatte der Regisseur mit der Ankündigung aufhorchen lassen, einen Film über die Passion Jesu in dessen Originalsprache Aramäisch zu drehen. Kritikpunkte waren der Vorwurf des Antisemitismus in der Darstellung der jüdischen Gesellschaft sowie die Verharmlosung der Rolle des römischen Statthalters Pontius Pilatus und das hohe Maß an expliziter Gewaltdarstellung[248] im Film. Zum großen Erfolg der

[246] Junkelmann 2005a, 95 Fußnote 7.
[247] Junkelmann 2005b, 49.
[248] Durch das Studium der entsprechenden Quellenstellen lässt sich die explizite Gewaltdarstellung im Film nur schwer rechtfertigen, siehe Gefangennahme, Verhör und Tod Jesu, Joh. 18, 1-19, 42.

Produktion[249] trug die Unterstützung christlicher Organisationen in den USA bei, die eigene Kinovorführungen für ihre Mitglieder organisierten oder den Kinobesuch ihrer Mitglieder subventionierten. Diese Partizipation religiöser Verbände hat ihre Wurzeln in der Stummfilmzeit sowie in den 1950er und 1960er Jahren und zeigt den wachsenden Einfluss religiöser Kreise auf die US-amerikanische Unterhaltungsindustrie.

Neben dem frühchristlichen Stoff folgte im selben Jahr mit *King Arthur* unter der Regie von Antoine Fuqua ein Kinoausflug in die römische Spätzeit. Bemerkenswert ist die Behandlung der antiken Wurzeln der Artuslegende, die in den meisten Ritterfilmadaptionen dieses Stoffes fehlt. Darüber hinaus litt der Gehalt des Films unter Streitigkeiten zwischen Regieteam und Filmfirma durch Szenenkürzungen. Durch Streichung diverser Kampfszenen konnten die Produktionsverantwortlichen eine Jugendklassifikation ab dreizehn Jahren erreichen.

Bei der Veröffentlichung der DVD-Version der Produktion wurde der geschnittenen Kinoversion ein *director's cut* mit allen in der Kinofassung nicht berücksichtigten Szenen hinzugefügt. Mit dem Beginn der Artuslegende beschäftigt sich auch die römische Endzeitproduktion *The Last Legion (2007)*, basierend auf der Romanvorlage *L'ultima legione (2002)* von Valerio Massimo Manfredi. In Abwandlung der historischen Ereignisse wird der letzte weströmische Kaiser Romulus Augustulus durch seine Flucht nach Britannien zum Vater des Artus.

2006 kam *300*, eine Realverfilmung, basierend auf der gleichnamigen *graphic novel* aus dem Jahre 1998 von Frank Miller, in die Kinos. Regisseur Zack Synder, der schon für den Gruselschocker *Dawn of the Dead (2004)* verantwortlich zeichnete, bleibt der Vorlage treu und verbindet hier Horrorelemente mit zweifelhaften historischen Gehalt. Die Handlung erzählt die Ereignisse der Schlacht an den Thermopylen. Miller, bekannt durch die grafische Dichte seiner Comicserien *Daredevil: Born Again (1986)*, *Sin City (1991-1992)* oder *Batman: The Dark Knight Returns (1986)*, mischt hier Superheldenästhetik mit den homoerotischen Assoziationen des Sandalenfilms. Im Zusammenhang mit *300 (2006)* entwickelte sich ein lebhafter wissenschaftlicher Diskurs um die tatsächliche Tauglichkeit der Spartaner als Kämpfer für Freiheit.[250]

---

[249] Bei Produktionskosten von 30 Millionen Dollar konnte die Produktion weltweit 203 Millionen Dollar einspielen, www.imdb.com/title/tt0335345/business (03. 06. 2008)

[250] Dazu in wohlwollender Weise der bekannte britische Militärhistoriker Victor Davis Hanson: „*The movie does demonstrate real affinity with Herodotus in two areas. First, it captures the martial ethos of the Spartan state, the notion that the sum total of a man's life, the ultimate arbiter of all success or failure, is how well he fought on the battlefield, especially when it becomes clear at last that bravery cannot prevent defeat. And second, the Greeks, if we can believe Simonides, Aeschylus, and Herodotus, saw Thermopylae as a "clash of civilisations" that set Eastern centralism and collective serfdom against the idea of the free citizen of an autonomous polis."* www.city-journal.org/printable.php?id=2174 (05. 04. 2007) sowie in Kontrast dazu der kanadische Althistoriker Ephraim Lytle: „*History is altered all the time. What matters is how and why. Thus I see no*

Dem Vorbild von *300 (2006)* folgt die US-amerikanische TV-Serie *Spartacus: Blood and Sand (2009-2010)*, die Elemente von *Gladiator (2000)* mit dem Spartacus-Stoff verbindet. Letztendlich werden die Produktionskosten und der Zuschauerzuspruch darüber entscheiden, wie lange sich der Antikfilm in Hollywood halten kann. Durch das Fernsehen verfügt das Genre über eine gute Rückzugsmöglichkeit, und antike Stoffe werden ähnlich anderen Historienproduktionen immer wieder periodisch auftreten.

---

reason to quibble over the absence in 300 of breastplates or modest thigh – length tunics. I can see the graphic necessity of sculpted stomachs and three hundred Spartan-sized packages bulging in spandex thongs. On the other hand, the ways in which 300 selectively idealizes Spartan society are problematic, even disturbing." www.thestar.com/printArticle/190493 (29. 05. 2008)

4. Die römische Republik im Historienfilm

Siehst du, die römische Republik ist so etwas wie eine wohlhabende Witwe. Die meisten Römer lieben sie wie eine Mutter, aber Crassus träumt davon, die nicht mehr ganz junge Dame zu heiraten, um es höflich zu sagen.
Gracchus [zu Caesar] [251]

4.1 Vorbemerkung

Blickt man auf die Produktionen des Antikfilmgenres, so finden 126 Werke in der römischen Republik ihre Handlungszeit. Ausgehend von einer allgemein anerkannten groben Epocheneinteilung finden 13 Filme ihren Handlungshintergrund in der römischen Frühzeit und Frühen Republik (~753/~510-265 v. Chr.), 17 Produktionen in der Mittleren Republik (264-134 v. Chr.); 96 Filme können der Späten Republik (133-30 v. Chr.) zugeordnet werden. Die Gesamtzahl aller Werke unterteilt sich in 100 Kino- sowie 36 Fernsehproduktionen. 115 Langfilme stehen elf Stummfilmen gegenüber, deren Mehrzahl als verschollen gilt. Größte Subform im Genre bildet mit 61 Werken das Drama, gefolgt von 40 *biopic* – Produktionen sowie 21 Abenteuerfilmen, die allesamt aus italienischer Produktion stammen. Den kleinsten Teil unter den Antikfilmen bilden die 14 Komödienproduktionen. Unter den einschlägigen Genreproduktionen dominiert die Literaturadaption mit 46, gefolgt von den historischen Stoffen mit 39 Werken sowie der Bezugnahme auf mythologische Motive mit acht Beispielen.

4.2 Zeitliche Verteilung

Dekade	G[252]	K[253]	TV[254]	Produktionsländer[255]
1890-1899	1	1	-	F [1]
1900-1909	5	5	-	USA [2], F [1], I [1]
1910-1919	20	20	-	I [9], USA [6], F [4], GB [1]
1920-1929	7	7	-	USA [4], F [1], I [1], Ö [1], RO [1][256]
1930-1939	3	3	-	USA [2], I [1]

[251] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.58.14-00.58.26.

[252] G…Gesamtzahl der Produktionen.

[253] K…Kinoproduktionen.

[254] TV…Fernsehproduktionen.

[255] Produktionsländer: ÄGY…Ägypten, B…Belgien, BRA…Brasilien, BRD…Deutschland, CDN…Kanada, CZ…Tschechische Republik, E…Spanien, F…Frankfreich, GB…Großbritannien, I…Italien, J…Japan, MEX…Mexiko, NL…Niederlande, Ö…Österreich, RO..Rumänien, YUG…Jugoslawien.

[256] Die Koproduktionen werden je einmal für jedes Herstellungsland gewertet.

1940-1949	3	2	1	USA [2], GB [1], MEX [1]
1950-1959	12	9	3	USA [6], I [4], F [3], GB [2], BRA [1]
1960-1969	38	31	7	I [24], F [11], GB [6], USA [3], YUG [3], ÄGY [1], BRA [1], BRD [1], CDN [1], E [1]
1970-1979	11	5	6	USA [4], GB [4], BRD [1],CH [1], E [1], F [1], I [1], J [1]
1980-1989	7	2	5	GB [4], USA [3], F [1], RO [1]
1990-1999	2	1	1	BRD [2], F [1], I [1], USA [1]
2000-2009	17	6	11	GB [5], USA [5], BRD [4], I [3], F [3], E [2], Ö [1], B [1], BRA [1], CZ [1], NL [1]

Blickt man auf die zeitliche Verteilung der Produktionen, die ihre Handlung vor dem Hintergrund des republikanischen Rom entfalten, so folgen diese dem allgemeinen Trend des Antikfilmgenres. Periodisch einsetzende Blütephasen, besonders die 1950er und 1960er Jahre, lösen sich mit fast völligem Verschwinden des Genres ab.

An der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert, unmittelbar nach der Erfindung des jungen Mediums Film, entstanden die ersten Produktionen. Ein Anstieg der Genreproduktionen erfolgte Mitte der 1900er Jahre, in der Aufbauphase der italienischen Filmwirtschaft, und fand in der folgenden Dekade mit zwanzig Filmen einen ersten Höhepunkt. Diese ersten, meist recht kurzen Filmsequenzen behandelten Literaturadaptionen und erfreuten sich beim Publikum großer Beliebtheit. Die Angaben zu den Produkten des frühen Kinos basieren teilweise nur auf Mutmaßungen, da die meisten dieser Produktionen heute als verschollen gelten und jedwede Beschäftigung auf Informationen aus zweiter Hand angewiesen ist. Als Folge des Ersten Weltkriegs, der die italienische Filmwirtschaft von wichtigen Exportmärkten ausschloss, sanken die Produktionszahlen dramatisch und blieben sowohl in den 1930er als auch in den 1940er Jahren bescheiden (siehe Kap. 3.3). Erst unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg erlebte das Genre einen neuen Höhenflug. In der Genregeschichte insgesamt gelten die 1950er und 1960er Jahre als die produktivsten Perioden des Antikfilms. Ein Trend, dem auch die filmische Rezeption der römischen Republik folgt. Den absoluten Höhepunkt bildeten die 1960er Jahre mit 27 Kino- und sieben Fernsehproduktionen. Aufgrund der hohen Produktionskosten und der immer kleiner werdenden Gewinnspannen erfolgte in den 1970er Jahren ein neuerlicher Einbruch der Produktionszahlen. Das Genre fand im jungen Medium Fernsehen eine zweite Heimat. Hierbei erwiesen sich Adaptionen der Shakespeare-Klassiker als kostengünstige Alternative zu den großen Hollywoodproduktionen. Von den 1970er Jahren bis heute wurden mehr Genreproduktionen für das Fernsehen als für das Kino

produziert. In den 1980er Jahren entstand nur ein Kinofilm, während im gleichen Zeitraum sechs Fernsehfilme mit republikanischen Stoffen realisiert wurden. Neben den Klassikeradaptionen führte die Liberalisierung des TV-Marktes dazu, dass größere Fernsehsender oder Privatfernsehanstalten, meist in internationalen Kooperationen, teure Historienproduktionen realisierten, unter ihnen auch filmische Bearbeitungen der römischen Republik. Nach einem weiteren Produktionsrückgang in den 1990er Jahren erfolgte 2000 mit dem Erfolg von *Gladiator* ein neuer Anstieg der Produktionszahlen. Das Genre feierte seine Rückkehr durch kostspielige Antikfilmproduktionen. Während im Kino Stoffe der griechischen Antike verarbeitet wurden, griff man bei den internationalen Fernsehkooperationen der 2000er Jahre auf republikanische Stoffe zumeist am historischen Übergang von Republik zu Prinzipat zurück, die im Rahmen der Möglichkeiten des Mediums Fernsehen kostenintensiv realisiert wurden.

Aufgrund der hohen Produktionskosten der einzelnen Genreproduktionen bedarf die cineastische Umsetzung historischer Stoffe einer gut funktionierenden Studioindustrie, die die technische Grundlage bietet. In den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts erfüllten die arbeitsteiligen Filmindustrien Italiens und der USA diese Rahmenbedingungen. Ab Mitte der 1900er Jahre verfügte Italien durch den Aufbau der großen Produktionsfirmen in Rom, Turin, Mailand und Neapel über eine florierende Filmindustrie. Eine ähnliche Entwicklung vollzog sich in den USA etwas später, als in den 1920er Jahren durch den Auszug der unabhängigen Filmproduktionsfirmen von der US-amerikanischen Ostküste nach Kalifornien der Grundstein für die Hollywoodfilmindustrie gelegt wurde.

Aufgrund der Rückbesinnung auf Perioden historischer Größe setzten sich die italienischen Filmproduktionsfirmen in der Zeitspanne von der Jahrhundertwende bis zum italienischen Kriegseintritt in den Ersten Weltkrieg sowie in den 1920er und 1930er Jahren verstärkt mit dem republikanischen Rom auseinander. Die Produktionen der italienischen Filmindustrie dienten als Propagandavehikel, sollte doch das realpolitische Ausgreifen des italienischen Staates nach Nordafrika durch die filmische Auseinandersetzung mit den Punischen Kriegen ideologisch legitimiert werden. Dominierten im italienischen Kino republikanische Stoffe, setzte die US-amerikanische Filmindustrie von Anfang an auf christliche, also kaiserzeitliche Stoffe und öffnete sich erst in der Zwischenkriegszeit Stoffen der römischen Republik.

Blickt man auf die Produktionszahlen der einzelnen Herstellungsländer, so folgen hinter dem Marktführer Italien die USA mit 28 sowie Großbritannien mit 26 Produktionen. Im angloamerikanischen Raum dominiert der Anteil der Literaturadaptionen mit 27 Filmen, je 16 aus britischer und elf aus US-amerikanischer Herstellung. Die Römerdramen Shakespeares

Julius Caesar, *Coriolanus* und *Antony and Cleopatra* sowie die Werke George Bernard Shaws dienten als Vorlage für erfolgreiche filmische Umsetzungen. Gerade bei den diversen Fernsehstationen erfreuten sich Literaturverfilmungen großer Beliebtheit, konnten diese allseits bekannten und geschätzten Klassiker doch, im Vergleich zu den aufwendigen Monumentalfilmen des Genres, mit relativ wenig finanziellem Aufwand umgesetzt werden. In Frankreich, wo gerade in der Anfangszeit des Kinos der Antikfilm boomte, zog man sich aufgrund der marktdominierenden Position Italiens von antiken Stoffen weitgehend zurück. Erst im Laufe der 1920er Jahre fanden wieder filmische Umsetzungen statt; der Großteil der französischen Produktionen fällt allerdings auf die 1950er und 1960er Jahre, als man kostengünstige Koproduktionen mit italienischen Filmfirmen forcierte. Mit acht Filmen, die zumeist als internationale Koproduktionen fürs Fernsehen realisiert wurden, ist die Auseinandersetzung mit Stoffen der römischen Republik in Deutschland überschaubar. Weitere Werke finden sich in Mexiko, Brasilien, Japan, Österreich und der Tschechischen Republik. Obwohl der Historienfilm in der Sowjetunion auf eine lange Tradition zurückblicken konnte und das Genre als ideologisch unbedenklich galt, entstanden mit Ausnahme Rumäniens keine Antikfilmproduktionen in den realsozialistischen Ländern Osteuropas.

Ab Mitte der 1960er Jahre nutzte das Regime Ceauşescu die chinesisch-sowjetischen Spannungen zu einem politischen Abkopplungsprozess von Moskau, der ideologisch untermauert wurde. Die Selbstbestimmung des rumänischen Volkes und seine Überlegenheit gegenüber den slawischen Nachbarn, allen voran der UdSSR, wurde durch die Rückbesinnung auf das vermeintliche dakisch-römische Erbe des rumänischen Staates forciert und fand ihren Niederschlag in drei Antikfilmproduktionen der 1960er und 1980er. Deckten die beiden Mitte der 1960er Jahre in unmittelbarer Folge gedrehten Genreproduktionen *Dacii (1967)* und *Columna (1968)* die römische Kaiserzeit ab, findet *Burebista (1980)* seine Handlungszeit in der römischen Republik. Das in *Columna (1968)* dargestellte Bedrohungsszenario eines Einfalls der Barbaren aus dem Norden, Sinnbild für einen etwaigen Militäreinmarsch der Sowjetunion, bedingt den Schulterschluss zwischen römischen Aggressoren und indigener dakischer Bevölkerung, der laut rumänischer Staatsdiktion die Keimzelle für den modernen rumänischen Staat bildete.[257]

[257] Zum rumänischen Antikfilm der 1960er Jahre siehe Juraske 2011.

4.3 Römische Frühzeit–Frühe Römische Republik

Datum (v. Chr.)	Ereignis/Figur	Zahl	Filmtitel
~753	Gründung Roms	4	La leggenda di Enea (1962) El rapto de las Sabinas (1962) Il ratto delle Sabine (1961) Romolo e Remo (1961)
~650	Horatier	1	Orazi e Curiazi (1961)
~491	Coriolanus	5	Coriolanus: eroe senza patria (1964) Coriolanus (1965, 1979) The Spread of the Eagle: Coriolanus (1963) The Tragedy of Coriolanus (1984)
~476	Porsenna	2	Il colosso di Roma (1964) Le vergini di Roma (1962)
~390/387	Gallische Eroberung Roms	1	Brenno, il nemico di Roma (1963)

Bei einer Auseinandersetzung mit Stoffen der römischen Frühgeschichte ist allgemein die schwierige Quellenlage zu berücksichtigen, da uns bis zur Gallischen Eroberung Roms (390/387 v. Chr.) jedwede glaubwürdige historiografische Überlieferung fehlt. Die filmische Betrachtung dieser Epoche bezieht ihre Inspiration aus den klassischen Mythen und ist weitgehend homogen. Von den 13 Produktionen, die die römische Frühzeit abdecken, sind elf italienischer Herkunft, allesamt in den 1960er Jahren realisiert und mit dem neomythologischen Subgenre verbunden. Sie setzen auf viel nackte Haut und Spektakel und, im Gegensatz zur US-amerikanischen Konkurrenz, auf billige Ausstattung und dosiert eingesetzte Monumentalarchitektur. Die historisch wenig greifbare römische Frühgeschichte bot sich als idealer Stofffundus für die Mythenkompilation des italienischen Genrekinos an. Klassische Motive wie die Flucht des Aeneas aus Troja, Romulus und Remus, Horatier und Curiatier, der Raub der Sabinerinnen sowie Coriolanus wurden erfolgreich verwendet. Letztgenanntes Motiv wurde insgesamt fünfmal verfilmt, einmal als italienischer Historienfilm *Coriolanus: eroe senza patria (1963)* mit Gordon Scott in der Titelrolle sowie in vier TV-Shakespeareadaptionen im Zeitraum von 1963 bis 1984. Eine überschaubare Riege an ehemaligen Kraftsportlern wie Steve Reeves, Gordon Mitchell oder Gordon Scott übernahmen die Rolle des *muscular hero*. *Brenno, il nemico di Roma (1963)* stellt dabei eine Ausnahme dar. Hier verkörpert Gordon Mitchell mit dem Titelhelden eine negative Figur, die letztendlich aufgrund des Zusammenhalts des römischen Volkes überwunden werden kann.

Die Darstellung der feindlichen Gallier, folgt in bester Genretradition nicht dem möglichen historischen Vorbild, sondern setzt ganz im Zeichen des Kalten Krieges, die Bedrohung Roms durch die Gallier mit der Gefahr der Sowjetunion für den Westen in Verbindung.[258] Grundmotiv der insgesamt wenig unterschiedlichen Produktionen der 1960er Jahre bleibt die Bedrohung Roms durch äußere Feinde und letztlich die Überwindung der unmittelbaren Staatsbedrohung, die das Fundament für den zukünftigen Aufstieg zur bestimmenden Macht des Mittelmeerraumes bildet.

4.4 Mittlere Republik

Datum (v. Chr.)	Ereignis/Figur	Zahl	Filmtitel
254-184	Titus Maccius Plautus	1	A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (1966)
240-236	Karthagischer Söldnerkrieg	4	Salambo (1911, 1914) Salammbô (1924, 1960)
218-201	2. Punischer Krieg	8	Annibale (1959) L'assedio di Siracusa (1959) Cabiria (1914) Hannibal (2006) Jupiter's Darling (1955) Revak, lo schiavo di Cartagine (1960) Scipione l'Africano (1937) Scipione detto anche l'Africano (1971)
149-146	3. Punischer Krieg	3	Cartagine in fiamme (1960) Delenda Carthago (1914) La prêtresse de Carthage (1911)
146	Zerstörung Korinths	1	Il conquistatore di Corinto (1962)

Die Darstellung des Aufstiegs Roms zur bestimmenden Großmacht im antiken Mittelmeerraum konzentrierte sich in der filmischen Thematisierung der Mittelphase der römischen Republik auf den militärischen Konflikt mit der historischen Rivalin Karthago. Von insgesamt 17 Produktionen, die dieser Periode zuzurechnen sind, befassen sich elf direkt mit den Punischen Kriegen, wobei eine Konzentration auf den Zweiten Punischen Krieg festzustellen ist, sowie vier indirekt mit Auswirkungen der Kriegshandlungen. Die

[258] Siehe dazu auch die Darstellung der Hunnen in den Genreproduktionen *Sign of Pagan (1954)* und *Attila flagello di Dio (1955)*, Wieber 2005d.

periodische Aufteilung der einzelnen Produktionen ist im Gegensatz zur Vorperiode stärker gemischt, wobei der Großteil der Produktionen auf Italien und Frankreich entfallen. Filme aus letztgenanntem Produktionsland konzentrieren sich auf die Episode des Punischen Söldnerkrieges unmittelbar nach dem Ersten Punischen Krieg, als es Karthago aufgrund der hohen Reparationszahlungen nicht möglich war, die im Krieg eingesetzten Söldnerkontingente finanziell zu entschädigen. Dem Großteil dieser Produktionen diente Gustave Flauberts *Salammbô* als Vorlage.

In ihrer ersten Blütephase während der 1910er Jahre entdeckte die italienische Filmindustrie, in bewusster Abgrenzung zur frühchristlichen Thematik, die römische Republik. Der antike Konflikt Karthago – Rom diente als ideale Projektionsfläche für das politische Ausgreifen des jungen italienischen Nationalstaats auf den nordafrikanischen Mittelmeerraum (siehe Kap. 3.3). Die Produktionen beförderten die ideologische Untermauerung des realpolitischen Anspruchs Italiens auf diese Gebiete. Gleichzeitig verhalfen republikanische Stoffe dem jungen italienischen Nationalstaat zum Aufbau eines geeinten italienischen Nationalgefühls. Zur wichtigsten Identifikationsfigur wurde Publius Cornelius Scipio Africanus[259], der Bezwinger Hannibals, dem 1937 in *Scipione l'Africano*, ein cineastisches Denkmal gesetzt wurde. Trotz großzügiger faschistischer Unterstützung blieb dieser ersten in den neu geschaffenen Cinecittà-Studios gedrehten Produktion der Erfolg versagt. Sowohl bei der Kritik als auch an den Kinokassen fiel der Film durch, und sein Scheitern führte innerhalb der italienischen Filmindustrie Ende der 1930er Jahre zu einer Abkehr von antiken Stoffen. Diese Entwicklung zeigt die Abhängigkeit des Genrekinos vom Erfolg oder Misserfolg von Einzelproduktionen. Zwanzig Jahre zuvor hatte *Cabiria (1914)*, die fiktive Lebensgeschichte der Römerin Cabiria vor dem Hintergrund des Zweiten Punischen Krieges, noch einen fulminanten Erfolg gefeiert.

Für Hannibal blieb vorerst die Rolle des verschlagenen Gegenspielers in *Scipione l'Africano (1937)*, während er erst nach dem Zweiten Weltkrieg zuerst in der US-amerikanischen Musicaladaption *Jupiter's Darling (1955)* und vier Jahre später in der italienischen Produktion *Annibale* als Hauptfigur in Erscheinung trat. Obwohl Lebensgeschichte und Scheitern des bekannten Puniers einen idealen Filmstoff abgäben, entstand eine echte, ernstzunehmende filmische Umsetzung erst relativ spät durch den britischen Fernsehfilm

[259] Seine Wichtigkeit als italienische Identifikationsfigur zeigt sich durch seine Verwendung in der ersten Strophe der Nationalhymne Italiens.

Hannibal (2006).[260] Im Gegensatz zur Produktion von 1959, die Hannibals Scheitern auf eine unglückliche Liebesgeschichte mit einer jungen Römerin vereinfacht, wird der Versuch unternommen, die großen historischen Entwicklungen in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen.

Im Laufe der 1950er Jahre wählten diverse italienischen Filmproduktionen den punisch-römischen Konflikt als Handlungshintergrund. 1959 kam in *L'assedio di Siracusa*, vor dem Hintergrund der Belagerung Syrakus' durch die Römer, der griechische Philosoph und Mechaniker Archimedes zu filmischen Ehren. Dabei wird den technischen Errungenschaften sowie der eigentlichen politischen Situation nur wenig Raum zugestanden. Beherrscht wird die Handlung durch die Liebesgeschichte des Archimedes mit der Tänzerin Diana. Letztlich gelingt beiden vereint nach dem Fall von Syrakus die Flucht in den Osten.

Als 1960 die italienische Flaubertadaption *Salammbô* folgte, wurde Hollywood auf den Stoff aufmerksam, und die Studioverantwortlichen bei Twentieth Century Fox planten eine finanzkräftige Umsetzung der literarischen Vorlage mit Gina Lollobrigida in der Titelrolle. Aufgrund der finanziellen Turbulenzen des Studios, hervorgerufen durch die explodierenden Produktionskosten von *Cleopatra (1963)*, sah man sich aber außer Stande, eine weitere teure Historienproduktion zu realisieren.[261]

Anfang der 1960er Jahre fanden zwei weitere italienische Produktionen im antiken Karthago ihren Handlungsschauplatz. In *Revak, lo schiavo di Cartagine* schlüpfte der Genredarsteller Jack Palance[262] in die Rolle eines keltischen Prinzen, der zur Zeit des Zweiten Punischen Krieges, als Sklave verschleppt und nach Karthago gebracht wird. Nach diversen Wendungen und dem genreobligaten Auftritt in der Arena gelingt es Revak, sowohl das Herz der einheimischen Prinzessin Tiratha zu erringen als auch verschleppte römische Leidensgenossen zu befreien. *Cartagine in fiamme* unter der Regie von Genrealtmeister Carmine Gallone, der eine steile Karriere im faschistischen Italien machte und nach Ende des Zweiten Weltkrieges seine Regietätigkeit im italienischen Filmgeschäft bruchlos fortsetzen konnte, schildert den Untergang Karthagos im Dritten Punischen Krieg durch Verrat. Die Produktion, nach der Buchvorlage von Emilio Salgari, angelehnt an Genrevorgängerfilme wie *Cabiria (1914)*, folgt Motiven Flauberts und schildert das Schicksal der verschleppten Römerin Fulvia am Vorabend des Untergangs der punischen Metropole.

---

[260] Der für 2011 angekündigte Film *Hannibal the Conqueror* nach der Buchvorlage von Ross Leckie unter der Regie von Vin Diesel, der auch die Titelrolle übernehmen sollte, dürfte nicht produziert werden, siehe Nisbet 2005, 87-90.

[261] Smith 2004, 185 und 288.

[262] Jack Palance wirkte in den Genreproduktionen *Sign of the Pagan (1954)*, *The Silver Chalice (1954)*, *Barabba (1961)* und *Sword of the Conqueror (1961)* mit.

Zwei sehr unterschiedliche Produktionen entziehen sich dem karthagischen Motivkreis. *A Funny Thing Happend on the Way to the Forum (1966)*, die Verfilmung eines erfolgreichen Broadwaymusicals, adaptiert Motive aus den Komödien des Titus Maccius Plautus (254-184 v. Chr.), während sich *Il conquistatore di Corinto (1962)* mit dem Schicksal der griechischen Stadt Korinth, die 146 v. Chr. von Rom zerstört wurde, beschäftigt. Die Produktion schildert die Liebesgeschichte zwischen der Korintherin Hebe und dem jungen Zenturio Caius Vinicus, dem es während der Zerstörung der Stadt gelingt, seine Geliebte zu retten. Letztgenannte Produktion wählte die römisch-hellenistische Auseinandersetzung nur als Handlungshintergrund, ohne sich nennenswert mit dem historischen Konflikt auseinanderzusetzen.

4.5 Späte Republik

Datum (v. Chr.)	Ereignis/Figur	Zahl	Filmtitel
132-121	Reformen der Gracchen	2	Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Revolution (2006) Cajo Gracco (1911)
138-78	Leben und Tod Sullas	1	Sulla (2002)
74-68	3. Mithradatischer Krieg	1	Roma contro Roma (1964)
73-71	Spartacusaufstand	10	Il figlio di Spartacus (1962) Il gladiatore che sfidò l'impero (1964) Spartaco (1909, 1953) Spartaco, il gladiatore della Tracia (1913) Spartaco e i dieci gladiatori (1964) Spartacus (1960, 2004) Spartacus: Blood and Sand (2009) La vendetta di Spartaco (1965)
63	Catilinarische Verschwörung	1	Catiline (1910)
58-50	Gallischer Krieg	7	Astérix & Obélix contre César (1999) Astérix aux jeux olympiques (2008) A Gaul's Honor (1910) Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie (1962) La schiava di Roma (1960) I giganti di Roma (1964) Vercingetorix (2001)
100-44	Leben und Tod Caesars	34	Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Caesar

			(2006) BBC Sunday Night Theatre: Julius Caesar (1951) Brutus (1910) Burebista (1980) Caesar and Cleopatra (1945) Caesar und Cleopatra (1965, 1970) Caesar's Prisoners (1911) Caius Julius Caesar (1914) La Caprice du Vainqueur (1910) Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ (1982) Geschichtsunterricht (1972) Giulio Cesare (1909) Giulio Cesare contro i pirati (1961) Hallmark Hall of Fame: Caesar and Cleopatra (1976) Julius Caesar (1908, 1911, 1926, 1949, 1950, 1953, 1959, 1964, 1970, 1979, 1979, 1984, 2003) La mort de Jules César (1907) Producer's Showcase. Caesar and Cleopatra (1956) Una regina per Cesare (1962) Rome (Staffel 1, Episoden 1-12, 2005) The Spread of the Eagle: Caesar (1963) Die Verschwörung (1969)
69-30	Kleopatra	38	Antonio e Cleopatra (1965) Anthony and Cleopatra (1924) Antony and Cleopatra (1908, 1972, 1974, 1981, 1983) Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre (2002) Carry on Cleo (1964) Cleopatra (1912, 1917, 1920, 1928, 1934, 1962, 1963, 1999, 2007) The Cleopatras (1983) Cléopâtre (1899, 1910, 1914) Due notti con Cleopatra (1954) Il figlio di Cleopatra (1965) Kleopatra (2003) Kureopatora (1970) Le legioni di Cleopatra (1959) Marcantonio e Cleopatra (1913)

			Nabadaile Cleopatrei (1925) Oh! Oh! Cleopatra (1931) The Passions of an Egyptian Princess (1911) Le perle di Cleopatra (1920) The Royal Diaries: Cleopatra-Daughter of the Nile (2000) Secretul reginei Cleopatra (2002) Serpent of the Nile (1953) The Spread of the Eagle: Antony and Cleopatra (1963) Totò e Cleopatra (1963) La vida intima de Marc Antonio y Cleopatra (1946)
44-30	Aufstieg Octavians	3	Imperium: Augustus (2003) Empire (Episoden 1-6, 2005) Rome (Staffel 2, Episoden 13-22, 2006-2007)

Mit 98 in ihrer thematischen und zeitlichen Verteilung teilweise sehr unterschiedlichen Produktionen bietet die ausgehende Späte Republik als Handlungsraum die größte Bandbreite an cineastischen Bearbeitungen der republikanischen Periode. Bei genauer Betrachtung zeigen sich einzelne Stoffkreise als besonders beliebt, während andere Motive fast völlig fehlen. Ähnlich wie im gesamten Genrebereich haben erfolgreiche Bearbeitungen diverser Themen dazu geführt, dass diese periodisch wiederholt werden und eine überschaubare Themenpalette erzeugen. Als dominant erweist sich der Caesar – Stoff mit insgesamt 40 Filmen, wovon acht Filme dem Unterthema Gallischer Krieg zuzuordnen sind. Während diese sowie 33 weitere Filme nur Teilabschnitte behandeln, widmen sich die beiden Produktionen *Caius Julius Caesar (1914)* und *Julius Caesar (2003)* der gesamten Lebensspanne des antiken Diktators.

Geographisch verteilen sich die diversen filmischen Bearbeitungen auf unterschiedliche Herkunftsländer, wobei die drei großen Produktionsländer Italien, USA und Großbritannien dominieren. Die ersten Adaptionen setzten mit den Anfängen des Mediums Film ein und konzentrieren sich auf markante, dem Publikum vertraute Ereignisse aus Caesars Leben. Den Reigen eröffnet *La Mort de Jules César (1907)* von Filmpionier George Méliès.

Der Caesar – Stoff wurde durch alle Filmperioden sehr geschätzt, besonders die diversen Literaturadaptionen der Klassiker Shakespeares erfreuten sich gerade im anglo - amerikanischen Raum großer Beliebtheit. Prominentestes Beispiel bildet die MGM-Produktion *Julius Caesar (1953)* deren Schauspielensemble zu beeindrucken weiß. Aus der Gruppe der arrivierten Schauspieler ragen John Gielgud als Cassius–in seiner ersten US-

amerikanischen Produktion[263]–sowie der junge Marlon Brando als Antonius positiv heraus. Gelang Regisseur Joseph L. Mankiewicz ein großer finanzieller Erfolg, blieb ihm dieser zehn Jahre später bei *Cleopatra (1963)* verwehrt.

Zwanzig Jahre später versuchte Stuart Burge ein Remake des Klassikers, wieder mit einer prominenten Riege von Schauspielern. Diesmal brillierte John Gielgud in der Titelrolle, den Antonius übernahm Charlton Heston, der dieselbe Rolle schon 1950 in *Julius Caesar* gespielt hatte. Im Gegensatz zu den kostspieligen Antikfilmproduktionen Hollywoods verzichteten die Shakespeare-Adaptionen auf aufwendige Kulissen, und zeichneten sich durch eine starke literarische Werktreue aus. Als dann das Antikfilmgenre aus den Auftragsbüchern der großen Hollywoodstudios verschwand, wurden Klassikeradaptionen des beliebten Stoffes in periodischen Abständen fürs Fernsehen produziert. Ähnlich wie bei biblischen Stoffen fanden die gealterten Hollywoodstars der Nachkriegszeit Verwendung in den Fernsehadaptionen der 1970er und 1980er Jahre. Eine entsprechende Entwicklung vollzog sich in Großbritannien, wo BBC periodisch Klassikeradaptionen ins Fernsehen brachte. Dabei lässt sich eine konstante Werktreue zur literarischen Vorlage beobachten, die sich in ihrer filmischen Umsetzung gegenüber Neuerungen resistent zeigte. Im Gegensatz zum angloamerikanischen Raum waren Klassikeradaptionen im italienischen Kino die Ausnahme, obwohl Produktionen wie *Giulio Cesare (1908)* und *Cajus Julius Caesar (1914)* an den Kinokassen sehr erfolgreich waren.

In den 1960er Jahren wurde Caesar als Held der Abenteuerfilme des neomythologischen Subgenres wiederentdeckt und in eine Reihe mit den klassischen Muskelmännern Maciste, Samson und Ursus gestellt. Einschlägige Produktionen wie *Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie (1962)* oder *Giulio Cesare contro i pirati (1961)* folgten den genreimmanenten Vorgaben nach zeitgemäßer Action und Erotik und vernachlässigten den historischen Gehalt weitgehend. Weitere Produktionen wie *La schiava di Roma (1960)* sowie *I giganti di Roma (1964)*, in denen Caesar meist nur als Nebenfigur in Erscheinung tritt, thematisierten vor dem Hintergrund der römischen Eroberung Galliens klassische Abenteuerstoffe.

In den Jahren unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wurde in der filmischen Umsetzung antiker Stoffe auf die historische Figur Caesar nicht zurückgegriffen. Einerseits dominierten in den 1950er und 1960er Jahren frühchristliche Stoffe, andererseits schreckte man nach den unmittelbaren Erfahrungen des Zweiten Weltkrieges vor einer filmischen Darstellung des antiken Diktators zurück, zu groß wären Analogien zu Nazideutschland und Italien gewesen.

[263] Smith 2004, 141.

Anfang der 1960er Jahre fand Caesar als Nebenfigur in den großen Genrefilmen Verwendung. In *Spartacus (1960)* wurde er als Jungpolitiker in Szene gesetzt, der von seinem fiktiven politischen Lehrmeister Gracchus in die hohe Kunst der römischen Politik eingewiesen wird.
In der innerrömischen Auseinandersetzung vollzieht letztlich der vom Ränkespiel des Gracchus angewiderte Caesar einen Schwenk zu dessen politischem Gegner Crassus, der in der innenpolitischen Bedrohung der Revolte des Spartacus den römischen Staat in eine Militärdiktatur verwandelt. Als Gracchus, Hauptgegner des Crassus, dessen ersten politischen Säuberungsaktionen zum Opfer fällt, ist es sein ehemaliger Protegé Caesar, der den früheren Lehrmeister Gracchus verhaftet.
Ein weiteres Beispiel bietet die Twentieth Century Fox-Produktion *Cleopatra (1963)*, deren erster Teil die Romanze Caesars mit der jungen Kleopatra thematisiert. Ein in den zähen Bürgerkriegsauseinandersetzungen gealterter Caesar manövriert sich durch die kraftspendende Beziehung mit der reizvollen jungen ptolemäischen Königin in die innerägyptische Auseinandersetzung und gewinnt letztlich den Thron für die attraktive Königin. Caesar wird als geschickter Stratege in Szene gesetzt, der mit großer Umsicht und Vorausplanung auch militärisch prekäre Situationen zu meistern weiß, letztendlich aber durch die Darstellung seiner Epilepsie verletzlich erscheint.
Erst mit den großen internationalen Fernsehproduktionen, die im Fahrwasser des Erfolgs von *Gladiator (2000)* eine thematische Abkehr des Genres von den Literaturadaptionen vollzogen, entstanden zumeist unter britischer Beteiligung Fernsehserien und Einzelfilme: *Julius Caesar (2003)*, *Empire (2005)*, *Rome (2005-2007)* sowie *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Caesar (2006)*. Erstgenannter Film widmet sich im Formate eines *biopics* der ambivalenten Figur des Triumvirn und Diktators, während sein politisches Scheitern in den beiden TV-Serien *Empire* und *Rome* seinem Erben Octavian als mahnendes Beispiel dient. Die sechsteilige BBC-Serie *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire* versucht Wendepunkte der römischen Geschichte in Szene zu setzen und widmet eine Folge der Zerschlagung der römischen Republik durch Caesar. Alle Produktionen nach 2000 zeichnen ein doppeldeutiges Lebensbild des Römers zwischen politischem Erfolg und persönlichem Scheitern mit teilweise hohem Identifikationspotential für den Zuschauer. Kernpunkt der filmischen Darstellung ist die *clementia Caesaris*, die Milde und bedingungslose Versöhnung des Siegers mit den früheren Feinden, die in letzter Konsequenz aber Caesars eigenen Untergang nicht aufhalten konnte.
Den zweiten wichtigen Motivkreis bildet die ptolemäische Königin Kleopatra. Aufgrund ihrer politischen Außenseiterolle innerhalb der spätrepublikanischen Auseinandersetzung und ihrer

speziellen Rolle als weibliche Herrscherpersönlichkeit verkörpert sie den filmischen Gegenentwurf zu den militärisch führenden Römern. Ähnlich wie bei Caesar waren es in der Frühzeit des Kinos die Klassikeradaptionen, die das Bild der Kleopatra kreierten. Aufgrund der länderübergreifenden Tauglichkeit des Stoffes fanden sich in den 1900er und 1910er Jahren filmische Bearbeitungen in Frankreich, Italien, den USA und Großbritannien.

Keine andere weibliche Figur der Antike wurde in so vielen unterschiedlichen Genres zur Trägerin der filmischen Handlung. Von der Literaturadaption über die Komödie, die Comicverfilmung, den erotischen Film bis zum Historienfilm oder Abenteuerfilm, finden sich in diversen Genres qualitativ unterschiedliche Bearbeitungen der Lebensgeschichte der letzten ptolemäischen Königin.

In der Zwischenkriegszeit in den Jahren 1917, 1928 und 1934 folgten periodisch auftretende Klassikeradaptionen, parallel dazu entstanden in den 1920er und 1930er Jahren Komödienbearbeitungen. Unmittelbar vor Kriegsende folgte 1945 die britische Produktion *Caesar and Cleopatra*, eine Adaption der gleichnamigen Literaturvorlage von George Bernard Shaw. Die bekannteste filmische Umsetzung der Lebensgeschichte Kleopatras bildet die Produktion *Cleopatra (1963)*. Zeitgleich entstanden diverse kleinere italienische Produktionen wie *Serpent of the Nile (1953)*, *Le legioni di Cleopatra (1959)*, *Antonio e Cleopatra (1965)*, die der Tradition des neomythologischen Films verpflichtet sind. 1965 entstand mit *Il figlio di Cleopatra* ein Sequel zur bekannten Kleopatra-Produktion von 1963, welches Ptolemaios XV. Kaisar als ägyptischen Robin Hood und Freiheitskämpfer El Kabir gegen die römische Unterdrückung in den Mittelpunkt der Handlung stellt. Im Gegensatz zu den klassischen Produktionen setzte diese Bearbeitung auf imposante Freiluftszenen und verzichtete aus Kostengründen weitgehend auf den Einsatz kolossaler Filmarchitektur.

In den folgenden zwei Dekaden entstehen wieder vermehrt Literaturadaptionen in unterschiedlichen Ländern. Um das Jahr 2000 folgte mit *Cleopatra (1999)* eine finanzkräftige Fernsehproduktion, die starke Anleihen bei der Produktion von 1963 nimmt, sowie die Realverfilmung *Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre (2002)* nach der Comicvorlage von René Goscinny und Albert Uderzo. Allen diesen Produktionen gemein ist die Subsumierung der Ptolemäerin als orientalische Herrscherin, deren Darstellung weniger dem hellenistischen Ägypten als mehr dem Orientbild des 19. Jahrhunderts gerecht wird. Kleopatra und Alexandria, meist der einzige filmische Handlungsort, werden mit stereotypen orientalischen Attributen wie Erotik, Extravaganz und Ausschweifung in Kontrast zum Europa repräsentierenden Rom in Szene gesetzt. In den unterschiedlichen Bearbeitungen bildet Kleopatra aufgrund ihrer als typisch weiblich affirmierten ungestümen Leidenschaft den

Kontrapost zu den rational agierenden Römern. Wer, so wie der filmische Antonius, dem Reiz der Ptolemäerin erliegt, ist zum Untergang verurteilt. Innerhalb klar umrissener Figurengrenzen bieten sich für die jeweilige filmische Umsetzung unterschiedliche Varianten. Die Bandbreite ihrer Darstellung bewegt sich zwischen komisch-skurril in den Komödien *Nabadaile Cleopatrei (1925)*, *Oh! Oh! Cleopatra (1931)*, *Totò e Cleopatra (1963)* und *Carry on Cleo (1964)*, kindlich-naiv in *Cleopatra (1934)* und *Caesar and Cleopatra (1945)*, als *vamp* in *Cleopatra (1917)* oder befriedigt die gängigen Vorstellungen als *femme fatale* in den *Cleopatra* – Produktionen von 1917, 1963 und 1999.

Die drittgrößte Gruppe bilden die Spartacus-Bearbeitungen, die sich in der italienischen Kinolandschaft großer Beliebtheit erfreuten. Die beiden frühen Produktionen *Spartaco (1909)* und *Spartaco, il gladiatore della Tracia (1913)* basierten auf der erstmals 1874 publizierten gleichnamigen Romanvorlage aus der Feder von Raffaello Giovagnoli. Im Gegensatz zu den Zeitgenossen Bulwer–Lytton, Wiseman, Wallace und Sienkiewicz, den Hauptvertretern des klassischen Historienromans, präsentiert Giovagnoli seinen Hauptprotagonisten als antiklerikalen Helden des Risorgimento. Die filmischen Adaptionen der späten 1900er und frühen 1910er Jahre entstanden unter dem Eindruck der italienischen Militärexpansion nach Nordafrika. Obwohl gewisse klassische Genrezutaten wie der Löwenkampf in der Arena übernommen wurden[264], unterstützte die Wahl eines vorchristlichen Stoffes die thematische Opposition zu bekannten zeitgenössischen Kassenschlagern wie *Gli ultimi giorni di Pompei (1908)* und *Quo Vadis? (1912)*. In der Folgezeit verschwand die Figur des Spartacus wieder aus dem Genrerepertoire und wurde erst im italienischen Genrekino der 1950er Jahre wiederentdeckt. 1953 folgte Riccardo Fredas *Spartaco*, der den Hauptprotagonisten als antifaschistischen Helden des italienischen Widerstandes auf die Leinwand bringt.

Zur gleichen Zeit tobte in den USA die Kommunistenhetze des Senators Joseph McCarthy, die alle Bereiche der US-amerikanischen Gesellschaft erfasste. In vorauseilendem Gehorsam einigten sich die einflussreichen Studioverantwortlichen Hollywoods auf eine imaginäre schwarze Liste von Personen, die unter dem Vorwand einer möglichen linken Gesinnung aus den Studiobetrieben entfernt wurden. In dieser politisch aufgeheizten Situation der 1950er Jahre begann Kirk Douglas mit der Realisierung eines großen Historienepos über den thrakischen Gladiator, welches dem Erfolg von *Ben Hur (1959)* folgen sollte. Als Buchvorlage benutzte Douglas den Spartacus – Roman des verfemten Kommunisten Howard Fast, welcher vom in Hollywood geächteten Drehbuchautor Dalton Trumbo adaptiert wurde, worauf noch gesondert einzugehen sein wird (siehe Kap. 5.7). Durch den Erfolg von

[264] Wyke 1997, 42.

Spartacus (1960) befeuert, wandte sich der italienische neomythologische Film der Thematik wieder zu und produzierte mit dem US-amerikanischen Vorgängerfilm lose zusammenhängende Sequels, die sowohl künstlerisch als auch in Bezug auf den finanziellen Aufwand hinter dem Vorbild zurückblieben. Die Handlung dieser Nachfolgefilme spielte zumeist nach der Niederschlagung der Aufstandsbewegung. In *Il figlio di Spartacus (1962)* tritt der römische Zenturio Randus, der von den letzten Überlebenden des Aufstandes als Sohn des Spartacus erkannt wird, in die Fußstapfen seines Vaters. In *Spartaco e i dieci gladiatori (1964)* steht im Mittelpunkt der Handlung eine Gruppe von zehn Gladiatoren, die zur Bekämpfung des Spartacus entsandt wird, sich aber in weiterer Folge der Handlung mit den Aufständischen verbündet. *La vendetta di Spartaco (1965)* thematisiert den Überlebenskampf der letzten Aufständischen, die durch eine gezielte Falschmeldung über eine geglückte Flucht des Spartacus in einen römischen Hinterhalt gelockt werden.

Abgesehen von den großen Motivkreisen Caesar, Kleopatra und Spartacus finden sich zu diversen historischen Ereignissen oder Personen der ausgehenden Republik nur vereinzelt Produktionen. Das Epochenjahr 133 v. Chr. und die Reformen der Gracchen blieben bis zum Jahr 2006 völlig unbehandelt. Die BBC-Reihe *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire* widmete unter dem Titel *Revolution* den Reformversuchen des Tiberius Sempronius Gracchus, eine filmische Bearbeitung. Die Produktion schildert den Lebensweg des jungen Semproniers und wirft einen genauen Blick auf das römische Machtgefüge. Die flüssige Handlung wird immer wieder geschickt durch einen Erzähler unterbrochen, der historisch komplizierte Sachverhalte erklärt.

Der den Ereignissen um die Gracchen-Brüder folgende Antagonismus zwischen Popularen und Optimaten in der römischen Innenpolitik der ausgehenden Republik, ausgedrückt in der ersten Bürgerkriegsauseinandersetzung zwischen Marius und Sulla, findet keine filmische Beachtung. Einzig die deutsche Produktion *Sulla (2002)* setzt den späteren Diktator Sulla in den Mittelpunkt der Handlung. Italienische oder US-amerikanische Produktionen zu diesem Thema fehlen völlig. In *Spartacus (1960)* finden sich in der Filmfigur des Crassus, die stärksten Analogien zum historischen Sulla. Der filmische Crassus, erzkonservativer Anführer der Optimaten im römischen Senat, nützt die Bedrohung durch den Aufstand des Spartacus dazu, den römischen Staat in eine Militärdiktatur zu verwandeln. Als Diktator mit weitreichender Verfügungsgewalt ausgestattet, beginnt er sofort mit der Verfolgung innenpolitischer Widersacher, allen voran Gracchus.

Warum die filmische Themenpalette so eindimensional auf Caesar, Cleopatra und Spartacus ausgerichtet scheint, lässt sich schwer erklären.[265] Einzelproduktionen zu Hauptprotagonisten der ausgehenden römischen Republik wie Marius, Clodius, Milo, Pompeius und Cicero fehlen. Die beiden Letztgenannten treten in verschiedenen Caesarproduktionen als mehr oder minder handlungsimmanente Nebenfiguren auf. Zu dominant erscheinen die gängigen Stoffe und als zu wenig risikofreudig erweist sich das traditionell konservative Film- und Fernsehgeschäft.

[265] Ähnlich verhält es sich beim historischen Kriminalroman für den antiken Bereich, siehe Weber 2006.

5. Spartacus

Dagegen abends zur Erholung Appians römische Bürgerkriege im griechischen Original. Sehr wertvolles Buch. Der Kerl ist Ägypter von Haus aus. Schlosser sagt, er habe keine Seele, wahrscheinlich, weil er in diesen Bürgerkriegen der materiellen Grundlage auf den Grund geht. Spartacus erscheint als der famoseste Kerl, den die ganze antike Geschichte aufzuweisen hat. Großer General (kein Garibaldi), nobler Charakter, real representative [wirklicher Vertreter] des antiken Proletariats.
Karl Marx[266]

5.1 Die historische Figur

In der Auseinandersetzung mit dem Anführer des bekanntesten antiken Sklavenaufstandes stellt die ungenügende Quellenlage die größte Herausforderung dar. Betrachtet man die antike Quellenlage zu Spartacus sowie zur Rebellion der Unfreien allgemein, so zeigt sich, wie wenig Material greifbar ist. Die römische Elite, als Produzent und Konsument der antiken Geschichtsschreibung, sah in der Rebellion des Spartacus kein lohnenswertes Objekt der historischen Beschäftigung.[267] So mag es kaum verwundern, dass während der gesamten Antike kein umfassendes Werk über Spartacus oder die Sklavenaufstände entstand.[268] Zur Person selbst finden sich kleinere Erwähnungen im Rahmen der Lebensbeschreibungen des Crassus und des Pompeius bei Plutarch, weiters bei den Autoren Appian und Florus sowie beim spätrepublikanischen Politiker und Autor Sallust, der den historischen Ereignissen zeitlich am nächsten stand. Aufgrund der schmalen Quellenbasis bleibt die Tatsache erstaunlich, dass der Anführer der Sklavenrebellion von Capua, in der nachantiken Rezeption zu einer der meist behandelten Figuren der Antike wurde. Erstaunlich auch deshalb, weil wir über keine zeitgenössischen Darstellungen, Büsten oder Statuen, verfügen.[269] Der „historische“ Körper des Spartacus ist für uns somit aus der antiken Vergangenheit nicht greifbar, sondern wurde als *persona ficta* in der Rezeption seines symbolischen Körpers

[266] Brief 98 vom 27. 02. 1861 in: Marx–Engels 1964, 160.

[267] Wyke 1997, 35.

[268] Ähnlich ungeeignet erwies sich auch die christliche Geschichtsschreibung des Mittelalters, verortet in den großen Wirtschaftsbetrieben der Klöster, den landwirtschaftlichen Aufstandsbewegungen der Antike literarisch Gestalt zu verleihen.

[269] Die bekannteste Spartacus-Statue stammt von Denis Foyatier (1793-1863). Sie befindet sich heute im Louvre und wurde vom Künstler bewusst mit der Julirevolution von 1830 in Verbindung gesetzt. Eine zweite Statue findet sich im bulgarischen Kurort Sandanski und verdeutlicht die bulgarische Vereinnahmung der antiken Figur, siehe Brodersen 2010, 86-87.

periodisch schwankend besetzt.[270] Sie ist das Produkt einer Entwicklung, die mit der Neuzeit einsetzte und durch die linken politischen Strömungen des 20. Jahrhunderts ihren Höhepunkt fand. Gerade der Umstand, dass wir über sowenig antikes Quellenmaterial zur Person des Spartacus verfügen, macht ihn so beliebt in der filmischen Darstellung und die Filmfigur so universell „beschreibbar".

Bei den unterschiedlichen antiken Autoren herrscht breiter Konsens über die Abstammung des Spartacus, die als thrakisch angegeben wird.[271] Auch über seinen Weg in die Sklaverei herrscht Einigkeit. Er kämpfte in einer Auxiliareinheit für Rom, desertierte und wurde nach seiner Gefangennahme als Gladiator nach Italien verkauft.[272] Sein Schicksal und seine Kenntnis des römischen Militärwesens könnten die militärischen Erfolge der Rebellion in den Jahren 73 und 72 v. Chr. erklären.

Ursprünglich in einem religiösen Kontext stehend[273], erfreuten sich Gladiatorenspiele in der späten römischen Republik einer großen Beliebtheit. Die rivalisierenden Aristokraten verwendeten diese kostspieligen Darbietungen zur Beeinflussung des Wahlverhaltens der stadtrömischen Bevölkerung und suchten einander durch die Ausrichtung prächtiger Spiele zu übertreffen. Um die gestiegene Nachfrage nach Gladiatoren zu stillen, bildete sich im Laufe der mittleren Republik ein lukrativer Wirtschaftszweig. Den Nachschub für Rom stellten die Gladiatorenschulen (*ludi*) Kampaniens sicher, die wiederum aus den römischen Kriegszügen gespeist wurden. Unter Anleitung eines Ausbildners (*lanista*) wurden die Kämpfer trainiert und vorbereitet. Aus den streng bewachten Kasernen wurden die Gladiatoren dann bei Bedarf an die Veranstalter (*editores*)vermietet. Die Konzentration von gut ausgebildeten Kämpfern, die aufgrund der geringen Lebenserwartung nichts zu verlieren hatten, barg große Risiken. So erscheint es nur logisch, dass der Aufstand des Spartacus 73 v. Chr. seinen Anfang in einer dieser Gladiatorenkasernen nahm. Ausgangspunkt der Rebellion war der Ausbruch von nach unterschiedlichen antiken Angaben 30 bis 78 Gladiatoren[274], die sich ihren Weg in die Freiheit erkämpfen konnten. Über die Organisation der Aufständischen geben die antiken Notizen nur wenig Auskunft. Es kann aber festgehalten werden, dass Spartacus, neben Krixus

---

[270] Späth–Tröhler 2008, 170.

[271] App. civ. 1, 116, 539; Flor. 2, 8, 8 und Plut. Crass. 8, 3.

[272] Flor. 2, 8, 8; Plutarch erwähnt, dass Spartacus mitsamt seiner Frau nach Rom gebracht wurde, Plut. Crass. 8, 4.

[273] Anlässlich der Leichenfeier des Brutus Pera 264 v. Chr., traten erstmals Gladiatoren in Rom auf, siehe Val. Max. 2, 4, 7.

[274] Appian spricht von 70, App. civ. 1, 116, 539, Florus von 30, Flor. 2, 8, 3 und Plutarch berichtet von einem Aufstand von 78 Gladiatoren, die sich nachdem eine größere Rebellion von 200 Mann verraten worden war, spontan aus der Küche befreien konnten, Plut. Crass. 8, 2. In *Spartacus (1960)* nimmt der Ausbruch der Gladiatoren auch in der Küche seinen Anfang.

und Oinomaos, in den antiken Zeugnissen als Anführer benannt wurde.[275] Unmittelbar nach ihrer Flucht aus der Kaserne schlugen die Revoltierenden ein erstes Lager an den Hängen des Vesuv auf.

Was nach dem Ausbruch der Gladiatoren kleinräumig anfing, wurde durch das zögerliche Verhalten der Römer und durch die politischen Rahmenbedingungen begünstigt. Im Jahre 73 v. Chr. sah sich das römische Staatswesen in zwei schwierigen militärischen Auseinandersetzungen an den beiden Rändern des Reiches verwickelt. In Iberien führte der ehemalige römische Statthalter Quintus Sertorius, unterstützt von der lokalen Bevölkerung, einen Aufstand gegen Rom an. Im hellenistischen Osten nutzte der pontische König Mithridates VI. die antirömische Stimmung, und es folgte die letzte große Widerstandsbewegung gegen Rom im hellenistischen Osten, die zeitweise ganz Kleinasien mit Krieg überzog. Daher waren sowohl die erfahrensten Befehlshaber als auch die stärksten Truppen in diesen beiden Konflikten gebunden. Für die Bekämpfung des Aufstandes der Sklaven, der von römischer Seite sträflich unterschätzt wurde, blieben nur unerfahrene Soldaten und, wie sich im weiteren Verlauf der Revolte zeigen sollte, bestenfalls durchschnittliche Kommandeure. Noch dazu galt der Kampf gegen Sklaven in der römischen Vorstellung als wenig ehrenhaft und versprach im Gegensatz zur militärischen Auseinandersetzung im Osten wenig Beute. Eine Sichtweise, die sich zunächst nicht ändern sollte, auch als die Zahl der Rebellen durch den regen Zulauf von flüchtigen Sklaven aus den umliegenden landwirtschaftlichen Betrieben anschwoll. Gerade die landwirtschaftlichen Großbetriebe in Süd- und Mittelitalien sollten den Aufstand der Unfreien begünstigen. Die römische Expansion der mittleren Republik hatte die agrarischen Strukturen in Italien massiv verändert. Im Zuge der Siege über Karthago und die hellenistischen Nachfolgedynastien Alexanders strömten versklavte Kriegsgefangene ins Kernland Italien und nach Sizilien, wo sie auf den landwirtschaftlichen Großbetrieben der römischen Oberschicht unter schwierigsten Lebens- und Arbeitsbedingungen Einsatz in der Agrarproduktion fanden. Diese kapitalintensive Großgrundbewirtschaftung konnte in weiten Teilen Mittel- und Süditaliens die ehemals vorherrschende klein- und mittelbäuerlich organisierte Landwirtschaft verdrängen. Die schwierigen Lebensbedingungen der Unfreien auf Sizilien führten zu den beiden großen Aufständen der Jahre 136-132 und 104-101 v. Chr. Waren Aufstände auf Sizilien ein regionales Ärgernis in einem überschaubaren geographischen Bereich, so sollte der Aufstand des Spartacus das römische Kernland zwei Jahre lang in Mitleidenschaft ziehen und weite Teile Mittel- und Süditaliens verwüsten. Als der römische Senat endlich militärisch

[275] App. civ. 1, 116, 540 und Flor. 2, 8, 1.

auf das Anwachsen der Revolte reagierte, konnten die Aufständischen in relativ kurzer Zeit den Propraetor Caius Claudius Glaber[276] sowie die beiden Praetoren Lucius Cossinius und Publius Varinius besiegen. Letzterem konnte Spartacus sein Pferd und seine Liktoren abnehmen.[277] Die überraschenden Erfolge der Aufständischen ließen den Zulauf an flüchtigen Sklaven und Sklavinnen ansteigen, wobei sich genaue Schätzungen über die zahlenmäßige Stärke der Revoltierenden aufgrund der ungenügenden Quellenlage als schwierig erweisen. Das Ausmaß der Revolte und deren Gefährlichkeit lassen sich aber am Verhalten des römischen Senates ablesen, der im Jahre 72 v. Chr. die beiden amtierenden Konsuln Lucius Gellius Publicola und Cnaeus Lentulus Clodianus gegen die Rebellion in Marsch setzte. In der Zwischenzeit hatten die Aufständischen ihr ursprüngliches Operationsgebiet gegen Norden verlassen. Den Römern gelang durch die Zerschlagung eines vom Hauptheer der Revoltierenden unabhängig agierenden Truppenverbandes ein erster Achtungserfolg, wobei Krixus den Tod fand.[278]

Die römische Militärstrategie sah eine Umklammerung der Aufständischen auf ihrem Weg in den Norden vor. Umfasst von den konsularischen Heeren sollte für die Rebellen sowohl die Überquerung des Apennin als auch die Flucht in den Süden unmöglich gemacht werden. Doch der Anführer der Revolte reagierte prompt und konnte durch ein geschicktes Manöver die Römer täuschen. Im Gebiet von Samnium oder Picenum entwich er der drohenden Umklammerung und besiegte nacheinander die beiden konsularischen Heere. Danach überquerte Spartacus den Apennin und gelangte in die Provinz Gallia Cisalpina, wo sich den Aufständischen bei Mutina der römische Statthalter Cassius Longinus entgegenstellte, der bezwungen werden konnte.

Nun war der Weg aus Italien frei, keine ernstzunehmenden Truppen versperrten den Rebellen die Flucht aus dem römischen Kernland. Doch in dieser Situation machten die Revoltierenden kehrt und wandten sich wieder in Richtung Süden. Warum die Flucht aus Italien nicht umgesetzt wurde, ist aus der Quellenlage nicht erklärbar. Wahrscheinlich verhinderte die unterschiedliche ethnische Zusammensetzung der Aufständischen die Durchführung der

---

[276] Glaber, das filmische Vorbild für die Figur des Marcus Publius (!) Glabrus in *Spartacus (1960)*, versuchte die Aufständischen am Vesuv einzukesseln, wurde aber von Spartacus getäuscht, umgangen und besiegt, siehe Flor. 2, 8, 4.

[277] Plut. Crass. 9, 5-7.

[278] App. civ. 1, 117, 542. In der Forschung wurde der Tod des Krixus als Argument verwendet, die Uneinigkeit der Aufständischen zu postulieren, die aber nicht beweisbar ist. Vielmehr kann die temporäre Abspaltung der Gruppe um Krixus so erklärt werden, dass eine autonom operierende Kampfgruppe in der Plünderung gewisser Landstriche effizienter einzusetzen wäre als ein großer Heeresverband. Die von Spartacus organisierten Leichenspiele für Krixus, die bei Appian und Florus erwähnt werden, sprechen eindeutig gegen die Theorie einer Abspaltung innerhalb der Gruppe der Aufständischen, siehe App. civ. 1, 117, 545 und Flor. 2, 8, 9.

Alpenüberquerung. Nur für die germanischen und gallischen Elemente wäre eine Flucht in den Norden günstig gewesen, allen anderen drohten auf ihrem langen und gefahrvollen Weg in die Heimat wieder Sklaverei oder Tod. Vielleicht hatte Spartacus auch nie die Absicht gehabt, Italien zu verlassen, und wollte die Revolte nur in den Norden tragen. In Oberitalien fand er aber letztlich keine Unterstützung, weil sich entgegen der Situation in Mittel- und Süditalien der Klein- und Mittelbauernstand dort gehalten hatte und der Einsatz von Sklavenarbeitern in der Agrarwirtschaft gering war.

Die prekäre Situation nach Mutina veranlasste den römischen Senat dazu, nach Abberufung der beiden erfolglosen Konsuln Marcus Licinus Crassus mit dem militärischen Oberkommando gegen die Aufständischen zu betrauen. Crassus, der als reichster Römer seiner Zeit gilt, hatte bis 73 v. Chr. eine politische Karriere durchlaufen, die ihn bis zur Praetur gebracht hatte. Die erfolgreiche Niederschlagung der Revolte sollte ihm das angestrebte Konsulat ermöglichen. Im Gegensatz zur bisherigen Taktik ging Crassus sofort in die Offensive und griff gegen Disziplinlosigkeiten, die nach den römischen Niederlagen von 72 v. Chr. eingerissen waren, kompromisslos durch.[279] In der Zwischenzeit waren die Aufständischen in den Süden gezogen und Spartacus versuchte mit Hilfe der kilikischen Piraten nach Sizilien überzusetzen, um dort die Unfreien zu mobilisieren, während Crassus durch den Aufbau eines Speerwalls zwischen dem Golf von Tarent und dem Tyrrhenischen Meer die Revoltierenden vom übrigen Italien abschnitt. Wahrscheinlich durch römische Einflussnahme zeigten sich die Piraten vertragsbrüchig, und der improvisierte Versuch der Revoltierenden, die Straße von Messina zu überqueren, scheiterte an der ungünstigen Wetterlage. In der Zwischenzeit befand sich Cnaeus Pompeius, nach erfolgreicher Beendigung der Kampfhandlungen in Spanien, auf dem Weg nach Italien. Aus dem Osten stand die Rückkehr des Marcus Terentius Varro Lucullus unmittelbar bevor. Um der drohenden Vereinigung der drei römischen Heere zu entgehen, mussten die Rebellen den Wall überwinden, ein Vorhaben, welches unter großen Verlusten gelang. So suchten die Aufständischen nach Brundisium zu gelangen, um die Landung des Lucullus zu verhindern; sie kamen allerdings zu spät.

Über den weiteren Verlauf der Auseinandersetzung berichten die antiken Autoren unterschiedlich. Während Appian davon ausgeht, dass sich Spartacus unmittelbar nach der

[279] Als Soldaten des Legaten Lucius Mummius unter Zurücklassung ihrer Waffen flüchteten, griff Crassus auf eine alte Sitte der Bestrafung flüchtender Truppenteile zurück, die *decimatio*, siehe Plut. Crass. 10, 4. Bei der *decimatio* handelt es sich um eine selten angewandte Form der Bestrafung einer gesamten Einheit, bei der durch Los jeder zehnte Mann ausgewählt und hingerichtet wird.

Landung des Lucullus in Italien Crassus zur Entscheidungsschlacht stellte[280], schildert Plutarch, dass die Aufständischen ihre eigene Kampfkraft überschätzend ihren Anführer zwangen, sich Crassus zu stellen.[281] Der Ort der Entscheidungsschlacht kann nicht zweifelsfrei lokalisiert werden. Wahrscheinlich besiegten die römischen Truppen unter Crassus die Revoltierenden um Spartacus im Grenzgebiet zwischen Lukanien und Apulien. Die antiken Quellen schildern den Tod des Anführers der Rebellion auf dem Schlachtfeld als heroisch.[282]

Zur Abschreckung ließ Crassus nach gewonnener Schlacht 6000 gefangene Aufständische entlang der Via Appia von Rom nach Capua kreuzigen.[283] Zusammen mit Cnaeus Pompeius konnte er das Konsulat für 70 v. Chr. erringen.

5.2 Die Entwicklung der nachantiken Figur

Das Nachleben Spartacus‘ speist sich nur zu geringem Teil aus der antiken Überlieferung, sondern ist ein Produkt der Neuzeit, welches, durch die Aufklärung und durch linkspolitische Vereinnahmung im 19. und 20. Jahrhundert angereichert, in diversen Romanen und Kinoproduktionen erfolgreich popularisiert wurde. Diese Konstruktion des Spartacus verlief in drei Etappen. In den Aufklärungsströmungen des 17. und 18. Jahrhunderts erfolgte der erste große Impuls. Spartacus wurde zum Symbol der Menschenrechte und daraus resultierend der individuellen Freiheit. Im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der nationalen Selbstbestimmung, wandelte sich sein Bild nationalistisch unterfüttert zum Vorkämpfer der Eigenständigkeit unterschiedlichster ethnischer Gruppen.[284] Mit den Werken von Marx und Engels folgte die Entdeckung des Thrakers durch den Sozialismus in der ökonomischen Auseinandersetzung der Klassen. Spartacus war durch seine Rebellion gegen Rom, personifiziert durch seinen militärischen Gegenspieler, den Protokapitalisten Crassus, geradezu prädestiniert, die Bedürfnisse des sozialistischen Klassenkampfes, umgelegt auf die antiken Verhältnisse, zu stillen. Aufgrund des Interesses der historisch-materialistischen Geschichtsschreibung an den sozialen und ökonomischen Verhältnissen der antiken Gesellschaft, folgte sein Aufstieg in der marxistischen Historiographie, der zuerst in den realsozialistischen Ländern Osteuropas begann und dann auf den Westen überschwappte.[285]

---

[280] App. civ. 1, 120, 557.
[281] Plut. Crass. 11, 7.
[282] App. civ. 1, 120, 557 und Plut. Crass. 11, 9-10.
[283] App. civ. 1, 120, 559.
[284] Späth–Tröhler 2008, 173.
[285] Späth–Tröhler 2008, 177, siehe dazu Korzeva 1979, Olivova 1980 sowie Rubinsohn 1993.

Die spezielle Ausrichtung des nachantiken Spartacus im 19. Und 20. Jahrhundert hätte es ohne marxistisches Interesse und die Gegenreaktion von bürgerlicher Seite in dieser Form nicht gegeben.

5.3 Der literarische Spartacus–Von Porsile bis Giovagnoli

Den Grundstein zur Neuentdeckung der historischen Figur des Spartacus legte die Oper. Am 21. 02. 1726 wurde das Singspiel *Spartaco* von Giuseppe Porsile, Hofkomponist Karls VI., im Kleinen Hoftheater in Wien uraufgeführt. Als Grundlage dienten Porsile die wenigen Notizen über Spartacus bei Plutarch, wobei aber wenig von den antiken Quellen in die Dramaturgie einfloss.[286] Der eigentliche Impuls zur Wiederentdeckung der historischen Figur des Spartacus erfolgte in den fundamentalen Umwälzungen der französischen Gesellschaft während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In den 1760er Jahren, zehn Jahre vor der Amerikanischen Revolution und 30 Jahre vor dem Sturm auf die Bastille, erschien die erste detaillierte historische Studie zur Rebellion der Sklaven unter ihrem thrakischen Anführer aus der Feder Charles de Brosses‘. Im Ringen um eine allgemeingültige Definition menschlicher Grundrechte besannen sich die großen Denker der französischen Aufklärung, Voltaire und Rousseau, auf den versklavten Gladiator, der zur Symbolfigur der allgemeinen Menschenrechte wurde. Voltaire proklamierte in Anlehnung an den antiken Aufstand das Recht auf bewaffneten Widerstand gegen Unterdrückung und Tyrannei. Die Französische Revolution bediente sich an den Versatzstücken der Vergangenheit und imitierte politische Rhetorik und Ikonographie der römischen Republik. Die französische Armee übernahm den römischen Adler, die *fasces* fanden Verwendung in der Nationalversammlung und nach dem Vorbild des *pilleus*, der vermeintlichen Kopfbedeckung eines römischen Freigelassenen, entstand die Jakobinermütze.[287] Einzelne historische Personen der ausgehenden römischen Republik, wie Sertorius, Brutus oder Spartacus, in ihrer jeweiligen politischen Ausrichtung divers, wurden, vereint in ihrem Scheitern gegen die repressive Staatsgewalt, zu den Lichtgestalten der französischen Aufklärung. Gleichzeitig bestand wenig Interesse an einer historischen Erklärung des Phänomens der spätrepublikanischen Sklavenaufstände, sondern Spartacus wurde zu einem allgemeinen Symbol des Freiheitswillens gemacht. In dieser Tradition, vereint mit den Schriften Montesquieus, Rousseaus und Voltaires, entwarf Bernard-Joseph Saurin in seinem Drama *Spartacus*, uraufgeführt am 20. Februar 1760 im Pariser Théâtre Français, ein völlig ahistorisches Bild. Die wissenschaftliche wie kulturelle

[286] Shaw 2005, 8.
[287] Wyke 1997, 36.

Beschäftigung mit Spartacus reflektiert die zeitgenössische Debatte über die Behandlung afrikanischer Sklaven in den französischen Überseegebieten. Der Stoff überstrahlte die französische Diskussion und wurde zum europäischen Exportschlager. Auf Saurin basierend nahm sich zehn Jahre später Lessing[288] des Stoffes an, wobei es bei einem dramaturgischen Entwurf blieb.[289] Die wenigen Seiten der *antityrannischen Tragödie* zeichnen die Rebellion des Spartacus als aus der Verzweiflung geborene moralische Handlung, die erst zum Untergang verurteilt ist, als mit Krixus eine Person aus dem innersten Führungskreis zum Verräter an der Sache wird. Schon in der Konzeption Lessings findet sich die Crassus' Rolle als Kriegsprofiteur, der erst, als er seine wirtschaftlichen Interessen bedroht sieht, die Rebellion bekämpft. Das Motiv der Liebesgeschichte zwischen Spartacus und Emilie, der Tochter des Crassus, dürfte von Saurin entlehnt sein. Die weitere Ausarbeitung des Spartacusstoffes, setzte Lessing für das schon länger gehegte Projekt *Emilia Galotti* zurück und nahm sie nicht wieder auf.[290]

Dem revolutionären Frankreich folgend standen die US-amerikanischen Gründerväter dem Andenken an die römische Republik positiv gegenüber und unterzeichneten ihre politischen Kommentare in der Auseinandersetzung mit der britischen Krone mit den Namen bekannter republikanisch gesinnter Römer, wie Cato oder Brutus.

Gleichzeitig bot die florierende Institution der Sklaverei in Nordamerika einen neuen Nährboden für die thematische Auseinandersetzung mit den antiken Sklavenrebellionen. 1822 schrieb die Abolitionistin Susannah Strickland Moddie den Jugendroman *Spartacus: A Roman Story* für Kinder und Jugendliche. Sechs Jahre später eroberte die Tragödie *Gladiator: A Tragedy in Five Acts* von Robert Montgomery Bird die Theaterbühnen der Ostküste und wurde zu einem der größten US-amerikanischen Publikumserfolge des 19. Jahrhunderts. Das Geheimnis des Erfolges bildete in einer Zeit der starken gesellschaftspolitischen Umwälzungen die Faszination einer individuellen Heldenfigur, die allen Widerständen zum Trotz sich kurzfristig ihre Freiheit erkämpft. Bird griff in seiner Darstellung des Titelhelden nur begrenzt auf antikes Quellenmaterial zurück und reflektierte geschickt zeitgenössische Entwicklungen. Das vom Autor negativ dargestellte Rom entspricht ganz klar Großbritannien. Gleichwohl bleibt Spartacus ein Held der weißen Mittel- und Oberschicht, seine Verwendung als allgemeines Symbol der US-Sklavenbefreiung war nicht vorgesehen. Der Autor, selbst Sklavenhalter, griff zwar stofflich auf die antike Sklavenrebellion zurück, stand aber einer

---

[288] „*Ich hoffe […] aus dem Spartacus einen Helden zu machen, der aus anderen Augen sieht als der beste römische*." Lessing zitiert nach Riedl 2000, 139.

[289] Zu Lessings *Spartacus* siehe Bohnen 2000, Fragment 373-376 sowie Kommentar 959-969.

[290] Bohnen 2000, 961.

Befreiung der afrikanischen Sklaven in Nordamerika negativ gegenüber. Bezeichnend für die Situation der Sklaven in den USA ist auch der Umstand, dass mit der Uraufführung des Stücks die überregionale Sklavenrevolte des Nat Turner in Virginia erfolgte.[291]

Die Zäsur aller Spartacus-Bearbeitungen bildet Raffaello Giovagnolis epischer Roman *Spartaco, Racconto storico del secolo VII dell'era romana* aus dem Jahre 1874. Der Tradition Sir Walter Scotts einer möglichst realistischen Darstellung der historischen Vergangenheit verbunden, diente Spartacus als nationale Identifikationsfigur für den jungen italienischen Nationalstaat. Der Autor hatte, als glühender Anhänger des Risorgimento, unter dem Kommando Garibaldis gekämpft und machte sich in den folgenden Jahren durch die Abfassung einer Geschichte Italiens der Jahre 1815 bis 1848 auch als Historiker einen Namen.[292] Der im Inland überaus erfolgreiche Roman wurde durch Übersetzungen in Frankreich, Deutschland, Skandinavien, China und Russland einem breiten Publikum zugänglich gemacht und popularisiert. Weitere Historienromane von Giovagnoli zu Persönlichkeiten der ausgehenden Republik, wie zu den radikalen Tribunen Lucius Appuleius Saturninus und Publius Clodius, folgten in den Jahren 1879 und 1905.[293] In Gegensatz und in Abgrenzung zu den zeitgenössischen Erfolgen von *Quo Vadis* und *Ben Hur* wählte der Autor mit dem Spartacus – Stoff bewusst eine nichtchristliche Thematik, angesiedelt im republikanischen Rom.[294]

Fußend auf den Aussagen von Karl Marx verstärkte sich im 20. Jahrhundert die Vereinnahmung der historischen Person durch linke Politströmungen und staatliche Kräfte. Während des Ersten Weltkriegs in Deutschland schlossen sich die marxistischen Sozialisten unter der Führung von Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht zum Spartakusbund zusammen, der am 01. 01. 1919 in der neugegründeten Kommunistischen Partei Deutschlands (KPD) aufging. Im Zuge des gescheiterten Januaraufstandes, der auch als Spartakusaufstand bezeichnet wird, wurden am 15. 01. 1919 die beiden Spartakisten Luxemburg und Liebknecht durch die Garde-Kavallerie-Schützen-Division gefangen genommen, gefoltert und ermordet. In Gedenken an die beiden marxistischen Vordenker bildete sich Anfang der 1970er Jahre der Marxistische Studentenbund Spartakus (MSB Spartakus), der zu den einflussreichsten Studentenverbänden in der Bundesrepublik Deutschland zählte und enge Verbindung zur Deutschen Kommunistischen Partei (DKP) unterhielt.

---

[291] Zur Sklavenrevolte des Nat Turner siehe French 2004 sowie Greenberg 2003. Auch François–Dominique Toussaint L'Ouverture (1743-1803), der Anführer der Haitianischen Revolution, bezog sich auf Spartacus, siehe Brodersen 2010, 86.

[292] Giovagnoli, Raffaello, *Storia politica d'Italia, Risorgimento italiano dal 1815 al 1848*, Milano 1897.

[293] Shaw 2005, 16.

[294] Wyke 1997, 42.

In den sozialistischen Staaten Osteuropas war die Vereinnahmung noch stärker. Dabei zeigt sich eine starke Verbindung zwischen Politik und Sport. In Anlehnung an die Mitglieder des Spartakusbundes, die Spartakisten, bildeten sich in den Ländern des Warschauer Paktes regelmäßig veranstaltete Jugendsportfestspiele, die Spartakiaden. Diese dienten zur Nachwuchsförderung und zur Sichtung kommender Spitzensportler und -sportlerinnen. Auch nach der politischen Wende 1990 fanden diese Veranstaltungen unter gleichem Namen weiterhin in der Russischen Föderation statt. Gleichzeitig gab es in den nichtsozialistischen Ländern Westeuropas ab 1917 unter gleichem Namen ähnliche Wettkämpfe, die von den Arbeitersportverbänden organisiert wurden mit dem Ziel, die Arbeitersportbewegung zu stärken und zu fördern.

Im einflussreichsten Mannschaftssport der Welt, dem Fußball, finden sich noch heute in Osteuropa unzählige Mannschaften, die den Anführer der antiken Sklavenrebellion in ihren Vereinsnamen aufgenommen haben.[295] Bekanntestes Beispiel bildet der russische Sportklub Spartak[296] Moskau mit seinen international erfolgreichen Abteilungen Fußball und Eishockey. Im Gegensatz zu den anderen großen Fußballklubs der Sowjetunion, die alle staatlichen Organisationen nahestanden[297], galt Spartak als unabhängig. Im sonst so restriktiven politischen System bot das Stadion als Kommunikationsraum die Möglichkeit zur Artikulation regimekritischer Äußerungen, und Spartak war als „Verein des Volkes“ ohne institutionelle Verankerung besonders beliebt.[298]

Besondere politische Vereinnahmung erfuhr Spartacus traditionell in Bulgarien, wo der Anführer der Sklavenrevolte neben dem mythischen Sänger Orpheus (!) als bekanntester antiker Protobulgare verehrt wird. Von staatlicher Seite und mit wissenschaftlicher Unterstützung wurde der bulgarische Kurort Sandanski zum Geburtsort des Thrakers erklärt. Eine am Ortseingang aufgestellte überlebensgroße Statue erinnert an die historische Person.

---

[295] Neben der Slowakei, der Tschechischen Republik und Ungarn finden sich die meisten Fußballklubs mit Spartacus – Bezug im Vereinsnamen in Bulgarien und der Russischen Föderation.

[296] In Erinnerung an einen Besuch 1927 in Deutschland beim Spartakusbund gab man sich 1936 den heutigen Vereinsnamen.

[297] Dynamo Moskau war der Verein des KGB, ZSKA Moskau der Klub der Armee, während Lokomotive Moskau der Staatlichen Eisenbahn unterstand und Torpedo Moskau der staatlichen Automobilfirma SIL gehörte.

[298] Kuper 2009, 64–65.

5.4 Der cineastische Spartacus der Frühzeit–eine italienische Angelegenheit

Nr.	Titel	Land/Jahr	Regie	Darsteller
1	Spartaco	I 1909	?	Oreste Gherardini
2	Spartaco, il gladiatore della Tracia	I 1913	Giovanni Enrico Vidali	Mario Guaita-Ausonia
3	Spartaco	I 1953	Riccardo Freda	Massimo Girotti
4	Spartacus	USA 1960	Stanley Kubrick	Kirk Douglas
5	Il figlio di Spartacus	I 1962	Sergio Corbucci	Steve Reeves
6	Il gladiatore che sfidò l'impero	I 1964	Domenico Paolella	Peter Lupus
7	Spartaco e i dieci gladiatori	I 1964	Nick Nostro	Alfredo Varelli
8	La vendetta di Spartaco	I 1965	Michele Lupo	-
9	Spartacus	USA 2004	Robert Dornhelm	Goran Visnjic
10	Spartacus: Blood and Sand	USA 2010	Steven S. Knight	Andy Whitfield

Giovagnolis Roman bildete auch die Grundlage für die erste filmische Adaption *Spartaco, il gladiatore della Tracia* unter der Regie von Giovanni Enrico Vidali aus dem Jahre 1913. Hauptdarsteller Mario Guaita–Ausonia, ein ehemaliger Kraftsportler, verkörpert ähnlich wie der noch bekanntere Maciste-Darsteller Bartolomeo Pagano die Urform des Muskelmanns, ein Archetyp, der in den italienischen Serienproduktionen der 1950er und 1960er Jahre seine Wiederauferstehung feiern sollte.

Die Filmhandlung eröffnet mit dem Triumphzug des Crassus nach dem Sieg über die Thraker, wobei unter den Gefangenen Spartacus in Ketten mitgeführt wird. In einem unbeobachteten Moment befreit Spartacus, Eisenstangen verbiegend mit klarem Kamerablick auf den nackten Oberkörper des Hauptdarstellers[299], sich und seine Mitgefangenen aus der römischen Knechtschaft. Die Befreiten schließen sich zusammen und erhalten Zulauf durch weitere entflohene Sklaven. In der Zwischenzeit schickt Rom Truppen unter der Führung Crassus, die von den Revoltierenden besiegt werden. Hierbei zeigt Spartacus Gnade und wird zum Dank von Crassus zum römischen Feldherrn ernannt (!). Unter dem Beifall der herbeiströmenden Bewohner der Stadt zieht Spartacus in Rom ein. Das vermeintliche Happy End scheint zum Greifen nah zu sein, doch Spartacus wird durch den ehemaligen Mitgefangenen Noricus fälschlicherweise verleumdet, wieder gefangen gesetzt und abermals versklavt. Im finalen Showdown in der Arena besiegt Spartacus Noricus und dieser wird von den Löwen zerrissen.

[299] Wyke 1997, 44 sowie Späth–Tröhler 2008, 179.

Spartacus bekommt seine Freiheit, wird römischer Bürger und Oberbefehlshaber (!) und beendet die militärische Kampagne der Aufständischen durch die Heirat mit Narona, der Tochter des Crassus. Der glückliche Filmschluss widerspricht der Romanvorlage, die das Scheitern der Aufstandsbewegung thematisiert und den Tod des Thrakers am Schlachtfeld schildert. Das Motiv des Antagonismus zwischen Spartacus und Noricus dürfte Saurin entlehnt sein und findet sich auch bei Giovagnoli. Ein halbes Jahrhundert nach dem Risorgimento und mehr als 30 Jahre nach der Erstpublikation der Romanvorlage darf Spartacus nicht sterben, sondern der Freiheitsheld wird in die römische Gesellschaft aufgenommen. Im Italien der 1950er Jahre führte die posthume Publikation der Gefängnistagebücher des marxistischen Intellektuellen Antonio Gramsci, der sich eindringlich mit dem Werk Giovagnolis auseinandergesetzt hatte, zu einer Wiederentdeckung des Romans. Dieser erschien 1952 im Wochenmagazin *Vie Nuove* des Partito Comunista Italiano (PCI) als Fortsetzungsroman in 27 Teilen.[300]

Ein Jahr später folgte mit Riccardo Fredas *Spartaco (1953)* ein stoffliches Remake der Vidali-Produktion aus dem Jahre 1913. Die Darstellung des Hauptprotagonisten hebt sich eindeutig von der Vorläuferproduktion ab. Aus dem kraftstrotzenden Muskelpaket der 1910er Jahre wird der Prototyp des italienischen Widerstandskämpfers. Die Filmfigur wird als thrakischer Söldner in römischen Diensten eingeführt, der durch die ungerechte Behandlung der thrakischen Zivilbevölkerung durch die Römer zum Rebellen wird. In der ersten Einstellung ziehen unter dem Beifall der Bevölkerung Heerscharen von Soldaten und Unterworfenen, vorbei an den architektonischen Errungenschaften der antiken Zivilisation, in Rom ein. Die anachronistische Präsenz des Amphitheatrum Flavium wurde bewusst gewählt, um beim Publikum Assoziationen an die faschistischen Großaufmärsche der 1930er Jahre zu erzeugen, die entlang der Via dell'Impero das Colosseum mit dem Palazzo Venezia, dem Hauptquartier der faschistischen Regierung, verbanden.[301]

Dem faschistischen Filmhelden Scipio aus dem Jahre 1937 sollte der Nachkriegs–Spartacus gegenübergestellt werden. Diese Abgrenzung zu den italienischen Historienfilmen der 1930er Jahre kam schon im Namen der eigens für den Film gegründeten Produktionsfirma Consorzio Spartacus zum Ausdruck. Die Verletzlichkeit der Hauptfigur, verkörpert durch Massimo Girotti, wird in den Vordergrund der Handlung gestellt. Spartacus sieht sich in einer Sequenz angekettet und mit ausgebreiteten Armen an christliche Motive erinnernd, den begehrlichen Blicken der Tochter des Crassus, Sabina, ausgesetzt. Im Gegensatz zu Vidali und in

[300] Späth–Tröhler 2008, 179.
[301] Wyke 1997, 52.

Übereinstimmung mit der Romanvorlage findet Spartacus sein Ende am Schlachtfeld. Wieder sind es nicht die Römer, die den Untergang der Rebellion herbeiführen, sondern interne Rivalitäten. Dabei wird dem unschuldigen Spartacus die Konstellation zwischen seiner Gefährtin Amitis, die er liebt, und Sabina, der er sich verweigert, zum Verhängnis. Amitis, zweifelnd an der Liebe des Partners, unterstützt dessen Rivalen Octavius (!) beim Versuch, die Aufständischen gegen die römische Übermacht zu mobilisieren. Als Spartacus gerade in Verhandlungen mit den Römern eintritt, fällt ihm Octavius in den Rücken und führt die Aufständischen in die Schlacht und damit in den Untergang. Spartacus versucht das Gemetzel zu stoppen, wird aber tödlich verwundet und stirbt in den Armen der reuigen Amitis.[302]

Laut den Überlegungen Maria Wykes beinhaltet Fredas *Spartaco* eindeutige Anspielungen sowohl auf das Martyrium der kommunistischen Partisanen während des Zweiten Weltkriegs als auch auf den späteren Konflikt innerhalb der italienischen Kommunistischen Partei zwischen dem konsensbereiten Palmiro Togliatti und seinem radikalen parteiinternen Gegenspieler Pietro Secchia.[303] Dabei dürfen die klassenkämpferischen Aspekte der Handlung nicht überbewertet werden, setzen sich doch eindeutig Liebesintrige und Rivalitäten innerhalb der Sklavengemeinschaft als Haupthandlungsmotive durch. Weitere Produktionen wie *Il figlio di Spartaco (1963)*, *Spartaco e i dieci gladiatori (1964)* oder *La vendetta di Spartacus (1965)*, allesamt dem neomythologischen Film zugehörig, verarbeiten einzelne Motive des Spartacus-Stoffes genrebedingt überaus frei.

5.5 Spartacus in Hollywood

Denken wir an Spartacus, ist unsere Wahrnehmung unbewusst beeinflusst durch die cineastische Darstellung Kirk Douglas‘ in der Universal-Produktion *Spartacus* von 1960.

Ähnlich wie im Falle von Peter Ustinov für Nero oder Elizabeth Taylor als Verkörperung Kleopatras, fällt es uns schwer, das Bild Douglas‘ als thrakischer Gladiator aus unserer Vorstellung zu verbannen. 1957 sicherte sich Kirk Douglas gemeinsam mit Partner Eddie Lewis für deren gemeinsame Produktionsfirma Bryna Productions die Filmrechte an Howard Fasts Roman. Die überaus erfolgreiche Romanvorlage barg großen politischen Sprengstoff und offenbarte die unmittelbaren Verhältnisse der US-amerikanischen Gesellschaft nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges.

Der Sieg der Alliierten über Nazideutschland und das japanische Kaiserreich hatte die weltpolitische Konstellation verändert. Nun standen einander die USA und die Sowjetunion

[302] Späth–Tröhler 2008, 180.
[303] Wyke 1997, 56.

als führende Weltmächte militärisch und ideologisch gegenüber. Auf die sich anbahnende weltpolitische Auseinandersetzung, reagierten führende Kreise in den USA mit einer für eine westliche Demokratie beispiellosen Jagd auf Personen, die im Verdacht standen, linke Ideen und Gesinnungen zu vertreten. Unter dem Schlagwort der Überprüfung der Gesinnungstreue wurde der gesamte Staatsdienst auf kommunistische Sympathisanten durchleuchtet. Durch das 1947 in Kraft getretene Taft-Hartley Gesetz sah sich jeder Gewerkschaftsfunktionär gezwungen, eine offizielle Erklärung zu unterschreiben, kein Mitglied der Kommunistischen Partei zu sein.[304]

Als Werkzeug der strafrechtlichen Verfolgung auf höchster politischer Ebene diente das Ende der 1930er Jahre geschaffene House Un-American Activities Committee (HUAC)[305], ein vom Repräsentantenhaus des U.S. Kongresses geschaffener Untersuchungsausschuss, der sich zum Ziel machte, aktuelle oder ehemalige Mitglieder der Communist Party USA (CPUSA) zu entlarven. Ende der 1940er Jahre wurde Senator Joseph McCarthy (1908 – 1957) aus Wisconsin zur treibenden Kraft der antikommunistischen Hexenjagd. Bei den folgenden Anhörungen konnten sich die späteren US-amerikanischen Präsidenten Richard Nixon als Ausschussmitglied und Ronald Reagan als Präsident der Screen Actors Guild (SAG) profilieren.

Die politischen Verfolgungen durchzogen alle gesellschaftlichen Bereiche und machten bei der Untersuchung des Kultursektors auch vor den Toren Hollywoods nicht Halt. Um dem staatlichen Druck und Boykottaufruhren führender konservativer Gruppen zu begegnen, einigten sich die Verantwortlichen der großen Hollywoodstudios am 24. und 25. 11. 1947 bei einem Treffen im Waldorf Astoria Hotel in New York City, auf eine gemeinsame Vorgehensweise. Im berüchtigten Waldorf Statement[306] kam man überein, eine Liste von unliebsamen, linken und liberal gesinnten Personen zu erstellen, die aus sämtlichen Studiobetrieben zu entfernen seien. Hunderten Filmschaffenden, zusätzlich zu einer Vielzahl von Beschäftigten in den Zulieferbetrieben, wurde aufgrund der schwarzen Liste die Existenzgrundlage genommen.

Durch seine kommunistische Gesinnung geriet auch der Autor Howard Fast relativ früh in die Fänge des HUAC – Tribunals und wurde 1950 wegen Missachtung des Ausschusses zu einer

---

[304] Andersen 2000, 9.

[305] Die offizielle und weitestverbreitete Schreibweise lautet House Un – American Activities Committee (HUAC), abweichend davon findet sich in der Literatur auch die Bezeichnung House Committee on Un-American Activities (HCUA), siehe Andersen (ÜS: Metelko) 2000, 15 Fußnote 1.

[306] „*We will not knowingly employ a Communist or a member of any party or group which advocates the overthrow of the Government of the United States by force or by illegal or unconstitutional methods. In pursuing this policy, we are not going to be swayed by hysteria or intimidation from any source*". Auszug aus dem Waldorf Statement, publiziert am 03.12. 1947, zitiert nach Ungerböck 2000, 78.

neunmonatigen Haftstrafe verurteilt. Während der Haft weckte die Beschäftigung mit dem deutschen Spartakusbund das Interesse am Werde- und Untergang der antiken Figur. Das in der Haft begonnene Manuskript stellte Fast schon 1951 fertig, doch durch staatlichen Druck besonders von Seiten des FBI sah sich kein Verlag im Stande, das Buch herauszugeben. So entschloss sich Fast, nach Aufbringung bescheidener Geldmittel, zur Publikation im Eigenverlag. Mit auf Anhieb verkauften 48 000 Stück wurde der Roman ein Erfolg und erfuhr sowohl eine zweite Auflage als auch die ersten fremdsprachigen Übersetzungen. 1952 sicherte sich Citadel Press die Rechte auf weitere Publikationen.

Die Romanhandlung spielt nach der Niederschlagung des Sklavenaufstandes und dem Tod des Anführers. Die Geschichte der Revolte um Spartacus wird aus den Erinnerungen diverser Charaktere, unter ihnen der junge Patrizier Caius, General Licinius Crassus, der Politiker Gracchus sowie der Advokat und Redner Cicero, geschildert, die aus unterschiedlichen Gründen in der Villa Salaria an der Via Appia zusammengekommen sind. Weiterführende Informationen über die Institution der Sklaverei, die politischen Rahmenbedingungen sowie die Motivation der Aufständischen werden durch eingestreute Episoden, in denen der frühere Gladiatorentrainer Batiatus, der jüdische Rebell David und Spartacus‘ Frau Varinia auftreten, ergänzt.[307] Durch die Entwicklung des Spartacus-Bildes aus den Erinnerungen von Freund und Feind wird der Titelheld in mythische Dimensionen entrückt. Er bleibt ein Geheimnis[308], gleichzeitig konstruiert Fast seinen Spartacus als Schöpfer eines Goldenen Zeitalters des protokommunistischen Zusammenlebens, welches durch die militärische Aggression Roms, das um den Fortbestand seines ökonomischen Systems fürchtet, zerstört wird.

Gerade dieses entrückte Bild des Spartacus und die geringe Beachtung, die er in der antiken Historiografie fand, dürften das Interesse Kirk Douglas‘ geweckt haben.[309] Hinzu kam noch eine zutiefst persönliche Komponente. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung identifizierte sich Douglas mit dem versklavten Thraker. Der Schauspieler sah in ihm einen zweiten Moses, der seine Getreuen aus der römischen Unterdrückung hinausführen wollte.[310]

---

[307] Phillips–Hill 2002, 347.

[308] „*Cicero: Spartacus ist für uns ein Geheimnis. Nach den offiziellen Berichten war er ein thrakischer Söldner und Straßenräuber. Laut Crassus war er ein in den Goldminen Nubiens geborener Sklave. Wem sollen wir glauben?*“ Fast 2005, 150-151.

[309] „*Spartacus ist eine historische Gestalt, aber wenn man ihn in Geschichtsbüchern nachschlägt, findet man im besten Fall einen kurzen Absatz über ihn. Rom schämte sich; dieser Mann hatte fast ein Weltreich zerstört. Man wollte den Mantel des Schweigens über ihn ausbreiten. Ich war von der Geschichte dieses Mannes Spartacus fasziniert: Der Sklave träumte von der Abschaffung der Sklaverei und entfesselte so geschickt einen Aufstand gegen die römischen Legionen, dass er das Reich schließlich vernichten sollte*,“ Douglas 1988, 295.

[310] „*Angesichts dieser Ruinen, aber auch der Sphinx und der Pyramiden in Ägypten, der Paläste in Indien, krümme ich mich. Ich sehe Tausende und Abertausende von Sklaven, die Gestein schleppen, die geschlagen werden, hungern und gedemütigt werden, schließlich sterben. Ich identifiziere mich mit ihnen. „Sklaven waren*

Um über den nötigen finanziellen Background zur Realisierung einer kostspieligen Historienproduktion zu verfügen, musste Douglas eines der großen Hollywood – Studios als Partner gewinnen. Als naheliegende Variante bot sich eine Zusammenarbeit mit United Artists (UA) an. Schon 1958 hatten Bryna Production und UA bei der Historienproduktion *The Vikings* unter der Regie von Richard Fleischer mit Kirk Douglas in der Hauptrolle kooperiert. Doch das Studio arbeitete seinerseits an der Realisierung eines Spartacus – Projektes. Unter der Regie von Martin Ritt sollte Drehbuchautor Abraham Polonsky[311] den Roman *The Gladiators* von Arthur Koestler für die Leinwand adaptieren. Yul Brynner als Spartacus und Anthony Quinn als Crassus waren für die Hauptrollen vorgesehen. Schließlich fanden Douglas und Lewis in Universal den wichtigen finanzstarken Partner, und man einigte sich mit Studioboss Ed Muhl auf ein Budget von fünf Millionen Dollar. Das Studio wählte Anthony Mann als Regisseur und Russel Metty übernahm die Kameraleitung. Fast sollte ursprünglich seine eigene Vorlage als Drehbuch adaptieren. Doch eine erste Rohfassung entsprach nicht den Wünschen der Produzenten und auf Anraten von Edward Lewis zog Douglas den bekannten Drehbuchautor Dalton Trumbo hinzu. Dieser hatte 1939 den erfolgreichen Antikriegsroman *Johnny got his gun* veröffentlicht und gehörte seit Anfang der 1940er Jahre zur ersten Garde der Autoren Hollywoods. Aufgrund seiner politischen Gesinnung landete Trumbo im Zuge des Waldorf Statements auf der schwarzen Liste. Er wurde von seinem Heimatstudio Metro–Goldwyn–Mayer entlassen und gehörte zur ersten Gruppe von Drehbuchautoren, Regisseuren und Produzenten, bekannt als Hollywood Ten[312], die am 26. 10. 1947 vor den HUAC-Ausschuss zitiert wurden. Der ebenfalls vorgeladene Bertolt Brecht entzog sich der Anhörung durch Flucht nach Europa.[313] Auf die Frage nach einer etwaigen Mitgliedschaft in der Communist Party USA (CPUSA) verweigerten die Vorgeladenen unter Verweis auf die US-amerikanische Verfassung die Aussage und wurden daraufhin wegen Missachtung des Gerichts zu mehrjährigen Haftstrafen verurteilt. Seit 1947 konnte Trumbo nur unter variierenden Pseudonymen bei diversen Produktionen mitarbeiten.

---

wir unter Ägyptern", heißt es in der Thora. Ich entstamme einem Volk von Sklaven. Das ist meine Familie gewesen, […]" Douglas 1988, 296.

[311] Anfang der 1950er Jahre wurde Abraham Polonsky aufgrund seiner Tätigkeit bei der kommunistischen Zeitung *The Home Front* vor den HUAC-Ausschuss zitiert und landete auf der schwarzen Liste Hollywoods, siehe Omasta 2000, 75.

[312] Neben Trumbo gehörten zur Gruppe der Hollywood Ten die Drehbuchautoren Alvah Bessie, Lester Cole, Ring Lardner Jr., John Howard Lawson, Albert Maltz, Samuel Ornitz, der Regisseur Edward Dmytryk, der Regisseur und Autor Herbert Bibermann sowie der Produzent und Autor Adrian Scott. Zusammen errangen die *Hollywood Ten* bei elf Academy Award-Nominierungen vier Auszeichnungen. Edward Dmytryk trat im April 1951 als „freundlicher" Zeuge vor dem HUAC-Ausschuss auf und denunzierte 26 Kollegen. Daraufhin konnte er seine Karriere in Hollywood unbehelligt fortsetzen, siehe Omasta 2000, 70.

[313] Brecht gelangte über Paris in die Schweiz, nahm später die österreichische Staatsbürgerschaft an und ging in die DDR wo er schließlich 1956 starb.

Bei den Academy Awards von 1957 gipfelte seine verborgene Autorentätigkeit in einem Skandal, als Dalton Trumbo unter dem Pseudonym Robert Rich für seine Mitarbeit an *The Brave One (1956)* mit dem begehrten Drehbuchpreis ausgezeichnet wurde.[314]

Obwohl Fast und Trumbo aufgrund ihrer politischen Einstellung die gleichen Schikanen erdulden mussten, herrschte zwischen den beiden Autoren eine starke persönliche Antipathie, die durch die Verpflichtung Trumbos als Drehbuchautor weiter verschärft wurde. Eddie Lewis sollte Trumbo, der unter dem Pseudonym Sam Jackson[315] am Skript arbeitete, decken und als Koautor fungieren, während die finanzielle Abwicklung für Trumbo über ein privates Girokonto unter einem weiteren Pseudonym, James Bonham, vollzogen wurde.[316] Um das Konkurrenzprojekt von UA aus dem Feld zu schlagen, war die Zusammenstellung einer renommierten *cast* unabdinglich. Namhafte Personen mussten für die römischen Figuren verpflichtet werden, deshalb arbeitete Trumbo mit Nachdruck an den römischen Sequenzen.

Anfang Dezember 1959 legte er nach zweimaliger Überarbeitung das vermeintlich finale Drehbuch für den Drehstart im Januar vor. Vermeintlich deswegen, weil auf Kosten der Fertigstellung der römischen Szenen andere Teile des Skripts vernachlässigt und noch nicht vervollständigt waren. Für die Rollen der römischen Gegenspieler suchte Douglas britische Schauspieler zu verpflichten, während er die Rollen der Aufständischen mit US-amerikanischen Darstellern zu besetzen suchte. Trotz der Lücken im szenischen Aufbau wurde das Skript an die namhaften britischen Schauspieler Laurence Olivier, Charles Laughton und Peter Ustinov geschickt. Douglas kontaktierte Laurence Olivier und schon beim ersten Zusammentreffen zeigten sich Differenzen. Als Douglas Olivier die Rolle des Crassus anbot, konterte dieser, er wolle den Part des Spartacus übernehmen und darüber hinaus Regie führen. Aufgrund zeitlicher Überlappungen–Olivier spielte während der Dreharbeiten zu *Spartacus* den Coriolanus in Stratford upon Avon–gab Olivier seinen ursprünglichen Plan auf und willigte in die Rolle des Crassus ein. Die Verpflichtung Charles Laughtons als Gracchus und Peter Ustinovs als Batiatus folgten.

Die sanftere sprachliche Artikulation der Briten sollte in Kontrast zu den US-amerikanischen Kollegen gestellt werden, um die Klassenunterschiede zwischen Sklavenhaltern und Sklaven

---

[314] Schon bei den Academy Awards 1954 hatte Ian McLellan Hunter in der Kategorie *Best Writing, Motion Picture Story*, für das nachweislich von Trumbo verfasste Drehbuch zu *Roman Holiday (1953)*, gewonnen. Erst 1992 sprach die Academy dem bereits verstorbenen Trumbo die Auszeichnung zu.

[315] Zum Pseudonym Sam Jackson: "*Kirk Douglas gave Trumbo a watch at the end of Spartacus with an inscription to Sam Jackson, and to this day, Trumbo signs his letters to the actor as Sam*", zitiert nach Cook 1977, 270.

[316] Smith 1989, 80.

zu akzentuieren.[317] Gleichzeitig war die Zusammenstellung der Schauspielerriege, durch das Staraufgebot natürlich problematisch. Laughton und Olivier standen in großer Rivalität zueinander, die bei den Dreharbeiten zum Vorschein kam und die Ustinov zu seinen Gunsten zu nutzen suchte. Douglas war durch das erste Treffen mit Olivier vor den Kopf gestoßen, und die erfahrenen britischen Theaterschauspieler sahen wiederum in Douglas mehr den Kinostar als den ernstzunehmenden Charakterdarsteller.[318] Bei der Besetzung der weiblichen Hauptrolle traten weitere Komplikationen auf. Ursprünglich sollte ein internationaler Star verpflichtet werden, aber als Elsa Martinelli, Ingrid Bergman und Jeanne Moreau aus unterschiedlichen Gründen absagen mussten und Jean Simmons als Britin vorerst für die Rolle der Sklavin Varinia aus dem Rennen war, entschieden sich Douglas und Lewis für die unbekannte deutsche Schauspielerin Sabina Bethmann. Für Tony Curtis, privat mit Douglas befreundet, wurde nachträglich die Rolle des jungen Antoninus ins Drehbuch geschrieben, damit dieser seinen vertraglichen Verpflichtungen bei Universal nachkommen konnte. John Dall als Glabrus, Herbert Lom als Tigranes und der frühere Hochleistungssportler Woody Strode als afrikanischer Gladiator Draba vervollständigten die hochkarätige *cast*. UA reagierte umgehend auf die Fortschritte bei Universal und legte das eigene Spartacus Projekt auf Eis.

Als am 27. 01. 1959 die Dreharbeiten mit der späteren Anfangssequenz im Death Valley eröffnet wurden, war die Fertigstellung des Drehbuchs noch nicht abgeschlossen. Die aufgrund des Waldorf Statements bedingte Abwesenheit Trumbos bei den Dreharbeiten sollte sich kontraproduktiv auf das Skript auswirken. Der Autor konnte auf Änderungen vor Ort nicht reagieren und verlor die Souveränität über den Text. Nun bot sich für diverse Personen die Chance zur Einflussnahme auf das Drehbuch. Ein weiteres Problemfeld entstand durch Spannungen zwischen Regisseur Anthony Mann und Produzent und Hauptdarsteller in Personalunion, Kirk Douglas. Als Streitpunkt entpuppte sich die Darstellung des Titelhelden. Während Douglas in den Dialogen ein taugliches Mittel sah, der Grausamkeit der antiken Sklavenhaltergesellschaft Gestalt zu verleihen, wollte Mann durch die Aussagekraft der Bilder den Schrecken der Unterdrückung körperlich-sinnlich vermitteln.[319] Gleichzeitig glaubte Douglas, dass Mann, der seinen Schauspielern viel Freiraum bei der Interpretation ihrer Rollen gab, sich mit den britischen Schauspielern gegen ihn verbünden würde.[320] Relativ

---

[317] Phillips–Hill 2002, 275.

[318] […] "*you have to be careful not to act too well in a Douglas picture, for fear of outshining the star.*" Ustinov über die Zusammenarbeit mit Douglas, zitiert nach Phillips–Hill 2002, 390.

[319] Thissen 1999, 67-68.

[320] "*Things began to heat up still more when Douglas, who was painfully aware that he was unpopular with the English members of the cast, sensed that Mann was getting on with them much better than he was, he suspected that Mann and the Brits were forming a coalition against him*", Phillips–Hill 2002, 390.

schnell zeigte sich die Unvereinbarkeit der Standpunkte, und zwei Wochen nach Drehbeginn zog Douglas als verantwortlicher Produzent die Konsequenzen und feuerte Antony Mann am Set. Zwei Tage später präsentierte er einer völlig verdutzten Crew den 31-jährigen New Yorker Stanley Kubrick als neuen Regieverantwortlichen.[321] Kubrick hatte 1957 das kontroverse Antikriegsdrama *Paths of Glory* mit Kirk Douglas in der Hauptrolle gedreht und stand seit der gemeinsamen Zusammenarbeit bei Bryna Production unter Vertrag. Der Produzent war von Können und Talent Kubricks überzeugt und schätzte seine akribische Arbeitsweise.[322] Doch Kubricks Karriere stand zu diesem Zeitpunkt an der Kippe. Seit 1957 hatte er keinen Film mehr gemacht und war 1958 bei seinem letzten Projekt *One-eyed Jacks* von Marlon Brando gefeuert worden. Der junge Regisseur brauchte dringend eine weitere Chance in Hollywood.

Im Hollywoodstudiosystem der 1950er und 1960er Jahre ging alle Macht von den Studiobossen und den von ihnen eingesetzten Produzenten aus. Für *Spartacus* verfügte Douglas über die klare Entscheidungsgewalt, wobei sich Universal das finale Schnittrecht herausnahm. Die Position des Regisseurs unterschied sich in den 1960er Jahren grundlegend von seinen Aufgaben in der heutigen Filmbranche. 1960 fungierte er im arbeitsteiligen Hollywood–Studiosystem als Spielleiter, der in den einzelnen Teilbereichen auf Spezialisten vertraute.[323] Über eine persönliche Handschrift verfügte er in den seltensten Fällen. Ausnahmeregisseure wie Hitchcock oder Kubrick hatten mit dem komplexen Hollywood–Studiosystem immer große Probleme gehabt. Die Filmindustrie als arbeitsteiliger Prozess wies den einzelnen verantwortlichen Mitarbeitern klar abgegrenzte Aufgaben zu und erwartete erstklassige handwerkliche Umsetzung. Kubrick, der als Berufsfotograf begann, hatte als Autodidakt zwei Langfilme selbst gefilmt und geschnitten. Er vereinte gute handwerkliche Fähigkeiten mit einem hohen künstlerischen Gespür für das Medium. Ein genialer junger Autodidakt aus der New Yorker Bronx, der aufgrund seines ausgereiften Fachwissens nicht einsah, warum er in Teilbereichen die Entscheidungshoheit hergeben sollte[324], musste zwangsläufig auf Konfrontationskurs mit dem Studiosystem geraten.[325]

---

[321] "*It was a very funny scene. Here was Kubrick with his wide eyes and pants hiked up looking like a kid of seventeen. You should have seen the look on their faces. It was as if they were asking: Is this some kind of joke?"* Douglas zitiert nach Phillips–Hill 2002, 275.

[322] "*You don't have to be a nice person to be extremely talented. You can be a shit and be talented, and, conversely, you can be the nicest guy in the world and not have any talent. Stanley Kubrick is a talented shit."* Douglas über Stanley Kubrick, zitiert nach Phillips–Hill 2002, 84.

[323] „*Wenn ich je einen Beweis für die Grenzen des Einflusses brauchte, die ein Regisseur besitzt, wenn ein anderer der Produzent ist und dieser das meiste Geld dafür bekommt, so ist Spartacus ein lebenslanger Beweis dafür*", Kubrick zitiert nach Duncan 2003, 62.

[324] Tony Curtis, zum Verhältnis zwischen Kubrick und Kameramann Russel Metty: „*In Halle 12 der Universal drehten wir die Szene, in der Kirk mit Herbert Lom, dem Kaufmann, über die Schiffe für die Flucht seiner*

In unzähligen Stellungnahmen zu *Spartacus (1960)* betonte Kubrick immer wieder seine begrenzten Eingriffsmöglichkeiten bei den wichtigen Produktionsentscheidungen, und obwohl er den Film zeitlebens aus seinem Gesamtwerk ausklammerte[326], spielte die Übernahme der Regie eine entscheidende Rolle für seine weitere Laufbahn. Kubrick hatte zwar mit *Paths of Glory (1957)*, welcher aufgrund seiner Thematik kontrovers diskutiert wurde, eine einzigartige Talentprobe abgeliefert, hatte aber in Hollywood noch nicht Fuß fassen können. In den Notizbüchern der großen Studiobosse war sein Name schon zu finden, nun musste er den nächsten Schritt machen und seine logistischen Fähigkeiten bei der Bewältigung einer großen Hollywoodproduktion unter Beweis stellen. Kubrick brauchte eine Chance bei dieser großen Produktion und so kam das Angebot von Kirk Douglas gerade recht.[327] Gleichzeitig von den Ressourcen Hollywoods angezogen, aber in seiner Einflussnahme auf den Film behindert, blieb ihm das Studiosystem Hollywoods zeitlebens fremd. Mit seiner ersten Handlung als verantwortlicher Regisseur der Produktion ersetzte Kubrick Hauptdarstellerin Sabina Bethmann durch die englische Darstellerin Jean Simmons.

Leute verhandelt. Wir probten sie ein paar Mal, dann kamen die Licht-Doubles dran, damit Metty sein Licht setzen konnte. [...] Kubrick war wie immer schweigsam, man konnte sich seine Reaktion nicht ausrechnen, weil seine Gedanken die ganze Szene umfassten. Schließlich stand er auf, kontrollierte die Einstellung und wandte sich dann an Russ Metty: „Ich kann die Gesichter der Schauspieler nicht erkennen.“ […] Der rotgesichtige Metty lief violett an. Er sagte kein Wort, aber offensichtlich kochte er auf dem Hochsitz mit seinem Namen an der Rückseite. Atemloses Schweigen. Zufällig stand neben ihm ein anderthalb Meter hoher Punktscheinwerfer mit Abdeckblende–der Spot war nicht größer als der Durchmesser einer Bierflasche. Russ Metty gab dem Stativ einen trockenen Tritt, so dass das Ding wie eine Leuchtrakete in die Dekoration flog. Metty setzte noch eins drauf: „Genug Licht jetzt?“ Kubrick sah sich erst die Sache an, dann sah er zu Russ: „Jetzt haben wir zuviel Licht.“ Fast alle behandelten Kubrick so. Sie hatten nicht den blassesten Schimmer, mit wem sie da arbeiteten.“ zitiert nach Curtis–Paris 1995, 170-171.

[325] Appelt 2004, 254-255.

[326] Stanley Kubrick, zu *Spartacus (1960)*: “*Spartacus is the only film on which I did not have absolute control. When Kirk offered me the job of directing Spartacus, I thought that I might be able to make something of it if the script could be changed. But my experience proved that if it is not explicitly stipulated in the contract that your decisions will be respected, there’s a very good chance that they won’t be. The script could have been improved in the course of shooting, but it wasn’t. Kirk was the producer. He and Dalton Trumbo […] and Edward Lewis […] had everything their way”*, zitiert nach Phillips–Hill 2002, 86.

Edward Lewis über Stanley Kubrick: *“Stanley is in command, always. I remember the first day he was given a script, when we needed a new director; he read it quickly and said, “Yes”, and I remember Kirk and I saying to him, “How much time do we shut down?” for him to get ready. And he said, “No, we’ll start shooting on Monday,” and we lost no time. And he came on the set and just announced to the cast that he’s the director. I mean, he was a young director and hadn’t done a really big picture, and here he was with Kirk Douglas, Olivier, Ustinov, Laughton, and a huge, epicscale picture, which he had never tried before–costume, period. No thing intimidated him at all. He just was cool, collected, he knew what he wanted, and nobody got his dander up. And if they yelled at each other, it went in one ear and out the other. I remember his once saying, “I’ll listen to anything you have to say, but in the end we will do it my way.” […] So Stanley was in control, in that he didn’t play the game that any of these actors wanted. He knew what he wanted. But it was never his project, as you know. He likes to–I think always has–initiate the projects that he’s going to do, write them. It was a case of a young director having a big opportunity thrust at him”*, zitiert nach Phillips–Hill 2002, 207.

[327] Appelt 2004, 265 Fußnote 15.

5.6 The Wars of Spartacus–Howard Fast versus Arthur Koestler

Mit der Verpflichtung Kubricks entbrannte der Kampf um das Drehbuch neu. Kubrick boten die Unvollständigkeit des Drehbuchs und die Abwesenheit des Autors am Drehort Möglichkeiten zur Einflussnahme. Härtester Kritikpunkt des Regisseurs war der plakative Schwarz/Weiß-Gegensatz zwischen guten Sklaven auf der einen und bösen Römern auf der anderen Seite, sowohl in der literarischen Vorlage als auch im Drehbuch. Der einseitigen Glorifizierung der Sklavenrebellion wollte Kubrick eine stärkere Kontrastierung sowohl der römischen Gesellschaft als auch der Gemeinschaft der Aufständischen, gegenüberstellen. Die Frage, inwiefern ein nobles Ziel wie das Streben nach Freiheit menschliche Opfer rechtfertigt und wie das kurzfristige Erreichen dieses Ziels die Gemeinschaft der Aufständischen verändert, wollte der Regisseur in der Produktion thematisiert wissen.[328] Kubrick griff dabei auf Motive aus Koestlers Roman *The Gladiators* zurück. Die Handlung schildert, wie die Gruppe der Aufständischen nach den ersten erfolgreichen Kämpfen gegen römische Truppen einen fixen Siedlungsplatz errichtet und ihr Zusammenleben unter der Führung des Spartacus organisiert. Als sich das Leben der Gemeinschaft zu normalisieren beginnt, bricht innerhalb der Führungsspitze zwischen Spartacus und Krixus ein Streit über das weitere Vorgehen aus. Während der Thraker das Erworbene sichern und festigen will, setzt Krixus auf die endgültige Vernichtung Roms. Letztlich kann sich Spartacus gegen den Rivalen durchsetzen und festigt seinen Führungsanspruch innerhalb der Gemeinschaft durch den Ausbau autoritärer Strukturen. Nach Erlangung der Freiheit macht Spartacus aus den ehemaligen Leidensgenossen wieder Unterdrückte, mit seiner allmächtigen Führungsclique an der Spitze der Lagergemeinschaft. Anstatt den Aufstand auf das gesamte römische Kernland auszudehnen, sucht Spartacus eine Verständigung mit Rom. Krixus, der gescheiterte Widersacher, wird als vermeintlicher Verräter festgenommen und hingerichtet. In der desillusionierenden Sichtweise des Romans ist kein Unterschied zu erkennen zwischen Brutalität und Gewalt der römischen Sklavenhalter und der Gemeinschaft der Aufständischen. Im Ausgleich der Revoltierenden mit Rom, ihre Rebellion nicht weiter zu tragen, kritisierte der Autor die pragmatische Absage Stalins an den ideologischen Anspruch der sozialistischen Weltrevolution. Anstatt die Revolution zu exportieren, sicherte die sowjetische Kommunistische Partei pragmatisch ihre Herrschaft ab und errichtete einen autoritären Zwangsstaat mit weitreichenden Repressalien gegen die eigene Bevölkerung. In der Figur des Spartacus bildete Koestler Stalin ab, der den Machtkampf gegen seinen Rivalen Krixus, welcher für Trotzki steht, gewinnt. Kubrick versuchte die Rebellion des Krixus, die er in der

[328] Cooper 2007b, 57.

Abtrennung der keltischen und germanischen Kräfte vom Hauptheer des Spartacus historisch bewiesen sah, in die Filmhandlung einzufügen.
Trumbo, der in der Aufteilung der Kräfte den ausschlaggebenden Faktor für das Scheitern der Rebellion sah, stand einer möglichen Aufnahme der Krixus Episode in die Filmhandlung aufgeschlossen gegenüber. Doch kam es nicht zu einer Veränderung des Drehbuchs. Der von John Ireland gespielte Krixus bleibt eine blasse Nebenfigur mit wenig Text, die loyal zu Spartacus steht. Eine kurze Meinungsverschiedenheit, als Krixus zwei gefangene Römer in der verwüsteten Gladiatorenschule des Batiatus gegeneinander kämpfen lässt, entscheidet Spartacus durch die Zustimmung der gesamten Gruppe für sich. Im Gegensatz zu Koestler durfte für Trumbo kein Zweifel an der moralischen Integrität der Rebellierenden auf ihrem Weg zur Abschaffung von Klassenunterschieden bestehen. Gleichzeitig wollte Kubrick der innerrömischen Auseinandersetzung größere Beachtung schenken. Ein Gedanke, der vom ausführenden Studio unterstützt, aber sowohl von Douglas als auch von Trumbo kritisiert wurde. Studioboss Ed Muhl war begeistert von der Schilderung der römischen Innenpolitik vor dem Hintergrund der Sklavenrevolte des Spartacus. Das Ringen um die Vormacht im römischen Senat sollte als Spiegelbild der US-amerikanischen Politikverhältnisse dienen. Um die ins Schlingern geratene Produktion auf Kurs zu bringen und seinen eigenen Einfluss auf die Produktion zu stärken, stellte Studioboss Muhl Kubrick mit Marshall Green einen *assistant director* zur Seite und beorderte seine rechte Hand bei Universal, *creative director* Mel Tucker, zum Set.

5.7 Large Spartacus versus Small Spartacus

Im Sommer 1959 wurde den Produktionsverantwortlichen am Gelände der Universal Studios ein erster *rough cut* gezeigt. Der beim ersten *screening* nicht anwesende Dalton Trumbo konnte wenig später die ersten Muster betrachten. Geschockt von der filmischen Umsetzung seines Skripts, legte der Drehbuchautor in *Report on Spartacus*, einem achtzig Seiten umfassenden Text, umgehend seine Kritikpunkte zur Produktion vor. Seine Ausführungen, in drei Teile gegliedert, bezogen sich im ersten Kapitel *The Two Conflicting Points of View on Spartacus*[329], auf die Charakterisierung des Titelhelden von seiner Wiedervereinigung mit Varinia bis zum Ende des Films. Nach Trumbos Meinung standen einander bei der filmischen Ausgestaltung des Hauptprotagonisten zwei divergierende Konzepte gegenüber. In der ersten Variante, *Large Spartacus*, die von Trumbo und Douglas favorisiert wurde, sollte die Sklavenrevolte als weitreichende Rebellion dargestellt werden, die konträr zum historischen

[329] Auszüge dieses Kapitels wurden in Trumbo 1991 abgedruckt.

Gehalt den Fortbestand der römischen Republik gefährdete. Aufgrund der militärischen Bedrohung wird das taumelnde römische Staatswesen von Crassus mit harter Hand in eine Militärdiktatur verwandelt. Spartacus führt als uneingeschränkter Anführer der Rebellion die Aufständischen in eine Reihe von erfolgreichen Schlachten gegen Rom und kann erst unter Aufbietung dreier römischer Heere bezwungen werden. Im Sinne der Romanvorlage sollten die Siege der Aufständischen unterstrichen und die finale Niederlage vernachlässigt werden.
Das zweite Konzept, *Small Spartacus*, sah in der Gladiatorenrevolte einen begrenzten Gefängnisausbruch mit anschließender erfolgloser Flucht zum Meer. Die Aufstandsbewegung bleibt nahezu auf die Insassen der Gladiatorenschule des Batiatus beschränkt und es erfolgt keine Solidarisierung der Gladiatoren mit den Sklaven aus den umliegenden Gebieten. Der kleinräumige Aufstand hat keine Auswirkungen auf die römische Gesellschaft und kann unter Aufbietung weniger Truppenkontingente niedergeschlagen werden. Warum das ursprünglich verfolgte erste Konzept, welches im Drehbuch von Anfang an enthalten war, nicht umgesetzt wurde, erklärte der Autor mit dem Eingriff verschiedener Personen in den Text, bedingt durch Trumbos Abwesenheit bei den Dreharbeiten.[330] Er übte massive Kritik an den Drehbuchänderungen von Stanley Kubrick und Peter Ustinov, der während der Dreharbeiten begonnen hatte, zuerst seine und später Laughtons Passagen zu erweitern. Eine Vermischung beider Konzepte gefährdete aus Sicht des Drehbuchautors die Erfolgsaussichten der Produktion. Schlüssel zur Umsetzung des ersten Konzepts war die filmische Darstellung der Siege Spartacus‘ über römische Truppen. Auf Betreiben Douglas‘, der die Kritik Trumbos inhaltlich voll unterstützte, einigten sich Bryna Production und Universal darauf, weitere Szenen der militärischen Auseinandersetzung zu drehen. Seit dem ersten geschriebenen Dialog des Drehbuchs waren die Schlachtszenen Auslöser heftiger Kontroversen. Ursprünglich sollte das Drehbuch eine erste Auseinandersetzung mit Glabrus, Schlachtenmontagen weiterer Siege der Aufständischen bei Luceria und Metapontum sowie die finale Entscheidungsschlacht beinhalten. Vor Drehbeginn wurden die Montagen gestrichen, aber die erste Auseinandersetzung der Aufständischen mit den Römern unter Glabrus auf eine Erzählung reduziert. Im Laufe der Produktionsphase fanden die Schlachtsequenzen wieder Eingang ins Drehbuch. Diese Szenen sollten zusammen mit der Entscheidungsschlacht nachgedreht werden. Hierfür einigten sich Muhl und Kubrick auf zwölf Drehtage zu insgesamt einer halben Million Dollar, später dann zweiundzwanzig Drehtage für eine Million Dollar in Spanien[331], wovon sechs Drehtage nur für die

[330] Trumbo 1991, 32.

[331] Die spanischen Drehorte waren Alcalá de Henares, Colmenar Viejo, Iriépal, Guadalajara, La Mancha, Navacerrada und Taracena.

Entscheidungsschlacht reserviert waren.[332] Um die Kosten im Auge zu behalten und eine weitere Explosion des Budgets zu vermeiden, wurde Mel Tucker mit Regisseur Kubrick nach Spanien geschickt. Im Dezember 1959 kam Kubrick aus Spanien zurück und zwei Monate später filmte *second unit director* Yakima Canutt in weiteren fünf Drehtagen die Eröffnung der Entscheidungsschlacht mit Detaileinstellungen zu Douglas, Curtis und John Ireland.[333] Der Unterschied in den Drehorten zwischen den großen Einstellungen der Entscheidungsschlacht und den Detaileinstellungen vor Beginn der Schlacht zeigt sich eindrucksvoll im unterschiedlichen Wolkenstand der Szenen.

5.8 Der beschnittene Spartacus–Die Szenenkürzungen

Nach Beendigung der Dreharbeiten begann die Auseinandersetzung um die endgültige Kinofassung. Dabei machte Studioboss Ed Muhl ausgiebig von seinem finalen Entscheidungsrecht Gebrauch. Gerade die Vielzahl der Kürzungen bei den Schlachtszenen ist augenscheinlich. Von den im ursprünglichen Drehbuch vorgesehenen vier Sequenzen, dem Angriff der Revoltierenden auf Glabrus, den Schlachtenmontagen von Luceria und Metapontum sowie der Entscheidungsschlacht, verblieben nur die erste und letzte im Film. Das erste filmische Aufeinandertreffen der Aufständischen und der römischen Truppen wird durch einen blitzartigen Überraschungsangriff des Spartacus entschieden. Der überforderte römische Kommandant wird in seinem Bett gefangen genommen, von Spartacus nach Rom geschickt und aufgrund seiner Inkompetenz vom römischen Senat verbannt. Der Sieg über Glabrus beruht weniger auf der Entschlossenheit der Rebellen als vielmehr auf dem persönlichen Versagen des unerfahrenen römischen Befehlshabers, der den Befestigungsbau des Lagers vernachlässigt. Die weiteren Erfolge der Aufständischen bleiben in der Handlung ausgespart. Der Sieg der Revoltierenden bei Metapontum wird in Rom gemeldet, daran anschließend werden der Einzug der Rebellen unter Beifall der Bevölkerung und die Konfiskationen der Besitztümer der Oberschicht der Stadt Metapontum gezeigt. Die Entscheidungsschlacht als tragender Handlungsbaustein bleibt im Film enthalten und zeigt die Handschrift Kubricks, der für diese Sequenz Anleihen bei Eisensteins *Alexander Nevsky (1938)* nahm. Neben den großen Kürzungen wurden diverse kleinere Sequenzen der kriegerischen Auseinandersetzung aufgrund ihrer Brutalität oder Brisanz herausgenommen. So fiel aus letzterem Grund eine kurze Szene mit kämpfenden Frauen, die einen römischen

[332] Die großen Einstellungen der Entscheidungsschlacht wurden mit Hilfe des spanischen Militärs auf der iberischen Halbinsel gedreht; Handlungstechnisch mag es beabsichtigt sein, dass die römischen Soldaten von Repräsentanten des faschistischen Franco-Regimes gespielt wurden.

[333] Cooper 2007a, 28.

Legionär töten, der Schere zum Opfer. Ursprünglich sollte der Prolog des Films, am Vorabend der Entscheidungsschlacht, mit einem Monolog des Crassus im Kreise seiner Offiziere starten:

Crassus

Nine Roman armies have been destroyed by Spartacus

[…] and our defeat will mean the fall of Rome.

Die Rückblende wurde verworfen, die Textpassage beschnitten und chronologisch richtig in die Handlung eingefügt. Die obig angeführte Textpassage wurde später für den Kinotrailer verwendet.[334] Weiters wurden einige Szenen, die das gesellschaftliche Leben in Rom und die Auseinandersetzungen im römischen Senat betreffen, entfernt.

Die Sequenz *Panik in Rom*, in der versprengte römische Soldaten in wilder Hast nach Rom zurückkehren und eine Massenpanik auslösen, die den Nährboden für die Installation einer Militärdiktatur bereiten sollte[335], wurde aus dem Film herausgenommen. Ferner wurden die Diskussion um die Ernennung Crassus zum Befehlshaber der Truppen gegen Spartacus im Senat sowie ein Dialog zwischen Gracchus und Caesar am Balkon, der den späteren politischen Wechsel Caesars von Gracchus zu Crassus verständlich machen sollte, ersatzlos gestrichen. In letztgenannter Sequenz erkennt Caesar das Doppelspiel des Gracchus, den Aufständischen die Flucht über das Meer zu ermöglichen, um dem innenpolitischen Kontrahenten Crassus zu schaden. Eine weitere Szene, in der Gracchus Caesar mit der politischen Methode des Stimmenkaufs vertraut macht, wurde auch aus dem Film genommen, zu groß wären die Analogien zum politischen System in Washington gewesen. Auch die „Austern und Schnecken"-Szene zwischen Crassus und seinem Sklaven Antoninus im Bade, die explizit homosexuelle Anspielungen aufweist, wurde ebenfalls aus dem Film genommen. In dieser Szene versucht Crassus sich seinen jungen Leibsklaven Antoninus sexuell gefügig zu machen. Die moralische Verkommenheit der Römer wird in Kontrast zur Monogamie des Spartacus gestellt. Wann genau diese Kürzungen vorgenommen wurden ist nicht klar. Wahrscheinlich erfolgten sie aber erst unmittelbar vor der Pressevorführung am 26. 07. 1960. Bei einer ursprünglich mit fünf Millionen Dollar budgetierten Produktion, deren Kosten auf zwölf Millionen Dollar anwuchsen, sah man sich von Seiten des Studios gezwungen, auf die Bremse zu steigen, um etwaigen Boykottdrohungen konservativer Kreise entgegenzuwirken.

[334] Cooper 2007a, 37.

[335] Cooper 2007a, 36.

5.9 Das Ende der schwarzen Liste

Ende der 1950er Jahre hatte sich in der US-amerikanischen Politlandschaft ein Wandel vollzogen. Mit der politischen Entmachtung von Senator Joseph McCarthy hatte die Kommunistenhetze ihren stärksten Exponenten verloren. Die schwarze Liste bestand in Hollywood aber weiter, und Personen wie Dalton Trumbo mussten ihre Fähigkeiten billig verkaufen, um das Auskommen ihrer Familien zu sichern. Unabhängige Produzenten bedienten sich und erwarben erstklassige Texte. Die Autoren der schwarzen Liste arbeiteten unter Pseudonymen. Um eine Wiederholung des peinlichen Vorfalls von 1957 zu vermeiden, schloss die Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) alle *blacklisted* Autoren von einem etwaigen Gewinn bei den Academy Awards aus.[336] Doch aus qualitativen Gesichtspunkten konnte der US-Filmmarkt auf die diffamierten Drehbuchautoren nicht länger verzichten. 1959 beschäftigte Kirk Douglas mit Dalton Trumbo, Paul Jarrico, Mitch Lindemann, John Howard Lawson und Ring Lardner Jr. fünf *blacklisted* Autoren bei Bryna Production, die allesamt nicht in den *film credits* erscheinen durften. Als entscheidend auf dem Weg zur Aufhebung der schwarzen Liste sollte sich Ende 1958 ein Treffen zwischen Kirk Douglas und Vizepräsident Richard Nixon, der in die HUAC-Anhörungen Ende der 1940er Jahre involviert gewesen war, erweisen. Insgeheim erhoffte sich Douglas von Nixon eine klare Stellungnahme zur Aufhebung der schwarzen Liste. Zwar erteilte der Vizepräsident den Hoffnungen Douglas‘ eine Abfuhr, signalisierte aber, dass es, bei einer etwaigen Aufkündigung des Waldorf Statements durch die Hollywoodstudios, keine staatliche Einflußnahme geben würde. Am 15. 01. 1959 hob die AMPAS offiziell den Ausschluss der verfemten Autoren von den Academy Awards auf. Aus öffentlicher Sicht waren die Wiederzulassung der Autoren zu den Academy Awards sowie die stillschweigende Duldung dieser Maßnahme durch die Regierung die entscheidende Grundlage für die Aufhebung der Liste und die Rückkehr der Autoren in rechtsgültige Beschäftigungsverhältnisse.[337] Paradoxerweise garantierten für die US-Öffentlichkeit gerade die entsprechenden Nominierungen und Siege diverser *blacklisted* Autoren bei den Academy Awards deren politische Zuverlässigkeit, obwohl die meisten ihrer politischen Gesinnung auch in den schweren 1950er Jahren treu geblieben waren.

Seit 1958 war Trumbo bei Bryna unter Vertrag und sollte für die Verfilmung des Romans *The Brave Cowboy*, die 1962 unter dem Titel *Lonely are the Brave* auf die Leinwand kam, die *script credits* bekommen. Auch für *Spartacus* griff Douglas auf die Fähigkeiten des Autors

[336] Smith 1989, 81.
[337] Smith 1989, 86.

zurück, dessen Mitarbeit durch Indiskretionen des gefeuerten Regisseurs Anthony Mann zu einem offenen Geheimnis in Hollywood wurde (siehe Kap. 5.5). Die Frage der Behandlung der *screen credits* wurde für die Bryna-Verantwortlichen zu einer kniffligen Angelegenheit, die Ende 1959 entschieden wurde. Offiziell war das *shooting script* von Produzent Eddie Lewis und Sam Jackson verfasst worden. Aus moralischen Gründen verweigerte aber Lewis die Annahme der *credits*. So war eine Entscheidung von Douglas gefordert, die ihm paradoxerweise durch Stanley Kubrick abgenommen wurde. Als sich keine Lösung abzuzeichnen schien, beanspruchte Kubrick zum Entsetzen der beiden verblüfften Bryna-Produzenten die *screen credits* für sich selbst. Da entschied sich Kirk Douglas für die Nennung des eigentlichen Autors Dalton Trumbo in den *film credits*. Als am 20. 01. 1960 Regisseur Otto Preminger bei einer Pressekonferenz mit der Ankündigung aufhorchen ließ, Dalton Trumbo für sein kommendes Filmprojekt *Exodus* als Drehbuchautor zu verpflichten, sah sich Douglas bestätigt. Am 02. 08. 1960 wurden bei Bryna Productions intern die *screen credits* wie folgend fixiert:

Screenplay by Dalton Trumbo

Based on the Novel by Howard Fast[338]

Zum ersten Mal seit dem Jahr 1947 bekam ein *blacklisted* Autor in Hollywood unter seinem eigenen Namen *film credits*. Die Schwarze Liste war zwar erstmals gebrochen, doch es sollte noch einige Jahre dauern, bis der Großteil der verfemten Studiomitarbeiter in Hollywood wieder vollständig rehabilitiert war.

5.10 Der Erfolg der Produktion

Trotz der massiven Szenenkürzungen riefen führende konservative Organisationen aus politischen Gründen zum Boykott des Films auf. Die größte Gefahr ging dabei von der American Legion, der gut organisierten US-amerikanischen Veteranenorganisation mit 17.000 Niederlassungen und rund 300.000 Mitgliedern landesweit, aus. Rund 60 Senatoren und 234 Kongressabgeordnete waren Mitglieder und brachten der Organisation substantiellen politischen Einfluss.[339] Universal und Bryna versuchten einer politisch motivierten Agitation von rechtskonservativer Seite mit einer eigener Kampagne zu begegnen, in der der Kampf um die Freiheit bar jeglicher politischer Implikation als ureigenstes US-amerikanisches Thema zum Hauptmotiv des Films gemacht wurde.[340] Die Kolumnistin und scharfzüngige

[338] Smith 1989, 92.

[339] Smith 1989, 96, Fußnote 11.

[340] Siehe dazu auch die Einleitung von Howard Fast zu Spartacus: „*Dieses Buch ist meiner Tochter Rachel und meinem Sohn Jonathan gewidmet. Es erzählt von tapferen Männern und Frauen, die vor langer Zeit lebten und*

Speerspitze der konservativen Rechten, Hedda Hopper, konterte deftig.[341] Mit Spannung wurde der Filmstart erwartet, der am 05. 10. 1960 im De Mille Theatre in New York erfolgte. Die von Universal vorgenommenen Szenenkürzungen hatten die Originalfassung von 196 Minuten auf 184 Minuten gekürzt. Das von Produktionsfirma und Studio propagierte Friedensthema wurde von den wichtigsten Filmkritikern aufgenommen und trug zum finanziellen Erfolg des Films bei. 1961 spielte die Produktion USA–weit 14 Millionen Dollar ein und landete in der Jahreswertung hinter *West Side Story (1961)* auf dem zweiten Platz.[342]

Neben dem finanziellen Erfolg folgte die künstlerische Anerkennung bei den wichtigen US-Filmpreisen des Jahres 1961. *Spartacus* wurde bei den Golden Globes, vergeben von der Hollywood Foreign Press Association, mit dem Preis in der Kategorie *Best Motion Picture-Drama* ausgezeichnet[343], während vier Academy Awards in den Kategorien *Best Actor in a Supporting Role*, *Best Cinematography Color*, *Best Art Direction-Set Decoration Color* und *Best Costume Design Color* folgten.[344] Ironie am Rande stellt der Gewinn für Kameramann Russel Metty dar, der seinen ersten und einzigen Oscar unter der Regie von Kubrick gewann. *Spartacus* wurde als erster Film Kubricks bei den Academy Awards nominiert. Er selbst ging aber bei den Nominierungen leer aus. Dalton Trumbo, bei den Academy Awards nicht berücksichtigt, wurde mit dem Writers Guild of America Award 1961 ausgezeichnet. Die größte symbolische Unterstützung für den Film kam aus dem Weißen Haus, als Präsident John F. Kennedy die Absperrungszäune der American Legion überwand, um in einem Kino in Washington die Vorführung zu besuchen.[345]

Trotz des großen finanziellen Erfolges fügten die Szenenkürzungen der Produktion inhaltlich großen Schaden zu. Nach einem verheißungsvollen Beginn mit den starken Szenen in der Gladiatorenschule fiel der Gehalt des Films relativ schnell ab. Auf die Beklemmung über die entwürdigende Situation der Sklaven in der Schule folgt nach der Wiedervereinigung mit

---

deren Namen niemals vergessen worden sind. Die Helden dieser Geschichte hielten die Freiheit und Würde des Menschen hoch und lebten edel und gut. Ich habe dieses Buch geschrieben, damit alle, die es lesen, meine Kinder und andere, Kraft schöpfen für unsere ungewisse eigene Zukunft und gegen Unterdrückung und Unrecht kämpfen – auf dass der Traum des Spartacus sich in unserer Zeit verwirklichen möge", Fast 2005, 8.

[341] „*Dieses kilometerlange Reihen von Toten, mehr Blut und Verheerung, als sie jemals in Ihrem ganzen Leben gesehen haben. In der Schlussszene zieht Spartacus' Geliebte, ihr illegitimes Kind auf den Armen, an sechstausend gekreuzigten Männern entlang über die Via Appia. Diese Story basiert auf dem Buch eines Kommunisten, das Drehbuch wurde ebenfalls von einem Kommunisten geschrieben […] Also sehen Sie ihn sich nicht an"*. Hedda Hopper, zitiert nach Douglas 1988, 323.

[342] Lacourbe 1985, 161.

[343] Darüber hinaus war *Spartacus (1960)* bei den Golden Globes für die Kategorien *Best Motion Picture Actor-Drama* (Laurence Olivier), *Best Motion Picture Director* (Stanley Kubrick), *Best Original Score* (Alex North) sowie *Best Supporting Actor* (Woody Strode und Peter Ustinov) nominiert.

[344] Die ebenfalls nominierten Alex North (*Best Music, Scoring of a Dramatic or Comedy Picture*) und Robert Lawrence (*Best Film Editing*) gingen leer aus.

[345] Smith 1989, 92-93.

Varinia die große Langeweile. Der schon von Kubrick kritisierte plakative Gegensatz zwischen den guten Sklaven einerseits und den bösen Römern andererseits, weiter verstärkt durch nachträgliche Drehbuchänderungen und die Szenenkürzungen, wirkte sich negativ auf den Filmgehalt aus. Auch die innerrömische Auseinandersetzung zwischen Crassus und Gracchus sowie das Hindurchlavieren des Batiatus nach Verlust seiner Gladiatorenschule litt speziell unter den Kürzungen. Filmtechnisch bilden die–offensichtlich im Studio gedrehten–Liebessequenzen zwischen Varinia und Spartacus das größte Manko, welches die Romantisierung der Rebellion weiter verstärkt.[346]

Obwohl das Publikum in den USA trotz gewisser Vorbehalte aufgrund der „linken" Motive den Film größtenteils annahm, griff die linke Kritik in Europa den Film scharf an und sah durch die umfangreichen Szenenkürzungen, die den ideologischen Gehalt der Produktion verstümmelten, die Chance einer historisch-materialistischen Analyse verspielt.[347]

5.11 Die Titelmontage

Dem Prolog, der den Handlungsreigen eröffnet, ist eine Titelmontage von Saul Bass vorangestellt. Unter Verwendung von antikisierenden Statuen, Büsten und epigraphischen Elementen startet diese mit scheinbar typischen Gegenständen[348] der römischen Antike, die in sanften Überblendungen kombiniert werden. Jeder Filmfigur wird ein bestimmter Gegenstand zugewiesen, der die betreffende Person charakterisieren soll. Ist dem Titelhelden eine geballte Faust in Handschellen zugeordnet, weist ein lädierter Tonadler auf seinen Gegenspieler Crassus hin, während der Schnabel eines Tonkruges mit Varinia in Verbindung gesetzt wird. Eine Caesar zugeordnete Schwertklinge weist auf seinen politischen Aufstieg, aber letztlich auch auf seinen späteren Fall hin. Der Kamerablick folgt der aufwärtsgerichteten Klinge, die durch den Schriftzug des Films begleitet wird. Epigraphische Zeugnisse, Büsten, Statuettenhände und einzelne Buchstaben werden eingeblendet und sollen die eindeutige Identifikation der dargestellten historischen Epoche unterstreichen, führen aber beabsichtigt zu einer gleichzeitigen Distanzierung von der römischen Antike. Die gewählte Musik unterstreicht den ambivalenten Eindruck der Montage. Die Titelmontage endet in einer Frontalansicht eines römischen Aristokratenkopfes, welcher Ähnlichkeiten mit dem Kopf Kaiser Konstantins aus den kapitolinischen Museen aufweist. Mit Hilfe einer

[346] Thissen 1999, 73.

[347] Seeßlen – Jung 1999, 114.

[348] Die in der Titelmontage verwendeten Objekte fand Saul Bass in einem Geschäft nicht weit entfernt der MGM-Studios in Hollywood, siehe LoBrutto 1997, 187.

Trickfilmmontage zerbröckelt der Kopf, bis nur mehr das linke Auge übrig bleibt, in das der Kamerablick einfährt, um in die Prologszene überzuleiten.

5.12 Handlungsort: Steinbruch

Im Gegensatz zu den meisten Antikfilmproduktionen, in denen der Prolog mit einer Ankunft in oder einer Rückkehr nach Rom beginnt, eröffnet *Spartacus (1960)* in der Peripherie des Imperiums, weit weg von den urbanen Zentren. Die Kamerakranfahrt entführt das Publikum in die Trostlosigkeit eines Steinbruchs und thematisiert das beklemmende Los der in der Hitze schuftenden Sklaven, argwöhnisch beobachtet von ihren Bewachern. Der Kamerablick scheint ziellos über die Arbeitenden und die karge Lokalität zu streifen, folgt den langsamen Schritten der ausgemergelten Arbeiter und findet am Kamm des Berges in Spartacus sein Ziel, welcher kraftvoll Steinbrocken aus dem Geröll herausschlägt:

Männliche Prologstimme

Im letzten Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung war Rom der Mittelpunkt der zivilisierten Welt. Rom, dessen stolze Bürger sich nicht vorstellen konnten, dass sie, die andere Menschen zu Sklaven machten, schließlich selber zu Sklaven werden mussten.
In diesem Jahrhundert vermehrte in der unterworfenen griechischen Provinz Thrakien eine ungebildete Sklavin den Reichtum ihres Herrn, indem sie einen Sohn zur Welt brachte, dem sie den Namen Spartacus gab.[349]

Der Kamerablick bleibt auf Spartacus, dieser nimmt unter großen Anstrengungen eine prall gefüllte Rückentrage auf und beginnt langsamen Schrittes den Hügelkamm entlang zu wandern. Im Hintergrund zeigt der Blick über den Kamm schier endlose Gesteinsformationen:

Männliche Prologstimme

Dieser wurde noch vor seinem 13. Geburtstag in die Bergwerke von Libyen verkauft.[350]

In entgegengesetzter Richtung zu Spartacus macht sich ein schmächtiger Sklave, schwer beladen, auf den Weg über den Kamm:

Männliche Prologstimme

Hier, unter Peitschenhieben und glühender Sonne, verlebte er seine Jugend und seine Jünglingsjahre und träumte vom Ende der Sklaverei.[351]

---

[349] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.07.33-00.08.00.
[350] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.08.01-00.08.07.
[351] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.08.08-00.08.16.

Beide Personen, Spartacus von links und der andere Sklave von rechts, kommen ins Bild. Als eine Begegnung der beiden unmittelbar bevorsteht, bricht der von rechts kommende Arbeiter unter der Last seines Rückenkorbs zusammen und bleibt liegen. Spartacus, selbst schwer beladen, versucht den Fall des Anderen zu stoppen und befreit sich von seinem Tragegurt, der über den Hügelkamm in den Abgrund fällt:

Männliche Prologstimme

In den Geschichtsbüchern des heidnischen Roms wurden das Scheitern seiner Träume und das Ende seines Lebens und all seiner Hoffnung aufgezeichnet. Aber sein Name lebt weiter. In einer Zeit, in der die letzten Reste menschlicher Sklaverei langsam verschwinden, ist er zum Symbol menschlicher Freiheitsliebe geworden.[352]

Als Spartacus versucht, den gestürzten Sklaven von seiner Rückentrage zu befreien, werden beide von einem römischen Bewacher entdeckt, der mittels einer Pfeife Alarm gibt, sodann auf die beiden losstürmt und den knienden Spartacus vom Gestürzten wegstößt. Spartacus kommt zu Fall und versucht den Peitschenhieben des römischen Soldaten auszuweichen. Dazu kriecht er zwischen die Beine seines Peinigers, bringt ihn zu Fall und beißt in dessen Hinterfuß. Durch den Aufschrei des Soldaten alarmiert, stürzen weitere römische Soldaten herbei und schlagen mit Knüppeln auf Spartacus ein, der sich weiter in den Fuß des Soldaten verbeißt. Unter den heftigen Schlägen der Soldaten bricht der Thraker bewusstlos zusammen und wird von seinen Peinigern weggebracht. Dazu der Prolog der englischen Originalfassung:

Männliche Prologstimme

In the last century before the birth of a new faith called Christianity which was destined to overthrow the pagan tyranny of Rome and bring about a new society, the Roman Republic stood in the very center of the civilized world. Of all things fairest, sang the poet, first among all the cities and home of the gods is golden Rome.[353] *Yet even in the zenith of her pride and power the republic lay fatally stricken with a disease called human slavery. The age of the dictator was at hand waiting in shadows for the event to bring it forth.*

In the same century, in the conquered greek province of Thrace, an illiterate slave woman added to the wealth of her master by giving birth to a son whom she named Spartacus. A proud rebellious son who was sold to living death in the mines of Libya before his 13th birthday. There under whip and chain and sun he lived out his youth and young manhood dreaming the death of slavery 2000 years before it finally would die.[354]

---

[352] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.08.18-00.08.38.

[353] *„[…] scilicet et rerum facta est pulcherrima Roma*“ Verg. geor. 2, 534, siehe Winkler 2007b, 163.

[354] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.07.30-00.08.37.

Der Prolog nimmt seine klassische Aufgabe wahr, führt in die Filmhandlung sofort ein und schlägt den Bogen aus der historischen Vergangenheit zur unmittelbaren Gegenwart.
Die Ausbeutung der Arbeitskraft juristisch unfreier Personen durch die römische Gesellschaft in der Antike wird mit der historischen Sklavenausbeutung in den USA und der mit Ende der 1950er Jahren neu aufgeflammten Bürgerrechtsdebatte in Verbindung gebracht. Gleichzeitig wecken die ersten Sequenzen des Films im Steinbruch Assoziationen an die nationalsozialistischen Vernichtungslager oder den sowjetischen Gulag. Im Widerspruch zu den historischen Verhältnissen steht die Beaufsichtigung von Arbeitern in Steinbrüchen und Minen durch reguläre römische Truppen, Ähnliches gilt für den Einsatz von Soldaten in der Gladiatorenschule des Lentulus Batiatus in Capua. Zum Zeitpunkt des Spartacus – Aufstandes lag Libyen im römischen Einflussbereich. In den innerptolemäischen Auseinandersetzungen setzte Ptolemaios Apion Rom als Erben seines Herrschaftsgebietes Kyrenaika ein, welches 74 v. Chr. als römische Provinz Cyrenaica eingerichtet wurde. In der Regel wurde in den antiken Steinbrüchen Übertageabbau betrieben. Abgesehen vom hochwertigen und kostspieligen Marmor kam als Baumaterial Muschelkalk oder für den italischen Bereich Tuffstein in Frage. In der Regel wurde Baustoff nur dann erzeugt, wenn Nachfrage bestand, da der Abbau verbunden mit hoher Arbeitsintensität sowie die langen Transportwege hohe Kosten verursachten. Deshalb wurde von einer Massenproduktion in aller Regel Abstand genommen.[355]
Die Erwähnung des Christentums im Prolog, in der deutschen Fassung als Zeitregulativ „*[…] Im letzten Jahrhundert vor der christlichen Zeitrechnung […]*, in der englischen Originalfassung genauer „*[…] in the last century before the birth of a new faith called Christianity which was destined to overthrow the pagan tyranny of Rome and bring about a new society […]*“, folgt der gängigen Handlungslinie der Antikfilmproduktionen der 1950er Jahre, der Überbetonung des Einflusses des Frühchristentums auf die antike Gesellschaft und deren positive Transformation zu einem neuen Gesellschaftskonzept, welches den christlichen Vorstellungen entsprach. Christentum und Sklavenbefreiung werden hier ohne historische Notwendigkeit verknüpft und Spartacus als Protochrist inszeniert. Durch die Hilfe für den gestürzten Leidensgenossen rebelliert Spartacus ohne Rücksicht auf das eigene Leben zum ersten Mal. Der Fuß des römischen Soldaten stößt ihn weg und Spartacus landet im Geröll des Hügels, breitet seine Arme aus und nimmt eine Kreuzigungsposition ein, die schon auf den späteren Tod am Kreuz hinweist. Inwiefern die christliche Botschaft auf Betreiben der

[355] Höcker 2001, 942.

Studioverantwortlichen, den Genretraditionen gehorchend, Eingang in das Drehbuch fand, kann nur vermutet werden.

Durch den Prolog wird die Hauptfigur der Produktion, Spartacus, als geborener Sklave verortet. Obwohl wir zu Spartacus nur über einige kurze Textpassagen bei diversen antiken Autoren verfügen, die oft schon in relativ weitem zeitlichen Abstand zu den Geschehnissen des Aufstandes verfasst wurden, sind sich die drei wichtigsten Autoren Appian, Florus und Plutarch darüber einig, dass Spartacus wahrscheinlich von freier Provenienz war. Die ethnische Herkunft als Thraker wird durch Zieglers Plutarch-Analyse unterstützt, die Spartacus zum Stamm der Maider rechnet[356], die ihr Siedlungsgebiet am Mittellauf des Strymon, in unmittelbarer Nähe zur Grenze zur römischen Provinz Makedonien hatten. Gerade durch ihre Grenzsituation zu Makedonien beteiligten sich die Maider immer wieder an Überfällen auf römisches Territorium. Plutarch rühmt Spartacus‘ besondere Fähigkeiten.[357]

Er berichtet weiters, dass Spartacus nach seiner Gefangennahme nach Rom gebracht wurde (siehe Kap. 5.1).[358]

Übereinstimmend bezeichnen Appian und Florus Spartacus als freigeborenen Thraker. [359] Der Hinweis bei Appian, Spartacus habe als Soldat für Rom gekämpft, erscheint durch die spätere Entwicklung des Aufstandes und aufgrund der militärischen Erfolge der Aufständischen plausibel. Spartacus könnte sich während seines Dienstes in einer Auxiliareinheit für Rom umfassende Kenntnisse über die römische Kriegstaktik angeeignet haben. Dabei darf aber nicht vernachlässigt werden, dass die antiken Autoren durch das Postulat seiner freien Abstammung versuchten, Spartacus zum würdigen Kriegsgegner der Römer zu machen.

5.13 Handlungsort: Gladiatorenschule

Spartacus, den sicheren Tod im Steinbruch vor Augen, wird von Lentulus Batiatus gekauft und in dessen Gladiatorenkaserne nach Capua gebracht. Bei seiner Ankunft wird Batiatus als *pater familias* von seinem Haushalt begrüßt, die verschiedenen Bediensteten und Sklavinnen beugen ehrfürchtig ihre Häupter, während der Hausherr einer jungen Sklavin zärtlich über das Gesicht streicht. Batiatus scheint unverheiratet zu sein, er würdigt die Laren am kleinen Heimaltar eines kurzen Blickes und geht hinaus auf den Balkon, wo er sich mit einer Ansprache an die gerade auf Ochsenkarren eingetroffenen Gladiatoren wendet:

---

[356] Ziegler 1955, 249.

[357] Plut. Crass. 8, 3.

[358] Plut. Crass. 8, 4.

[359] App. civ. 1, 116, 539 und Flor. 2, 8, 8.

Gladiatoren sind wie Zuchthengste, sie müssen gut gepflegt werden; ihr werdet gesalbt, gebadet, rasiert und massiert werden. Es wird euch beigebracht werden euer Gehirn zu gebrauchen. Ein gut gebauter Körper mit einem blöden Kopf darauf ist so wenig wert wie das Leben selbst. Wer sich bewährt, empfängt das Zeichen seines Standes! Marcellus, bitte![360]

Batiatus, stehend, wendet sich seinem sitzenden Ausbildner Marcellus zu. Dieser beugt den Kopf und der Patron präsentiert den Gladiatoren das Haarschwänzchen seines Freigelassenen am Hinterkopf:

Darauf könnt ihr stolz sein! Bei gewissen besonderen Gelegenheiten werde ich denen von euch, die mir gefallen, zur Belohnung und zum weiteren Ansporn ein junges Mädchen zur Gesellschaft geben.[361]

Unmittelbar in Anschluss an die Ansprache macht Batiatus seinen Ausbildner Marcellus auf den hohen wirtschaftlichen Wert des Spartacus aufmerksam:

Marcellus, achte auf den Thraker, den Zweiten von rechts. Er sollte getötet werden, weil er einem Aufseher die Fußsehnen durchgebissen hat.[362] *[…] der ist etwas wert!*[363]

Danach werden die Neuankömmlinge mit Brandzeichen ihres Besitzers versehen.[364] Die Markierung von Pferden und Kamelen mittels Brandzeichen war in der Antike verbreitet, die Anwendung bei Sklaven aber ungebräuchlich. Einzig die Kennzeichnung von Kriegsgefangenen und von Sklaven, die sich durch Flucht der Gewalt ihrer Besitzer entzogen hatten, darf für Griechenland angenommen werden und ist auch für den römischen Herrschaftsbereich bezeugt.[365]

In den ersten Sequenzen im Steinbruch, aber auch in der Anfangsszene in der Gladiatorenschule des Batiatus wird Spartacus als Tier in Szene gesetzt. Verdreckt und bärtig lauschen die Gladiatoren der Ansprache ihres Besitzers, in der sie mit Pferden verglichen werden. Auch die anschließende Brandmarkung setzt sie mit Tieren gleich. Im Steinbruch war der noch sprachlose Spartacus am Boden liegend den Peitschenhieben der Soldaten ausgewichen und hatte, einem Hund gleich, dem Aufseher in die Wade gebissen. Batiatus selbst hatte bei seiner Suche nach neuen Talenten die Zähne eines Sklaven kontrolliert und seinem römischen Geschäftspartner versichert: „*Du musst wissen, gute Zähne, das bedeutet*

---

[360] Der im Film als besonderes Erkennungszeichen für Gladiatoren präsentierte Haarschopf, findet keine Bestätigung durch die Quellen und dürfte von den japanischen Samurai oder den Sumo-Ringern inspiriert sein, siehe Ward 2007, 93.

[361] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.14.04-00.14.33.

[362] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.14.56-00.15.02.

[363] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.15.04-00.15.06.

[364] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.15.10-00.15.28.

[365] Siehe dazu Jones, 1987, 148-151 sowie Cod. Theod. 9, 40, 2 = Cod. Iust. 9, 47, 17; Millar 1984, 128.

immer gute Knochen und in diesem Mund sieht es unerlaubt aus. Der Mensch besteht aus Kalk!"[366] sowie sich abfällig über Kelten aufgrund ihrer ausgeprägten Körperbeharrung geäußert: „*Gallier mag ich nicht, viel zu behaart!"*[367]

Die Gladiatorenschule als Schauplatz ist für die Entwicklung der Handlung von fundamentaler Bedeutung.

Zwar findet die Ausbildung in diversen Genreproduktionen[368] Verwendung, kein anderer Antikfilm misst ihr aber so viel filmischen Raum zu, wie *Spartacus (1960)*. Die in Produktionen wie *Barabbas (1962)*, *Demetrius and the Gladiators (1954)* oder *The Arena (1973)* dargestellte relative Beweglichkeit der Gladiatoren und Gladiatorinnen innerhalb der Gladiatorenschule fehlt bei Kubrick völlig. In der Universal-Produktion werden die Kämpfer einer gefängnisartigen Kasernierung und drakonischen Strafen unterworfen. Die Anordnung der Zellen der Gladiatoren im Keller unterstreicht die menschliche Isolation der Gefangenen und trennt die Ebene der Unfreien, die Unterwelt, von der Sphäre der Römer. Dieses filmische Konzept–oben = Freie und unten = Unfreie–wird von Kubrick durch den Einsatz der Ebenenschichtung, gerade in den Szenen, in denen sich die Welten der Römer und Gladiatoren überschneiden, bewusst unterstrichen.

Der Aufbau der Gladiatorenschule weist starke Analogien zu militärischen Ausbildungslagern auf. Ein sadistischer Ausbildner, hier in Gestalt des ehemaligen Gladiators Marcellus, strebt durch Unterwerfung des Einzelnen unter die eiserne Disziplin des Ausbildungsalltags letztendlich die Transformation des Individuums in eine willfährige Tötungsmaschine an. Dieses Unterworfensein des Individuums unter eisernen Drill und Disziplinierung hat Kubrick später in seiner Vietnamabrechnung *Full Metal Jacket (1987)* eindrucksvoll in Szene gesetzt. Im Gegensatz zu den meisten ähnlich gelagerten Produktionen eint die den Erniedrigungen unterworfene Gruppe von Individuen nicht ihr Hass auf das System, in Gestalt des Ausbildners Gunnery Sergeant Hartman[369], zu einer verschworenen Männergemeinschaft. Die Soldaten des Ausbildungslagers bleiben voneinander ähnlich isoliert wie die Gladiatoren des Batiatus. Die Härte des Drills lässt die Entwicklung eines Gemeinschaftsgefühls der Gruppe nicht zu, so wie in vielen anderen Kriegsfilmproduktionen, in denen die Umbarmherzigkeit

---

[366] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.11.10-00.11.17.

[367] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.10.47-00.10.49.

[368] In *Demetrius and the Gladiators (1954)*, *Barabbas (1962)*, *The Arena (1973)*, *Gladiator (2000)*, *Spartacus (2004)* oder aktuell in *Spartacus: Blood and Sand (2009-2010)* findet die Gladiatorenausbildungsstätte als Handlungsort in unterschiedlicher Intensität filmische Verwendung.

[369] Darsteller R. Lee Ermey, der selbst elf Jahre beim US Marine-Corps diente, war ursprünglich nur als technischer Berater bei der Produktion vorgesehen, überzeugte aber Regisseur Stanley Kubrick und bekam die Rolle. Der Umstand, dass ein ehemaliger Soldat den Ausbildner spielt, unterstreicht den von Kubrick forcierten Realismus der Ausbildungssequenzen.

des Trainings durch die Erfordernisse des Kriegsalltags an der Front nachträglich gerechtfertigt wird. Gegen Ende der Ausbildung äußert sich Private Joker (Matthew Modine) zum Transformationsprozess des einzelnen Soldaten:

Private Joker

In ein paar Tagen ist die Vereidigung, und die Rekruten vom Zug 30902 wollen Blut sehen.
Sie sind bereit, ihre eigenen Eingeweide zu fressen, und noch einen Nachschlag zu verlangen.
Die Ausbildner sind stolz darauf, dass sie uns kaum noch unter Kontrolle halten können.
Das Marinecorps will keine Roboter!
Das Marinecorps will Killer!
Das Marinecorps will Männer bauen, die unzerstörbar sind!
Männer, die keine Furcht kennen![370]

Umso konsequenter beschließt Kubrick, die 43 Minuten dauernde Ausbildungssequenz in der Marine-Trainingsbasis Paris Island mit dem Amoklauf des Private Pyle (Vincent D'Onofrio) alias Private Paula, der, von der Gruppe als Außenseiter stigmatisiert, zuerst Ausbildner Hartman und dann sich selbst tötet. Als unmittelbarer Augenzeuge überlebt Private Joker den Racheakt des Mitsoldaten, eine Parallele zu Spartacus bei Drabas Angriff auf die römische Loge. Ähnlich wie bei den Soldaten ist eine Identifikation der Gladiatoren mit ihrer Situation unmöglich und die Ausbildung eines Gemeinschaftsbewusstseins nicht vorgesehen. Als Spartacus versucht, mit dem afrikanischen Gladiator Draba ins Gespräch zu kommen und nach seinem Namen fragt, spiegelt die Antwort des Afrikaners die Konkurrenzsituation der Gladiatoren am eindringlichsten wider:

Draba

Ich will deinen Namen nicht wissen, und du brauchst meinen nicht zu erfahren.[371]

[…]

Gladiatoren haben keine Freunde!
Wenn wir uns einmal gegenüberstehen in der Arena, dann muss ich dich töten![372]

Dazu Spartacus später auf die Frage des Krixus, ob er gegen seinen Mitgefangenen auf Leben und Tod kämpfen würde:

Spartacus

Ja, das würde ich!
Ich würde versuchen, am Leben zu bleiben, und genau dasselbe würdest du auch tun![373]

---

[370] Filmsequenz *Full Metal Jacket (1987)* 00.36.11-00.36.41.
[371] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.18.00-00.18.04.
[372] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.18.07-00.18.14.
[373] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.34.57-00.35.07.

Wie schon in der Ausbildungssituation weisen die beiden Produktionen *Full Metal Jacket (1987)* und *Spartacus (1960)* Analogien in der filmischen Verwendung von Sexualität auf.
Im Vietnamfilm soll das Sturmgewehr lapidar als Sexpartnerersatz dienen und jeder einzelne Soldat wird von Ausbildner Hartman dazu angehalten, sein Gewehr unter Verwendung eines weiblichen Namens zu personalisieren. In *Spartacus (1960)* versucht Batiatus die sexuellen Bedürfnisse der Gladiatoren durch Zuführung von Sklavinnen zu stillen und gleichzeitig zu steuern, eindrucksvoll in Szene gesetzt in den Katakomben der Gladiatorenkaserne. Die Sklavinnen des Batiatus betreten mittig die Bildkomposition, steigen die Stufen hinab in den Keller und platzieren sich in der rechten Bildhälfte. An dem an der linken Seite aufgebauten Tisch sitzt Marcellus den Frauen zugewandt. Mit Blick auf eine vor ihm liegende Liste, beginnt er die Namen der Sklavinnen aufzurufen und sie einem männlichen Pendant zuzuordnen. Batiatus sitzt scheinbar uninteressiert zum Publikum gewandt am Tisch und lauscht den Ausführungen seines Untergebenen:

Marcellus

Helena für Calino![374]

Nach Aufruf tritt die Sklavin zum Tisch vor und wird von einem Aufseher in die Zelle des zugeordneten Gladiators gebracht. Entgegen der in Hollywood gängigen Praxis wird Varinia, die Hauptdarstellerin der Szene, nicht durch eine Detailaufnahme aus der Gruppe der Sklavinnen hervorgehoben.[375] Marcellus fährt mit seiner Aufzählung weiter fort:

Marcellus

Patricia … Krixus!

Priscilla … David!

Claudia … Phaox!

Varinia … Dionysios![376]

Plötzlich mischt sich der bis dato unbeteiligte Batiatus ein: „*Nein, nein Spartacus!*“[377] Worauf sich Marcellus korrigiert und auf „*…Spartacus*“[378] verbessert. Varinia wird von einem Gehilfen des Marcellus in die Zelle des wartenden Thrakers gebracht. Beim Versuch sich der Frau zu nähern, die ihre Kleidung nahezu gleichgültig abstreift, gesteht der unsichere Gladiator Varinia, noch nie mit einer Frau zusammengewesen zu sein. Durch Gelächter von

[374] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.18.42-00.18.44.
[375] Appelt 2004, 257.
[376] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.18.46-00.19.19.
[377] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.19.20-00.19.21.
[378] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.19.24.

oben erkennt Spartacus, dass sie von Batiatus und Marcellus beobachtet werden. Als Batiatus Spartacus auffordert, Varinia zu vergewaltigen:

Na was hast du denn, Spartacus? Du musst sie nehmen![379]

[…]

Was soll das Mädchen von dir denken, und was soll ich von dir denken, Spartacus?[380]

und seine eigene Anwesenheit zu begründen versucht:

Mein Guter, wir müssen großzügig sein!

Wir müssen lernen, unsere Vergnügungen zu teilen![381],

bricht aus Spartacus Wut und Verzweiflung heraus und er schleudert den Unterdrückern entgegen:

Ich bin kein wildes Tier! Ich bin kein Tier![382]

Darauf äußert Varinia ganz ruhig:

Auch ich bin keins![383]

Varinia wird von Marcellus aus der Zelle geholt und Spartacus bleibt allein zurück. Durch die Verweigerung der Vergewaltigung der Sklavin hat sich Spartacus seinem Besitzer widersetzt und in Varinia eine Vertraute gewonnen, deren Verhältnis durch die folgenden bewusst wortkarg gehaltenen Begegnungen der beiden in der Küche weiter gefestigt wird. Diesem ersten Widerstand in den Katakomben der Gladiatorenschule folgt der endgültige Anstoß zur Rebellion in Form des Schicksals des Draba. Schon die Ankündigung des Marcus Licinius Crassus durch Batiatus‘ Majordomus Ramon[384] versetzt den Gladiatorenschulbesitzer in helle Aufregung. Sofort versucht Batiatus die Büste von Gracchus, Crassus innenpolitischem Gegenspieler, vom Balkon zu entfernen, die aufgrund ihres Gewichts aber nicht einfach bewegt werden kann. Der *lanista* verdeckt sie mit Hilfe eines Tuches, welches Crassus später lüftet. Um die Vermählung seines Schwagers Marcus Glabrus zu feiern, den er am Senat vorbei zum Gardekommandanten von Rom ernannt hat, will Crassus jeweils zwei Paare in der Übungsarena der Gladiatorenschule auf Leben und Tod kämpfen lassen. Diese spezielle Form des Gladiatorenkampfes *sine missione*, ohne Begnadigung, ist zwar für die gesamte römische Antike bezeugt, wurde aber später von kaiserlicher Seite oft verboten.[385] Batiatus reagiert vorerst mit gespielter Empörung, lässt sich aber seine Bedenken durch Crassus‘ großzügiges

[379] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.21.04-00.21.07.
[380] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.21.09-00.21.12.
[381] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.21.13-00.21.17.
[382] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.21.31.
[383] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.21.40.
[384] gespielt vom *blacklisted* Schauspieler Peter Brocco (1903-1992).
[385]Zu einem Verbot in der Regierungszeit des Augustus siehe Suet. Aug. 45, 3

finanzielles Angebot zerstreuen. Mit dieser Privatveranstaltung handelt Crassus dem eigentlichen antiken Sinn der Gladiatorenspiele, der sakralen Implikation des *munus*, des Geschenks für die Öffentlichkeit, zuwider. Die wahre Funktion der Kämpfe als Leichenspiele greift Crassus erst nach Niederschlagung der Rebellion auf, als er verfügt, dass die beiden letzten Überlebenden des Aufstandes, Antoninus und Spartacus, zu Ehren seiner Vorfahren auf Leben und Tod kämpfen sollen.[386]

Bei der Bewirtung der hohen Gäste erweckt Varinia das Interesse des Crassus und der Römer erwirbt sie trotz des gespielten Protests seiner Partnerin Helena. Inzwischen lässt Batiatus die Gladiatoren auf dem Übungsgelände der Schule antreten. In Begleitung des Besitzers treten die Römerinnen, Helena und Claudia, an die Gitterstäbe und inspizieren mit unverhohlener Freude die menschliche Ware. Relativ schnell wird der Versuch des Batiatus, durch das Hervorheben bestimmter Kämpfer seine besten Gladiatoren zu schützen, vom Kennerblick der älteren Römerin Helena durchkreuzt.

Batiatus

Ah, ich habe keinen Mann mit kräftigeren Schultern, Dionysius!

Na ja, ich gebe zu, er ist ein bisschen klein, aber er ist kräftig und ein ganz wunderbarer Kämpfer.

[Ablehnung der Helena]

Ich verstehe, was du meinst. Es ist merkwürdig.

Er wirkt hier viel kleiner als in der richtigen Kampfbahn dort drüben![387]

Die beiden Römerinnen erwählen Krixus und Calino. Dann bleibt der Blick der jüngeren Claudia an Draba hängen:

Claudia

Nein, ich möchte einen Mann, der mir gefällt, den da, den großen Schwarzen[388],

und wählt, zum Leidwesen des Batiatus, Draba. Als sich Claudia an Spartacus interessiert zeigt, weist Batiatus auf seinen schwierigen Charakter und indirekt auf seine sexuelle Unbedarftheit hin:

Batiatus

Er ist auch unverschämt und ein Feigling ist er auch noch in gewissen Dingen.[389]

---

[386] *Crassus: Morgen lasse ich die Übriggebliebenen bis zum Tode kämpfen vor den heiligen Tempeln meiner Väter. Dieses Opfer habe ich ihnen gelobt!* Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.39.58-02.40.04.

[387] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.36.11-00.36.26.

[388] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.37.13-00.37.16.

[389] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.37.36-00.37.39.

Als die Römerin Helena den Thraker als letzten Kämpfer auswählt, wird Spartacus durch eine Großaufnahme ohne Gitterstäbe gezeigt, wobei er im Gegensatz zu den ersten drei gewählten Gladiatoren die Frauen direkt fixiert. Die Besonderheit des Spartacus in dieser Szene wird noch dadurch gesteigert, dass in der folgenden Szene die Damen und Batiatus eindeutig hinter den Gitterstäben gezeigt werden und die junge Claudia sich am Gitter festhält. Es kommt also zu einer Umkehrung der Situation. Abschliessend verlangt die Römerin von Batiatus:

Claudia

Die armen Kerle tun mir so leid in dieser fürchterlichen Hitze.

Du musst befehlen, dass sie die Tuniken ausziehen und nur das anbehalten, was unbedingt nötig ist.[390]

Die Einzigartigkeit dieser Einstellungen liegt in der Verkehrung der Sklavenmarktsituation begründet. In der Genretradition üblich, tritt in vergleichbaren Szenen der Mann als Käufer, als handelndes Subjekt auf, während die Frau zum Objekt, zur Ware, degradiert wird. In der Sequenz werden die Rollen von Voyeur und Lustobjekts vertauscht. Zurückkommend auf das Tiermotiv, lassen sich die Frauen die körperlichen Vorzüge und etwaige Mängel wie bei Pferden präsentieren und bleiben durch die Gitterstäbe vor der vermeintlichen Gefährlichkeit der Gladiatoren geschützt. Die Männer werden zur Schau gestellt. Marcellus führt sie vor, sie wirken passiv und machtlos.[391] Gleichzeitig wirkt die Forderung Claudias, sie wolle einen Mann der ihr gefalle, wie ein Appell an die Frauen, frei ihren Partner zu wählen. Die Gladiatoren selbst werden in ihrer gesellschaftlich ambivalenten Rolle dargestellt. Einerseits sind sie aufgrund ihrer schlechten juristischen Stellung diffamiert, andererseits werden sie von der Öffentlichkeit bewundert und als Sexsymbole der Antike gleich zeitgenössischen Sportgrößen und Filmschauspielern verehrt.

Unmittelbar anschließend folgt der Kampf der beiden Gladiatorenpaare vor den Augen der römischen Besucher in der Übungsarena. Die vier Gladiatoren, in grobe Umhänge gehüllt, werden durch die Küche, an ihren wartenden Leidensgenossen vorbei, zum Kampfplatz geführt. Diverse Tore müssen geöffnet werden und versinnbildlichen die Trennung zwischen den Lebensbereichen der Unfreien und der Römer. Marcellus führt die Kämpfer vor die Arena und bedeutet ihnen, in einem Bretterverschlag zu warten. Die Gladiatoren treten in die enge, dunkle Wartekoppel hinein und sitzen einander gegenüber. Von oben sind die Unterhaltungen und das Gelächter der Römer zu hören. Das Tor wird geöffnet und gibt einen ersten Blick in die Arena preis. Vor dem Tor wartet Marcellus, der Krixus und Calino als erstes Kampfpaar

[390] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.38.04-00.38.11.

[391] Junkelmannn 2004, 141.

benennt. Diese treten hinaus und wenden sich den in der Loge befindlichen Römern mit einem knappen Gruß zu. Das Tor des Verschlags wird verschlossen und ein Pfiff markiert den Beginn des Kampfes. Im Anschluss an die folgende Sequenz, in der die beiden Gladiatoren Draba und Spartacus im Dunkel des Verschlags zurück bleiben, wissend, dass sie einander bald in der Arena gegenüberstehen werden, wird Kubricks Vorliebe für Einstellungen mit mehreren Ebenen und mit visueller Betonung der Raumtiefe augenscheinlich. Die Einstellung beherrschen Draba und Spartacus, die, mit *low key*-Beleuchtung stark modelliert, in ihren groben Umhängen Mönchen gleichen. Während Spartacus durch die Ritzen der Hütte den Kampf des ersten Kampfpaares beobachtet, blickt Draba ins Dunkel des Schuppens. Nach Beendigung des ersten Kampfes wird das Tor des Verschlages aufgezogen und der Raum öffnet sich ins gleißende Licht der Arena. Die Leiche des Verlierers, wird über den sandigen Boden weggeschleift, während der Kamerablick auf die Loge der Römer fällt, die über der Szenerie thront und so die Distanz zwischen den beiden Welten der Unfreien und der Römer unterstreicht.[392] Marcellus weist dem erschöpften Krixus einen Platz im Verschlag zu, gleichzeitig treten Spartacus und Draba heraus. Während Kubrick das Training der Gladiatoren zumeist in Augenhöhe filmt, löst er den Kampf zwischen Draba und Spartacus in einer Kombination von *high angle*- und *low angle-shots* auf, die den Gegensatz zwischen Zuschauern auf der Tribüne und den Kämpfern in der Arena unterstreichen sollen.[393]Obwohl sich die beiden Kämpfer eine Auseinandersetzung auf Leben und Tod liefern, scheint die Aufmerksamkeit in der römischen Loge geteilt. Obgleich die Frauen mit dem Schicksal ihrer Favoriten mitfiebern, gleichzeitig aber wenig wirkliche emotionale Anteilnahme zeigen, scheinen die beiden Männer an den Kampfpaaren in der Arena wenig interessiert und unterhalten sich über Politik. Der junge Glabrus dankt Crassus für den Posten des Gardehauptmanns von Rom, einer Funktion, die in republikanischer Zeit noch nicht bestand und erst unter Augustus als *praefectus urbi*, mit Befehlsgewalt über die *cohortes urbanae*, installiert wurde. Das historisch wichtige Amt bekleidete meist ein gewesener Konsul. Sein Aufgabenbereich erstreckte sich auf die Vertretung des Kaisers in der Gerichtsbarkeit sowie die Wahrung der öffentlichen Sicherheit in Rom.[394] Nur durch die politische Unterstützung des Crassus darf der politisch unerfahrene Glabrus das wichtige Amt bekleiden. Ähnliches gilt für seinen späteren Nachfolger in der Filmhandlung, Caesar.

Der Zweikampf zwischen Draba und Spartacus zeigt, wenn man von der erzwungenen Auseinandersetzung des Spartacus mit Antoninus am Ende des Filmes sowie der kurzen

[392] Appelt 2004, 257.
[393] Günther 2004, 60.
[394] Gutsfeld 2001, 252.

unbeholfenen Sequenz zweier römischer Gefangener absieht, den einzigen in *Spartacus (1960)* dargestellten Gladiatorenkampf. Aufgrund der Anweisung der jungen Claudia, die Gladiatoren möglichst spärlich bekleidet antreten zu lassen, entschlägt sich Kubrick der Problematik einer möglichst authentischen Darstellung der Bewaffnung und Ausrüstung der Gladiatoren. Im Vergleich mit anderen Genreproduktionen, allen voran Ridley Scotts *Gladiator (2000)*, erzeugt die Abstraktion eher antike Authentizität.[395] Dies ist insofern bemerkenswert, als sich die Quellenlage bezüglich der Gladiatur für die republikanische Zeit relativ kümmerlich gestaltet und umfangreichere Zeugnisse erst in der Kaiserzeit zu finden sind.

Spartacus ist als *thraex* in Szene gesetzt. Er trägt ein krummes Kurzschwert sowie einen etwas zu kleinen Schild. Die wichtigen Rüstungsteile, wie Helm und Beinschienen, wurden der speziellen Filmsituation geopfert. Größere Probleme bereitet der von Woody Strode dargestellte *retiarius* Draba. Der antike *retiarius*, bewaffnet mit Dreizack (*tridens*), Dolch und Netz (*rete*) sowie mit Schulterschirm (*galerus*) gerüstet, gilt als eigentümlichster Typus der Kämpfer, da seine Ursprünge im Dunkeln liegen und seine Kampftechnik, im Gegensatz zu den anderen Typen, keinen direkten militärischen Bezug aufweist.[396] Der wahrscheinlich im Zuge der augusteischen Reformen des Gladiatorenwesens in den Arenakanon aufgenommene Typus ist in der Regierungszeit des Caligula (37-41 n. Chr.) erstmals in den antiken Quellen belegt.[397] Im TV-Remake von 2004, tritt Crassus bei der Auswahl der Gladiatoren als Schöpfer der Kampfpaarung *retiarius-thraex* auf. Als Ausgleich für die vermeintliche Unterlegenheit des Thrakers aufgrund seiner unzureichenden Bewaffnung führt Crassus die geistige Überlegenheit des weißen Gladiators gegenüber seinem afrikanischen Gegner an.[398]

Im Gegensatz zur Filmhandlung, in der Draba gegen den thraex Spartacus antritt, kämpfte der antike *retiarius* gegen den *secutor*.[399] Diese Beiden wurde im Laufe der Kaiserzeit zur beliebtesten Gladiatorenpaarung. Obwohl die einzelnen Begriffe der Gladiatorentypen etymologisch aus ethnischen Bezeichnungen wie *samnis* oder *thraex* entstanden, ist eine ethnische Fixierung der einzelnen Grundtypen für die Antike nicht nachweisbar. Die in den

---

[395] Junkelmann 2000, 10.

[396] Junkelmann 2000, 125.

[397] Vgl. dazu Suet. Cal. 30, 3.

[398] *Crassus: Änderung im Plan, ich will einen Thraker gegen einen Schwarzen! […] Ja, mag wohl sein, aber Afrikaner sind nicht bekannt für strategisches Denken, Hannibal ist da natürlich ausgenommen. Ich möchte sehen, wie lange ein geistig überlegener, aber schlecht bewaffneter Kämpfer durchhalten kann*, Filmsequenz *Spartacus (2004)* 00.42.28-00.42.55.

[399] Beim in der Mitte des 1. Jahrhundert n. Chr. entstandenen Typus des *secutor* handelt es sich um eine zur Bekämpfung des *retiarius* entstandene Sonderform des *murmillo*, gekennzeichnet durch den eiförmigen Visierhelm, vgl. Junkelmann 2000, 126.

Genreproduktionen gängige Praxis, als *retiarii* afroamerikanische Schauspieler und Schauspielerinnen[400] zu verwenden, wird durch antike Belege nicht gestützt.

In der filmischen Handlung gelingt es dem erfahrenen Draba, Spartacus zu besiegen. Der Thraker liegt entwaffnet im Sand der Arena, Draba setzt ihm seinen Dreizack an die Kehle und die beiden erschöpften Gladiatoren harren dem unausweichlichen Urteil der Römer. Als die Damen vehement die Tötung des Unterlegenen fordern und sich Spartacus schon in sein bevorstehendes Schicksal zu fügen scheint, zieht Draba den Dreizack weg von der Gurgel des Thrakers, geht in die Mitte der Arena und schleudert seine Waffe ohne Wirkung in die Loge der Römer. Danach läuft er in Richtung der Loge, versucht hinaufzuklettern, wird aber von einem römischen Soldaten durch einen gezielten Speerwurf getötet. Sterbend umfasst Draba die Sandalen des Crassus. Dieser, als einziger der Römer in der Loge verblieben, zückt einen Dolch und durchtrennt dem *retiarius* die Sehne des Schultermuskels. Dabei spritzt ihm Blut ins Gesicht und der Leichnam des Draba fällt in den Sand der Arena. Fassungslos beobachtet Spartacus das unerwartete Schauspiel. Als stumme Mahnung für die anderen Gladiatoren wird der leblose Körper in den Katakomben des *ludus* kopfüber aufgehängt.

Draba diente auch als Vorbild des afrikanischen Gladiators Iuba in *Gladiator (2000)*. Die 40 Jahre Abstand zwischen den beiden Filmen verdeutlichen den Wandel der Figur. Draba spiegelt die unmittelbaren Ereignisse der Bürgerrechtsbewegung der 1950er Jahre in den USA wider. Er stellt sich zwar wie Spartacus gegen das menschenverachtende System der Sklaverei, bleibt aber in seiner Handlung isoliert und zum Scheitern verurteilt. Draba wird zum moralischen Vorbild für die Aufstandsbewegung und deren Anführer Spartacus.[401] Innerhalb der Gruppe der Rebellierenden finden ethnische Fragen keine Behandlung.[402] Der weiße Spartacus führt einen Aufstand weißer Sklaven gegen Rom an.[403] Neben Draba kommen keine weiteren schwarzen Gladiatoren in der Handlung vor, ganz im Gegensatz zum TV-Remake von 2004.[404] Wie wenige andere US-amerikanischen Schauspieler symbolisiert Woody Strode die menschenverachtende Politik der Rassentrennung in den USA und hat zu

---

[400] Pam Grier in der Rolle der Mamawi in *The Arena (1973)*, William Marshall in der Rolle des Glichon in *Demetrius and the Gladiators (1954)*, Woody Strode als Draba in *Spartacus (1960)* sowie Henry Simmons im Remake von 2004 in selbiger Rolle.

[401] *Spartacus*: *Ich habe ein Versprechen gegeben, Krixus, und geschworen, ich wollte eher sterben, als noch einmal einem Kampf auf Leben und Tod zuzusehen. Draba hat dasselbe Gelübde getan und starb dafür… das werde ich auch!* Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.07.10-01.07.28.

[402] Nur in einer kurzen Sequenz wird innerhalb des Stabes von Spartacus während des Essens darüber diskutiert, welcher Wein der beste sei, und Spartacus beendet diesen Diskurs: *Und ihr seid doch auf dem Holzweg, der beste Wein kommt von daheim, wo es auch immer ist!* Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.56.15-01.56.19.

[403] Girgus 2002, 94.

[404] Der Freund des Draba, der Afrikaner Nordo, wird zu einem wichtigen Vertrauten des thrakischen Anführers in *Spartacus (2004)*.

ihrer Überwindung einen wichtigen Beitrag geleistet. Der erfolgreiche Leichtathlet und Ringer gehörte zusammen mit Jackie Robinson und Kenny Washington zu den ersten afroamerikanischen Universitätssportlern an der renommierten Universität UCLA und wurde 1946 zum ersten afroamerikanischen Profi in der National Football League.[405]

Das Beispiel des sich für den weißen Helden aufopfernden Afroamerikaners, welches in der Fachliteratur mit dem Begriff *Black Spartacus Syndrome* bezeichnet wird, findet sich schon vor *Spartacus (1960)* in den beiden Boxfilmen *Golden Boy (1939)* und *Body and Soul (1947)* und fand über den Umweg aus dem Film seinen Widerhall in der Welt des professionellen Boxsports.[406] Die Filmbeispiele zeigen die rassistische Ungleichbehandlung innerhalb der US-amerikanischen Gesellschaft.

Die Faszination Kubricks für die Welt des Boxsports, die in den Anfängen seiner Fotografentätigkeit und in den ersten Filmen eine wichtige Rolle spielte, ist in der Darstellung der Auseinandersetzung zwischen Draba und Spartacus in der Arena spürbar.[407] Erst in der Figur des Iuba aus *Gladiator (2000)* gelingt die endgültige Loslösung vom *Black Spartacus Syndrome*. Er wird zum Freund des Helden und erweist ihm in einer der intimsten Szenen der Produktion die letzte Ehre.[408]

Wichtig erscheint abschließend bei der Betrachtung der Arenasequenz die Richtung der Flugbahn des Dreizacks. Der als Wurfwaffe völlig ungeeignete, von Draba zu schwungvoll geworfene Dreizack verfehlt die römischen Zuschauer bewusst und saust direkt in die Kamera also in das Publikum hinein. Gerade der von Kubrick vorgenommene Blickwinkelwechsel von der Arena in die Loge und wieder zurück lässt das Publikum das Schauspiel des blutrünstigen Zweikampfes aus der zweiten Reihe unmittelbar hinter den römischen Zuschauern betrachten. Es ist kein Zufall, dass der Dreizack genau die Position des Publikums trifft.[409] Die Figur des Draba in *Spartacus (1960)* ist ein Symbol für die wichtige Rolle des afroamerikanischen Aktivismus in der Bürgerrechtsdebatte der 1960er Jahre. Der als Warnung für die Gladiatoren in den Katakomben des *ludus* aufgehängte Leichnam des Draba erinnert an die Übergriffe auf die afroamerikanische Minderheit in vielen Gebieten der USA.

---

[405] Girgus 2002, 91, der Druck, afroamerikanische Spieler in die Teams der National Football League (NFL) aufzunehmen, entstand durch die kurzlebige Konkurrenzliga All American Football Conference (AAFC), die seit 1944 die jeweils besten Collegespieler unabhängig von ihrer ethnischen Zugehörigkeit und Hautfarbe verpflichtete; siehe Hoch–Korber 2006, 45.

[406] Girgus 2002, 98.

[407] Stanley Kubrick hatte 1949 eine Photostory mit dem Titel *Prizefighter* gemacht. Als junger Mann war er fasziniert von der Aura der Arena, in der seine Idole Rocky Graciano, Jake LaMotta und Sugar Ray Robinson einander gegenüberstanden, siehe LoBrutto 1997, 46-47.

[408] *Iuba: Jetzt sind wir frei… Ich werde dich wiedersehen… aber jetzt noch nicht… noch nicht!* Filmsequenz *Gladiator (2000)* 02.21.33-00.21.50.

[409] Siehe dazu Dehrmann 2002, 171, Fitzgerald 2001, 28, Junkelmann 2004, 252 sowie Wyke 1997, 79.

Initialzündung für die Revolte bildet die persönliche Auseinandersetzung zwischen Marcellus und Spartacus. Als Spartacus vom Verkauf der Varinia erfährt und von Marcellus wegen der Übertretung des Sprechverbots in der Küche der Gladiatorenkaserne schikaniert wird, stürzt sich der Thraker auf seinen Aufseher. Die Revolte erscheint nicht geplant, einige Gladiatoren um Krixus verhindern das Eingreifen der weiteren Wachen in der Küche, dabei bleibt aber ein Großteil der Mitgladiatoren noch unschlüssig auf den Bänken sitzen. Erst als es Spartacus gelingt, Marcellus zu töten und die Wachen in der Küche neutralisiert werden, bewaffnen sich alle in der Küche befindlichen Gladiatoren behelfsmäßig und attackieren die überforderten Soldaten in der Kaserne.[410] Batiatus, der eigentlich seinen Verwalter Ramon mit Varinia nach Rom schicken wollte, übernimmt selbst die Überführung der Sklavin ins Haus des Crassus, wohl wissend um die Chancenlosigkeit der Wachen gegenüber den ausgebildeten Gladiatoren. Ähnlich wie bei den Kämpfen in der Arena arbeitet Kubrick bei der Inszenierung der Ausbruchssequenz mit *high angle-* und *low angle-shots*. Nachdem die Sklaven aus der Küche in den Übungsbereich der Schule vorgedrungen sind, wird ihre Flucht aus der Kaserne nur mehr von einem hohen Metallgitter behindert. Das Anstürmen der Aufständischen gegen das letzte Hindernis wird in einer *high angle*-Einstellung gegen den Boden gefilmt, während die letztendliche Überwindung des Gitters, in einem *low angle-shot* dargestellt wird.[411]

Entgegen der gerade in den *CinemaScope*-Produktionen verwendeten horizontalen Handlungsachse setzt Kubrick die ausbrechenden Gladiatoren mit Spartacus in die Mitte eines Halbkreises und lässt ihre Bewegung aus der Tiefe des Raumes nach vorne schnellen.[412] Spartacus überwindet das Gitter als einer der ersten, mit katzengleichen Bewegungen weicht er den Speerwürfen der überforderten Wachen aus und stürzt in die Reihen der Soldaten. Er greift blitzartig zu einem Holzstück und erschlägt einen Widersacher. Einem Raubtier gleich beobachtet er die um ihn tobende Szenerie.[413] Verschanzt im Wohnbereich der Schule, versuchen die Wachen von der Loge der Übungsarena aus, die Aufständischen mit Wurfgeschossen zu attackieren. Mit Hilfe der umgestürzten Gitter, die als improvisierte Leitern verwendet werden, dringen die Gladiatoren in die Loge ein und die Kämpfe erfassen alle Teile der Gladiatorenschule. Die Eroberung der für die Gladiatoren unzugänglichen Teile des *ludus* gleicht einer erfolgreichen Belagerung, die die Revoltierenden dynamisch in Szene

[410] Mit dem Beginn der Kampfhandlungen in der Küche folgt die Filmhandlung der Schilderung des Plutarch, siehe Plut. Crass. 8.

[411] Günther 2004, 60.

[412] Koebner 2002, 72.

[413] Wieder greift Regisseur Kubrick auf das Tiermotiv zurück, um die Wut des Spartacus und seiner Leidensgenossen darzustellen.

setzt. Die römischen Wachen wirken passiv und geschockt. Sie sind kein Hindernis für die Aufständischen, die von den Mauern der Ausbildungsstätte in die Freiheit springen.

5.14 Handlungsort: Rom

Die in Rom spielenden Sequenzen schildern die Entwicklung der innerrömischen Auseinandersetzung zweier konkurrierender politischer Richtungen, die vor dem Hintergrund des Spartacus-Aufstandes um die absolute Macht im römischen Staat ringen. Dabei zeigt Regisseur Kubrick im Fortgang der politischen Debatte großes Interesse für die unterschiedlichen Nuancen einer politischen Auseinandersetzung, die sich einer klaren positiv/negativ-Zuordnung entzieht.

In der Schilderung des innenpolitischen Konflikts ging Drehbuchautor Dalton Trumbo von der historisch kaum haltbaren These aus, dass der römische Staat den existenzbedrohenden Aufstand der Sklaven um Spartacus nur durch die Verwandlung des römischen Staatswesens in eine Militärdiktatur überwinden konnte. Betrachtet man die dreizehn in Rom spielenden Szenen, sind diese auf eine überschaubare Anzahl von fünf Schauplätzen verteilt. Als Haupthandlungsorte dienen die *curia* als Tagungsort des römischen Senats sowie die beiden städtischen Wohnsitze von Crassus und Gracchus. Als Vorbild für die Filmarchitektur dienten römische Stadthäuser pompejanischen Typs.[414] Die Darstellung der Villen der beiden Kontrahenten Crassus und Gracchus dient zur Verdeutlichung der beiden entgegengesetzten politischen Vorstellungen. Crassus‘ Villa ist gekennzeichnet durch helle Räume, weiße Marmorstatuen und weitere Exponate antikisierender Bildhauerkunst und entspricht den US-amerikanischen Vorstellungen von aristokratischer Eleganz, ganz in der Tradition der Bildwelten des Historismus. Die vorherrschende Helligkeit, aber auch Kühle wird durch den blauen Stuck im Arbeitszimmer des Crassus unterstrichen.[415] Im Gegensatz zu den weißen und blauen Fresken im Haus des politischen Widersachers dominieren im stadtrömischen Haus des Popularen Gracchus die Farben Rot und Schwarz.[416]

Unmittelbar nach der erfolgreichen Befreiung der Gladiatoren aus dem *ludus* des Batiatus entführt die dreizehnte Sequenz die Zuschauer in den römischen Senat.[417] Der Blick des Publikums folgt Gracchus und Caesar, die soeben die *curia* betreten haben und sich langsam zu ihren Sitzplätzen begeben, während im Hintergrund ein Senator dem Plenum von den Verwüstungen der Aufständischen in der Gegend um Capua berichtet. Durch die Bewegung

[414] Ward 2007, 91; sowie zur pompejanischen Wohnarchitektur Stierlin 2002, 100-123.
[415] Allen 2008, 184.
[416] Allen 2008, 185.
[417] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.55.24-00.57.59.

der beiden Senatoren vom Eingang bis zu ihren Plätzen ist es Regisseur Kubrick möglich, den Innenraum des Senatsgebäudes umfassend zu zeigen. Für diese Möglichkeit begeht er bewusst einen Handlungsfehler. Während die Hauptpersonen der Senatsszenen, Gracchus, Crassus und Caesar, sich von ihren Sitzplätzen aus äußern, steht in dieser ersten Szene ein Senator in der Mitte vor seinen Zuhörern. Das Senatsgebäude selbst macht einen kühlen und sterilen Eindruck, dieser wird durch die *high key*-Ausleuchtung, die dem Dekor und den Figuren harte Konturen verleiht, noch weiter verstärkt.[418] Vorbild für die Innenausstattung des Senats bilden die Fresken von Cesare Maccari (1840-1919), die sich im Salone d'Onore im Palazzo Madama, dem Sitz des modernen italienischen Senates in Rom, befinden.[419]

Die beiden konkurrierenden politischen Richtungen werden durch ihre jeweiligen Hauptprotagonisten Crassus und Gracchus charakterisiert. Während Erstgenannter, aus einer der vornehmsten Familien Roms stammend, aufgrund seiner Herkunft in die hohen politischen Ämter geradezu hineingeboren, den römischen Staat als sein Erbe ansieht[420], versucht der aus ärmlichen Verhältnissen stammende Gracchus[421], dem als *homo novus* der Sprung in die höchsten politischen Ämter gelang, die Rechte des einfachen Volkes vor dem Zugriff der Aristokraten zu schützen. Der Aufstieg eines Mannes von bescheidener Herkunft in die Kreise der einflussreichen Senatoren entspricht nicht der Durchlässigkeit der römischen Gesellschaft und spiegelt Assoziationen an den US-amerikanischen Traum wider. Am ehesten ist Gracchus als *homo novus* der römischen Senatsaristokratie noch mit Caius Marius oder Marcus Tullius Cicero, die beide aber im Gegensatz zur Filmfigur der ländlichen Honoratiorenschicht entstammten, zu vergleichen. Ähnlich wie der berühmte Redner versucht die Filmfigur das Gleichgewicht des römischen Staates zu bewahren. Dabei unterscheiden sich beide gesellschaftlichen Aufsteiger in ihren Motiven. Während die Filmfigur in Erinnerung an die eigene Herkunft die Wünsche der einfachen Bevölkerung vertritt, stellt sich der Klassenaufsteiger Cicero aus Überzeugung für die Traditionen des römischen Staates auf die Seite der führenden Senatsoligarchie.

Um dem Wohle der breiten Masse des einfachen Volkes zu dienen, schreckt Gracchus vor dem Einsatz von Manipulation und Bestechung nicht zurück. Gerade die Ausgestaltung der Figur des Gracchus hat am meisten unter den Szenenkürzungen gelitten, wurden doch die

---

[418] Günther 2004, 61.

[419] Ward 2007, 91.

[420] *Crassus [zu Glabrus]: Es kommt der Tag, wo ich das Rom, das mir mein Vater als Erbe hinterlassen hat, säubern werde!* Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.02.36-01.02.44.; *Crassus [zu Caesar über beider Herkunft]: Über 200 Jahre stellten unsere Familien die vornehmsten Namen des römischen Adels und der Patrizierpartei. Sie waren Beherrscher und Diener von Rom!* Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.57.44-01.57.59.

[421] Die historischen Sempronii Grachi entstammten den vornehmsten Kreise Roms.

Rückkehr des Gracchus in das Stadtviertel seiner Jugend, eine weitere Szene, in der Gracchus den jungen Caesar in die Methode des Stimmenkaufs einführt, sowie eine wichtige Unterredung zwischen den beiden aus der Filmhandlung genommen.

Die Volksverbundenheit des Gracchus wird in der Endfassung nur kurz in einer Szene vor dem Senat angeschnitten, als Gracchus ein Opfertier bei einem ihm bekannten Straßenhändler kauft und ein großzügiges Trinkgeld gibt.[422] Während Crassus fit und asketisch wirkt, genießt der korpulente Gracchus die körperlichen Freuden des Lebens und umgibt sich mit einer Schar von attraktiven Sklavinnen. Der antiken römischen Tradition widersprechend, sind Crassus und Gracchus unverheiratet. Beide unterhalten aber sexuelle Beziehungen zu ihren Sklavinnen.[423] Für einen Senator der spätrepublikanischen Zeit dienten Vermählungen zum Aufbau oder zur Festigung politischer Verbindungen zwischen einflussreichen Familien. Im Gegensatz zu Crassus, Caesar und Spartacus ist die Figur des Gracchus nicht historisch. Sie ist der literarischen Vorlage von Howard Fast entnommen. Ihr Name weist aber auf die beiden Brüder Tiberius und Caius aus der Familie der Sempronier hin. Beide wollten, jeweils als Volkstribun, mit der Umverteilung von Staatsland den Reformbedarf des römischen Staatswesens stillen, scheiterten aber letztlich an der Mehrheit der Senatsaristokratie und fanden den Tod. Das politische Wirken der Gracchenbrüder zeigt die Wichtigkeit des Volkstribunats in spätrepublikanischer Zeit, welches die Möglichkeit bot, Gesetze am Senat vorbei in der Volksversammlung einzubringen.

In *Spartacus (1960)* kommt es nicht zur Darstellung der Volksversammlung. Der Kampf um die Macht in Rom spielt sich ausschließlich im Senat ab. Gleichzeitig muss der Name Gracchus einen gewissen Bekanntheitsgrad beim US-amerikanischen Kinopublikum gehabt haben, trägt doch der republikanisch gesinnte Senator in *Gladiator (2000)*, gespielt von Derek Jacobi, auch den Namen Gracchus.

Ganz anders das historische Pendant seines Gegenspielers Crassus, der aus einer alteingesessenen Familie der Senatsaristokratie stammte. Aufgrund seiner weitverzweigten wirtschaftlichen Verbindungen, durch die er sich von einem Großteil seiner Standesgenossen unterschied, blieb er ein Außenseiter im politischen System Roms. Gab es für seine stolzen Standeskollegen nur drei geduldete Arten der Einkommensvermehrung–durch Erbe oder Heirat, durch Kriegsbeute sowie Bereicherung in den unterworfenen Provinzen oder aus

---

[422] *Gracchus [zu Straßenverkäufer]: Oh, ein schönes fettes Tier, Fimbrio! [Er bekommt die Taube und bezahlt] Schon gut, schon gut, gib den Rest deiner Frau, mit einem Gruß von mir!* Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.58.47-00.58.59.

[423] *Gracchus: Ja, ich habe eine Schwäche für Frauen, das liegt in meiner Natur, und deshalb nehme ich nicht wie diese Aristokraten ein Ehegelübde auf mich, von dem ich weiß, dass meine Natur mich zwingt, es zu brechen*. Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.15.05-01.15.13.

Einkünften aus dem agrarischen Sektor–galt der Vermögenszuwachs des Crassus im standesbewussten Rom als anrüchig. Den Grundstein seines Vermögens hatte er in den sullanischen Proskriptionen gelegt und durch Immobilienspekulation und Investitionen in iberische Silberminen vergrößert.[424] Der Sieg über Spartacus bescherte ihm das Konsulat für 70 v. Chr. Trotzdem blieb er politisch isoliert, überstrahlt durch den militärischen Ruhm des Pompeius und argwöhnisch beobachtet von weiten Kreisen der Senatsaristokratie. Erst durch die Verständigung mit Caesar und Pompeius im ersten Triumvirat profilierte sich Crassus zum Fürsprecher der *publicani*.[425] Ein weiteres Konsulat nahm er 55 v. Chr. ein, doch verstärkten sich die Spannungen mit Pompeius. Um es den militärischen Erfolgen von Pompeius und Caesar gleichzutun, suchte Crassus, in seiner Funktion als Statthalter von Syrien mit weitreichenden militärischen Kompetenzen ausgestattet, die Konfrontation mit den benachbarten Parthern. 53 v. Chr. verlor Crassus Schlacht und Leben bei Carrhae. Sein immenser Reichtum weckte das Interesse antiker und moderner Historiker und öffnete Verleumdungen Tür und Tor.[426] Obwohl ihn in wirtschaftlichen Belangen ein großes Profitstreben antrieb, gestaltete sich sein eigener Lebenswandel wenig extravagant, ja geradezu einfach.[427] Im Gegensatz zu seiner filmischen Darstellung als bisexueller Polygamist schildern die antiken Quellen das Privatleben des historischen Crassus unspektakulär. Nach dem Tod seines älteren Bruders Publius in den Bürgerkriegswirren heiratete Crassus dessen Witwe Tertulla[428], mit der er zwei Söhne hatte.

Auffallend ist das Fehlen der Behandlung des wirtschaftlichen Gebarens Crassus‘ in der Darstellung. War die Auseinandersetzung zwischen Kapital, symbolisiert durch den Protokapitalisten Crassus, und Arbeitskraft, dargestellt durch den Protokommunisten Spartacus für marxistische Intellektuelle von entscheidender Bedeutung, so fehlt diese Facette in der Visualisierung völlig. Die kapitalistischen Bezüge, die ebenso in Howards Fast Romanvorlage wie bei Arthur Koestler wichtige Handlungsbausteine bilden, wurden in der Filmhandlung eliminiert, hätte ihre Darstellung doch als Kritik am US-amerikanischen Kapitalismus verstanden werden können.[429] Eine wirtschaftlich ausgerichtete Haltung hätten einer klar negativ konnotierten Person wie Crassus US-amerikanische Wurzeln gegeben und so das einheimische Publikum verstört. So wurde der Kapitalist Crassus zum Autokraten, mit

[424] Plut. Crass. 2, 7.

[425] Will 1999, 162.

[426] Plut. Crass. 2, 1.

[427] Plut. Crass. 3, 2.

[428] Plut. Crass. 1, 1, sowie Ward 1977, 55 und Marshall 1976, 12; über eine mögliche Liaison zwischen Tertulla und Caesar siehe Suet. Iul. 50, 1.

[429] Tatum 2007, 140.

Zügen, die für das US-Publikum klar dem europäischen Totalitarismus des Zweiten Weltkrieges zuordenbar waren.[430]

Hier folgt *Spartacus* auch einer der Hauptlinien der Antikfilmproduktionen der 1950er Jahre. Für den agnostischen Crassus ist seine Vision vom alles beherrschenden Rom, dem sich der Einzelne unterzuordnen hat, ein Gottesersatz. Diese Vorstellung weist schon auf die Kaiserzeit[431] hin und präsentiert sich als machtversessen, militaristisch und protofaschistisch.[432] Das Motiv der Unterwerfung kommt in einem Dialog mit seinem Sklaven Antoninus zum Ausdruck:

Crassus

Das mein Junge ist Rom, das mächtige, das majestätische und schreckensvolle Rom!
Das ist die Macht, die über der ganzen Welt steht wie [zögernd] ein Ungeheuer!
Niemand kann es mit Rom aufnehmen, keine Nation der Erde!
Glaubst du, ein Junge wie du würde es schaffen?
Es gibt nur eine Art, mit Rom fertig zu werden, Antoninus!
Du musst sein Sklave sein, du musst dich vor seiner Kraft demütigen!
Du musst deinen Kopf vor ihm beugen!
Du musst Rom lieben! Du darfst dich nicht wehren, Antoninus!
Antoninus! […] Antoninus?[433]

In diesem Monolog setzt sich Crassus mit Rom gleich; der junge Sklave soll sich unterwerfen und ihm sexuell zu Diensten sein. Der Monolog stammt aus der Austern und Schnecken – Szene, die aus dem Film herausgenommen und erst 1991 in die restaurierte Fassung neu aufgenommen wurde. Letztendlich scheitert die Unterwerfung des Antoninus. Am Ende der Sequenz flieht Antoninus aus dem Haus des Crassus und begibt sich zu den Aufständischen.[434] Crassus selbst duldet gegenüber seiner Romidee keinen Widerstand:

Crassus

Und so, wie diese Sklaven den Tod erlitten, so wird es auch dem Pöbel ergehen, wenn er es wagen sollte, für einen Augenblick in seiner Treue gegenüber der neuen Ordnung wankend zu werden![435]

---

[430] Tatum 2007, 143.

[431] *Erzähler: The age of the dictator was at hand waiting in the shadows for the event to bring it forth!* Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.08.01-00.08.05.

[432] Junkelmann 2004, 327.

[433] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.19.28-01.20.36

[434] Übrigens der einzige Beitrag der städtischen Sklaven zur Revolte im Film.

[435] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.56.55-00.57.03.

Seine Auffassung von Rom ist ein Bruch mit der republikanischen Tradition und weist in die Diktatur. Die religiöse Komponente seiner Romvision macht es für Crassus möglich, seine Gegner, allen voran Gracchus, als Frevler zu verunglimpfen. Seine religiös verkleidete Vorstellung von Rom präzisiert Crassus in einem Dialog mit Caesar:

Crassus

Rom ist die höchste Vorstellung im Kopf der Götter![436]

[…]

Es gibt für mich keinen Gott neben Rom, und gäbe es kein Rom, dann würde ich davon träumen![437]

Einen für eine Monarchie wichtigen dynastischen Anspruch scheint Crassus nicht zu verfolgen, er sieht in einem weiteren Gespräch mit Caesar, dessen große politische Zukunft voraus:

Crassus

Ich wusste, dass er [Spartacus] nicht unschlagbar war!

Aber jetzt fürchte ich ihn, und zwar noch viel mehr als dich![438]

Das Ringen der beiden unterschiedlichen innenpolitischen Anschauungen findet letztlich in der Bekämpfung der Spartacus-Rebellion seine Entscheidung zugunsten des Crassus.

Gracchus‘ Plan, den Aufständischen durch eine Verständigung mit den kilikischen Piraten die Flucht aus Italien zu ermöglichen, scheitert an der Intervention des Crassus. Durch die militärische Bedrohung des Spartacus in die Enge getrieben, sieht sich der römische Senat gezwungen, Crassus’ Forderungen nach der Alleinherrschaft zu akzeptieren. Er wird vom Senat zum ersten Konsul von Rom (!) ernannt, erhält den militärischen Oberbefehl über alle Truppen und entzieht dem Senat die Oberaufsicht über die Gerichtsbarkeit.

Nach erfolgreicher Niederschlagung des Aufstandes und Beseitigung der äußeren Feinde erfolgt die Demontage der innerrömischen Gegner. Gracchus, als Hauptrepräsentant der Opposition, wird von Caesar, der als *magister equitum*[439] des Crassus auftritt, verhaftet und in einen leeren und dunklen Senat vor Crassus gebracht. Dort eröffnet Crassus seinem entmachteten Gegenspieler die weitere Vorgehensweise:

Crassus

Die Feinde des Senates sind bekannt, mit ihrer Verhaftung ist begonnen worden!

---

[436] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.01.04.

[437] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.01.09-02.01.10.

[438] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.57.11-02.57.15.

[439] Zur unterstützenden Funktion des *magister equitum* für den Diktator siehe Gizewiski 1999, 674 sowie Kunkel 1995, 717-719.

Die Gefängnisse fangen an, sich zu füllen!
In sämtlichen Städten und Provinzen werden Listen dieser Verräter aufgestellt!
Sie werden erfahren, dass es sehr teuer ist, mit dem Staat ein gefährliches Spiel zu treiben, ihn zu verraten![440]

Gracchus selbst wird am Leben gelassen und soll ins Exil geschickt werden. Dieser Strafe entzieht er sich durch Selbstmord, worauf seine Haussklavinnen aufrichtige Trauer um ihren Herrn zeigen.[441] Die Sequenzen im dunklen und leeren Senatsgebäude verdeutlichen das Ende des republikanischen Rom. Auf der vormaligen Bühne politischer Auseinandersetzung und Diskussion diktiert nun Crassus die neuen Spielregeln. Gleichzeitig spielt die Szene in der sofort einsetzenden Verfolgung der Regimekritiker auf die antiken Proskriptionen an und will beim Publikum Assoziationen an die HUAC-Untersuchungen der 1950er und 1960er Jahre erzeugen. Die in der filmischen Handlung dargestellte Form der Diktatur unterscheidet sich entscheidend von ihrer antiken Entsprechung und folgt Vorbildern des 20. Jahrhunderts. In der antiken Diktatur wird ihr Inhaber mit einer außerordentlichen, umfassenden, aber zeitlich begrenzten Amtsgewalt ausgestattet, um eine außen- oder innenpolitische Notsituation zu bewältigen. In der Regel erfolgt die Ernennung durch einen Beamten mit *imperium*, in Absprache mit dem Senat.[442] Der Amtsträger ist geschützt vor kollegialer Interzession und Interpellation an das Volk. In den Bürgerkriegen der ausgehenden Republik machten sowohl Sulla[443] als auch Caesar von der Diktatur Gebrauch, um ihre außerordentlichen Amtsgewalten verfassungsmäßig zu rechtfertigen.[444] Für Dalton Trumbo und Stanley Kubrick war die eigentliche staatsrechtliche Form der römischen Diktatur nicht entscheidend. Beide setzten den Sturz der römischen Republik und ihre Umwandlung in eine Militärdiktatur visuell mit der Machtergreifung Adolf Hitlers in Deutschland in Verbindung.

5.15 Handlungsort: Das Lager der Aufständischen

Die erste Sequenz[445] eröffnet mit einem Blick von erhobener Position in die darunterliegende Ebene, in der eine Reitergruppe zügig von links nach rechts den Bildausschnitt durchquert. Der Kamerablick schwenkt um und fängt Spartacus hoch zu Pferd ein, der die Aussichtspunkte der Aufständischen am Kamm des Hügels inspiziert. Das Publikum nimmt

[440] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.40.14-02.40.33.
[441] Tatum 2007, 130.
[442] Gizewiski 1997, 535, zu einer genaueren Betrachtung der römischen Diktatur siehe Kunkel 1995, 665-667.
[443] App. civ. 1, 99.
[444] Gizewiski 1997, 536.
[445] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.20.46-01.22.29.

Holzkonstruktionen wahr, von denen Wachen in die Weite der Ebene blicken. Dieser Blick in die Ferne symbolisiert die neugewonnene Freiheit der Revoltierenden, ganz im Gegensatz zur Verwendung des Aussichtsturms in der ersten Sequenz im Steinbruch, der nach innen gerichtet ist, um die ausgemergelten Sklavenarbeiter zu beobachten. Die Kamera folgt Spartacus, dem Anführer der Rebellion[446], auf seinem Ritt zum Lager der Revoltierenden an den Hängen des Vesuv, vorbei an den Wachposten, Arbeitern und Rekruten. Diese Sequenz verdeutlicht die logistischen Herausforderungen und die Anstrengungen der Aufständischen. Auf seinem Weg beobachtet Spartacus eine Gruppe von neuen Rekruten, die unter Anleitung der ehemaligen Gladiatoren ausgebildet werden. Diese knappe Trainingssequenz steht in klarem Kontrast zur harten Ausbildung in der Gladiatorenkaserne des Batiatus. Im Lager der Rebellen wird das Kampftraining in effizienter Lockerheit durchgeführt, nur unterbrochen von den motivierenden Anweisungen der Ausbildner.[447] Spartacus erkundigt sich in seiner Rolle als Anführer umgehend nach dem Ausbildungsstand der Rekruten und erhält eine positive Antwort.

Im Gegensatz zu den herrschaftlichen Häusern Roms und dem Haushalt des Batiatus, wo eine scharfe Trennung zwischen den Tätigkeitsfeldern der freien und unfreien Haushaltsmitglieder besteht, fehlt diese Unterteilung im Lager der Revoltierenden. Alle Personen sind am Aufbau des Stützpunkts beteiligt. Eine klare Trennung innerhalb der Tätigkeitsbereiche zeigt sich nur in den klassischen Geschlechterrollen von Mann und Frau. Der Kamerablick fängt diverse Tätigkeiten im Lager ein und Kubrick erzeugt bewusst das Bild einer glücklichen Lagergemeinschaft, die zum Wohle des Ganzen die Anstrengungen des Einzelnen, der Einzelnen bündelt.[448] Die Gemeinschaft der Aufständischen wird als Familie mit Spartacus im Mittelpunkt inszeniert. Die geschlechtsspezifische Aufteilung ist klar. Während den Männern der militärische Bereich vorbehalten ist, kümmern sich die Frauen um die Versorgung der Gemeinschaft sowie um die Kinder. In der Figur der Varinia, die in den Sequenzen der Gladiatorenschule eine trotzige innere Unabhängigkeit bewahrt, vollzieht sich nach der Wiedervereinigung mit Spartacus ein klarer Bruch. Sie geht völlig in der Verbindung zum Anführer der Rebellen auf. Ihr Zurückstehen hinter ihm zeigt sich in ihren Äußerungen:

Varinia

Verbiete mir, dich jemals zu verlassen!

---

[446] Als er in der Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.22.57-01.23.26. von einer alten Frau forsch aufgefordert wird, sie zu Spartacus zu bringen, und sich als der Anführer der Sklaven zu erkennen gibt, fällt ihm diese dankbar um den Hals.

[447] Günther 2004, 62.

[448] Über die Vorgehensweise der Gladiatoren unmittelbar nach der Flucht siehe App. civ. 1, 116, 540 und Plut. Cras. 8.

Spartacus

Ich verbiete es dir, Varinia![449]

Ihre eigenständige Positionierung wird durch die Beziehung zu Spartacus beeinträchtigt. Innerhalb der Gemeinschaft bleibt ihr nur die Rolle der Ehefrau und Mutter.[450]

Das Oberhaupt der Revoltierenden wird als Übervater der Lagergemeinschaft in Szene gesetzt. Er trifft, unterstützt durch den später dazugekommenen Antoninus, der aufgrund seiner intellektuellen Fähigkeiten Spartacus als Berater zur Seite steht, alle relevanten Entscheidungen und repräsentiert die Aufständischen nach außen, wie die Verhandlungen mit dem kilikischen Unterhändler Tigranes Levantus unterstreichen. Über eine mögliche politische Organisation der Rebellen gibt die Produktion keinerlei Auskunft. Die Führungsposition bleibt ganz allein auf Spartacus zugeschnitten. Für den Analphabeten Spartacus wird der junge Grieche Antoninus zum wichtigen Vertrauten. Tigranes spricht in der ersten Verhandlungssequenz die einfache Herkunft des Thrakers und das Bemühen der römischen Chronisten, aus Spartacus durch eine adelige Abstammung einen würdigen Kriegsgegner zu machen, an.[451]

Die Lagergemeinschaft weist Parallelen zu den verschiedenen filmischen Adaptionen von Robin Hood und seinen *merry men* auf. Eine Gruppenloyalität entsteht, die sich selbst in der Niederlage als tragfähig erweist. Als nach Ende der Kampfhandlungen die geschlagenen und entwaffneten Aufständischen von Crassus aufgefordert werden, die Identität ihres Anführers preiszugeben, um das eigene Überleben zu sichern, weigert sich die gesamte Gruppe.[452]

Das gemeinsam Erlebte verbindet die Gladiatoren des Batiatus, die aufgrund ihrer Ausbildung den Führungszirkel der Rebellen bilden. In der Handlung finden weder ethnische Spannungen noch die historisch wichtige Frage nach dem Anteil der Freien bei der Revolte Berücksichtigung. Die Revolte der Gladiatoren, der sich weitere Sklaven der ländlichen Umgebungen anschließen, ist ein Aufstand von Weißen ohne Berücksichtigung der ethnischen Herkunft.[453] Der in den Quellen dargestellte Antagonismus zwischen gallisch – germanischen Elementen unter der Führung des Krixus und dem Hauptteil der Revoltierenden

---

[449] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.12.51-01.13.01.

[450] Futrell 2001, 103.

[451] *Tigranes [zu Spartacus]*: *Die Vorstellung, du wärst ein Patrizier, schmeichelt der Eitelkeit Roms. Rom schauert vor dem Gedanken, einen Kampf gegen ein Sklavenheer zu führen*. Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.35.51-01.35.59.

[452] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.30.31-02.32.00.

[453] Anders in *Spartacus (2004)*, wo verschiedene ethnische Gruppen in der Aufstandsbewegung vertreten sind und sich die Lagergemeinschaft eigene Gesetze, wie die Gleichberechtigung zwischen den Geschlechtern, gibt: *Spartacus: Zwischen Männern und Frauen sollte Gleichberechtigung herrschen*, Filmsequenz *Spartacus (2004)* 01.10.24-01.10.27.

unter Spartacus findet in der Darstellung keinen Niederschlag. Die mögliche ethnische Auseinandersetzung innerhalb der Gruppe der Rebellen, auch wichtiges Handlungsfundament in Arthur Koestlers Roman *The Gladiators*, wird im Film völlig negiert. Die Aufständischen werden geschlossen und vereint hinter ihrem Anführer Spartacus dargestellt. Nuancen einer protokommunistischen Urgesellschaft, mit Kollektivierung der gemeinsamen Güter zum Wohle der Gruppe und Maßnahmen gegen Privatbesitz, fanden unter Rücksichtnahme auf das inländische Publikum in den USA nicht Eingang in die Filmhandlung.[454] Zu groß wäre die Nähe zu sozialistischen Ideen gewesen, die den konservativen Kritikern des Filmprojekts Argumente für einen etwaigen Boykott geliefert hätten.

Auch die Frage, ob städtische Sklaven am Aufstand beteiligt waren, bleibt in der Filmhandlung unbeantwortet. Einziger Hinweis für die Partizipation von städtischen Unfreien an der Rebellion des Spartacus ist die Flucht des Antoninus, der sich unmittelbar nach der Austern und Schnecken-Sequenz[455] (siehe dazu Kap. 1.3 und Kap. 5.8) aus dem Haushalt des Crassus zum Stützpunkt der Revoltierenden begibt.

Die einzigartige Stellung des jungen Griechen innerhalb der Lagergemeinschaft wird durch sein Auftreten, seine Fähigkeiten und seine Kleidung, die ihn von den anderen ganz klar unterscheiden, definiert.[456]

Das Beziehungsdreieck zwischen den männlichen Hauptprotagonisten Spartacus, Antoninus und Crassus folgt den homosexuellen Nuancen der zeitgenössischen Genreproduktionen der 1950er und 1960er Jahre. Ähnlich wie um die Zuneigung der Varinia wetteifern Crassus und Spartacus indirekt um die Gunst des jungen Antoninus. Für Spartacus ist der junge Grieche so verlockend, weil er für alles steht, wozu der thrakische Bergwerkssklave nie Zugang hatte. Letztendlich wird die sexuelle Spannung, im Gegensatz zu den ähnlich gelagerten Figurenkonstellationen in *Ben Hur (1959)* oder *The Fall of the Roman Empire (1964)*, in einer Vater-Sohn-Beziehung aufgelöst.[457] Spartacus wird für den jüngeren Antoninus zum Vater, während der junge Grieche für den Anführer der Aufständischen zum Ersatzsohn wird:

Antoninus

Ich liebe dich, Spartacus… genauso als wärst du mein Vater!

Spartacus

---

[454] In *Spartacus (2004)* findet sich eine Zeile zu Gemein- und Privatbesitz; *Spartacus: Niemand sollte etwas besitzen, außer seiner Waffe!* Filmsequenz *Spartacus (2004)* 01.10.06-01.10.08.

[455] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.19.00-00.22.44.

[456] Erste Begegnung zwischen Antoninus und Spartacus im Lager der Rebellen, Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.23.43-01.24.10.

[457] Ähnlich geht Regisseur Wolfgang Petersen in *Troy (2004)* vor, als er die starke Bindung des Patroklos an Achill in einem Verwandtschaftsverhältnis auflöst.

Ich liebe dich [Antoninus]… genauso wie meinen Sohn, den ich niemals sehen werde![458]

Die Auseinandersetzung zwischen Spartacus und Crassus kulminiert am Ende des Films, als Crassus Spartacus zwingt, den Freund zu töten, um ihm das Schicksal der Kreuzigung zu ersparen. Der von Spartacus bezwungene Antoninus stirbt in den Armen des Freundes. Unter Tränen schleudert Spartacus Crassus entgegen:

Spartacus

Sei zufrieden mit deinem Sieg! Aber er [Antoninus] kommt wieder … er kommt wieder und mit ihm Millionen![459]

Neben der Loyalität zur Gruppe werden einzelne Archetypen der Rebellen in kurzen Szenen aus der großen Masse der Aufständischen herausgenommen, um die Identifikation des Publikums mit den Hoffnungen und Bedürfnissen der Revoltierenden zu stärken. In kurzen Einstellungen sehen wir eine Familie mit vielen Kindern, einen Mann mit Sohn und ein älteres Ehepaar. Diese Personen werden bei Tätigkeiten innerhalb der Lagergemeinschaft oder im Zusammenleben dargestellt. Die Individualisierung dieser Archetypen wird in den parallel in Szene gesetzten Sequenzen *Rede des Crassus* und *Rede des Spartacus*[460] und im Anfang der Aufmarschszene[461] unmittelbar vor Beginn der Entscheidungsschlacht zur klaren Unterscheidung in identifizierbare Aufständische und gesichtslose kollektive Römer eingesetzt. Eine Vorgehensweise, die Regisseur Kubrick eindeutig von Eisensteins *Alexander Nevsky (1938)* übernommen hat. Umso endgültiger dann das Scheitern der Rebellion, als der Kamerablick, dem über das Schlachtfeld wandernden Crassus folgend, die einzelnen Archetypen der Aufmarschszene unter den Gefallenen für das Publikum identifizierbar macht.[462]

Im Gegensatz zum römischen Umgang mit Religion, der sich in der Darstellung des atheistischen Gracchus und des agnostischen Crassus manifestiert, fließen religiöse Nuancen in unterschiedlichen Sequenzen der Lagergemeinschaft in die Darstellung des Spartacus ein. Die Ansprache des Spartacus am Vorabend der Entscheidungsschlacht weist signifikante Parallelen zur Bergpredigtsequenz[463] in William Wylers *Ben Hur (1959)* auf.[464] Am selben Abend spricht Spartacus im letzten Dialog mit Varinia über seinen Wunsch nach einem freien Leben für den gemeinsamen Sohn:

---

[458] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.54.57-02.55.05.
[459] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.55.44-02.55.53.
[460] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.07.24-02.10.01.
[461] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.21.17-02.25.59.
[462] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.29.26-02.30.27.
[463] Filmsequenz *Ben Hur (1959)* 03.02.22-03.02.57.
[464] Siehe Winkler 2007b, 179-183.

Spartacus

Varinia, oh Varinia! Ich liebe dich mehr als mein Leben!

Und trotzdem, manchmal, selbst wenn du hier neben mir schläfst, bin ich furchtbar allein.

Dann bilde ich mir ein, es gäbe einen Gott für Sklaven, und ich bete.

[…] Ich bete dafür, dass unser Sohn frei geboren wird.[465]

Von Tigranes Levantus auf die Sinnlosigkeit seines Unterfangens angesprochen, schildert Spartacus seine Vorstellung von Erlösung nach einem Leben als Sklave:

Spartacus

Wenn ein freier Mensch stirbt, verliert er die Freude am Leben.

Ein Sklave verliert den Schmerz.

Der Tod ist für einen Sklaven der Weg in die Freiheit.

Deshalb ist er ohne Furcht vor ihm.[466]

5.16 Handlungsort: Entscheidungsschlacht

Endpunkt der Auseinandersetzung zwischen aufständischen Sklaven und römischem Staatswesen bildet die Entscheidungsschlacht[467], neben dem Überraschungsangriff auf das ungesicherte römische Militärlager des Glabrus die einzige militärische Konfrontation im Film. Für Regisseur Kubrick, der, unterstützt von Saul Bass, die Choreografie der Schlacht entwickelte, bot sich nun die finale Möglichkeit, die Gegensätze zwischen Römern und Rebellen darzustellen: auf der einen Seite die römische Armee als hochentwickelter Militärapparat, auf der anderen Seite eine aus dem Boden gestampfte Gruppe von Freischärlern, die einander in einem ungleichen Duell gegenüberstehen.[468] Der Genretradition zuwiderhandelnd, suchte Kubrick nicht Inspiration bei den Genrevorgängern, sondern wählte Sergei Eisensteins Historienepos *Alexander Nevsky (1938)* als Vorbild. Eisenstein hatte den russischen Nationalhelden Alexander Jaroslawitsch Newski, der in der Schlacht am Peipus – See 1242 den Deutschen Ritterorden geschlagen hatte, in den Mittelpunkt eines sowjetischen

---

[465] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.29.26-02.29.51.

[466] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.37.19-01.37.32.

[467] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.21.17-02.29.20.

[468] "*I simply took the position that the Roman army was a highly mechanized and disciplined force and I wanted to suggest a certain precision, a mechanization and geometry. I created geometric patterns and had those patterns shift. So what you saw was like a moving painting, where forces would open up from the checkerboard form and would unite as a solid mass. The slaves had a lack of precision. They had no precise uniforms, they lined up but were never straight. We were trying to protect the soulless Roman army against the soulful slave army*", zitiert nach LoBrutto 1997, 172-173.

Historien- und Propagandafilms gestellt.[469] Die Darstellung der Auseinandersetzung am vereisten Peipus – See wurde von Eisenstein, unter den Klängen der Musik von Sergei Prokofjew[470], eindrucksvoll in Szene gesetzt und dient Historienproduktionen bis in die unmittelbare Vergangenheit als Inspiration und Folie.[471] Eröffnet wird die Schlachtsequenz[472] bei Eisenstein durch die russischen Miliz- und Druschinatruppen, die, am Seeufer in Stellung gebracht, auf den Aufmarsch der Ordensritter und ihrer Verbündeten warten. Das langsame Herannahen der gegnerischen Truppen, deren Helme und Insignien Assoziationen an Stahlhelme und Nazisymbole wecken, wird durch kurze Sequenzen, die Einzelpersonen innerhalb der russischen Formationen ins Bild rücken, unterbrochen. Neben Newski selbst rückt der Regisseur vertraute Nebenfiguren wie den ungestümen Draufgänger Buslai, den klugen Gawrilo und den patriotischen Waffenschmied Ignat in den Mittelpunkt der Betrachtung.

Kubrick übernahm Eisensteins Ausgangssituation. Die Truppen der Revoltierenden werden an exponierter Stelle am Kamm einer Hügelkette positioniert, während im Tal die römischen Truppen heranrücken. In geometrischen Formationen entwickelt sich langsam, aber umso nachhaltiger der Aufmarsch der Römer und steht in klarem Widerspruch zur freien, ungebundenen Aufstellung der Rebellen. Die Entwicklung der römischen Formationen und ihr langsamer, aber stetiger Marsch auf die Position der Revoltierenden werden durch kurze Schnitte auf einzelne Aufständische unterbrochen. Spartacus selbst wird in diesen kurzen Sequenzen hoch zu Pferde und ohne Helm im Kreise der Kavallerie der Rebellen dargestellt. Dabei entspricht der Aufmarsch der römischen Truppen nicht der Kohortenformation des 1. Jahrhunderts v. Chr., sondern der Manipelformation der Punischen Kriege.[473] Die

---

[469] Zu seiner Motivation, mit Alexander Newski eine historische Person zu wählen, über die wenig Quellen vorhanden sind, sagte der Regisseur Eisenstein in einem Gespräch mit Kollegen Mikhail Romm: „*But Alexander Newski is largely a mystery […] and that is exactly why it appeals to me. Nobody knows much about him, and so nobody can possibly find fault with me. Whatever I do the historians and the so – called "consultants" won't be able to argue with me. They all know as well as you and I do the evidence is slim. So I'm in the strongest possible position because everything I do must be right […] I'll find an actor and cast him as Alexander Nevsky, and the whole world will soon believe that the real Nevsky was just like my actor. If I choose a fat actor, then Nevsky was fat. If I have a thin actor, then he was thin. Then and now, always and forever […]*", zitiert nach Bergan 1999, 26.

[470] Zur Zusammenarbeit zwischen Eisenstein und Prokofjew siehe Gallez 1978.

[471] Unter anderem nahm George Lucas für seine Schlacht auf dem Eisplaneten Hoth in *Star Wars Episode V The Empire Strikes Back (1980)* Eisensteins *Alexander Nevsky (1938)* als Vorbild. Aktuellstes Beispiel bildet die filmische Umsetzung der Schlacht am vereisten See in *King Arthur (2004)*.

[472] Eisenstein verwandelte für seine Entscheidungsschlacht am winterlichen Peipus-See eine Obstplantage in der Nähe der Mosfilm-Studios mit Hilfe von Kreide und flüssigem Glas in eine Schnee- und Eislandschaft, Weise 1975, 113.

[473] "*Unfortunately, the great battle that resulted in Spartacus' disastrous defeat depicts the formation of a Roman legionary army that was based on the tactical unit of the maniple in the mid – second century B. C. and not on the cohort of around 70 B. C.*", Ward 2007, 94; "*[…] and the maniples of the two legions that*

Individualisierung der Truppen des Spartacus, im Gegensatz zum römischen Kollektiv, wird durch die unterschiedliche Ausrüstung und Bewaffnung der Revoltierenden noch weiter verstärkt.

Knapp bevor die vorderste Reihe der römischen Infanterie die exponierte Stellung der Verteidiger erreicht, lässt Spartacus Strohballen in Brand stecken und anschließend von der erhöhten Stellung der Aufständischen auf die Römer hernieder sausen. Der Einsatz dieser Feuerwalzen steht nicht in Einklang mit den antiken Quellen[474], sondern ist der Genretradition in der Darstellung antiker Schlachten geschuldet.[475] Der Strom der Revoltierenden stürmt auf die Formation der Römer zu, und den Angreifern gelingt die Auflösung der römischen Ordnung. An Stelle der detailgetreuen Konstruktion der antiken Schlachttaktik, die das Aufeinanderprallen geschlossener Formationen vorsah, werden die Kampfhandlungen im Antikfilmgenre zumeist sofort in eine Kette von unüberschaubaren Einzelauseinandersetzungen aufgelöst, die dem Publikum die Identifikation mit den Hauptprotagonisten ermöglichen sollen. Ähnlich wie in *Gladiator (2000)* in der Auseinandersetzung zwischen disziplinierter römischer Armee und wild angreifenden germanischen Barbaren löst sich die römische Formation sofort auf.[476]

Das Schlachtgetümmel wogt hin und her, bis schließlich zwei römische Heere unter Lucullus und Pompeius Crassus zu Hilfe kommen. Im Angesicht der frischen römischen Kräfte trotzt Spartacus der Übermacht und stürzt sich in die Schlacht. Entgegen den antiken Quellen, die Spartacus‘ Tod am Schlachtfeld schildern,[477] überlebt der Anführer der Revolte, den dramaturgischen Sachzwängen geschuldet, und erwartet sein weiteres Schicksal im Kreise der gefangenen Aufständischen.

Der Zusammenschluss der drei römischen Armeen entspricht nicht der antiken Quellenlage. Zwar waren römische Truppen sowohl unter Marcus Terentius Varro Lucullus als auch unter Cnaeus Pompeius schon in Italien gelandet, zu einer Vereinigung mit Crassus kam es aber nicht. Der römische Kommandeur besiegte die Rebellen ohne Unterstützung der anderen Feldherren, wobei Pompeius bei seiner Rückkehr noch versprengte Truppenreste der

---

Spartacus and his men watch being deployed are drawn up in three staggered ranks to form what some military historians call a quincunx, a formation like the five on our dice”, Ward 2007, 95.

[474] Sehr wohl setzten die Revoltierenden Feuer ein, um römische Barrikaden zu vernichten, siehe App. civ. 1, 14, 119.

[475] Zu den aktuellsten Beispielen für den Einsatz von Feuer in Schlachtdarstellungen des Antikfilms siehe die Verwendung von Brandgeschoßen der römischen Artillerie gegen die germanischen Angreifer in *Gladiator (2000)* Filmsequenz 00.07.48-00.08.13 sowie den Einsatz von Feuerballen beim Angriff der Troianer auf das griechische Schiffslager in *Troy (2004)* Filmsequenz 01.35.08-01.35.39.

[476] Filmsequenz *Gladiator (2000)* 00.09.17-00.09.20.

[477] In den antiken Quellen stirbt Spartacus auf dem Schlachtfeld siehe App. civ. 1, 120, 557 und Plut. Crass. 11.

Revoltierenden vernichten sollte, um so Crassus die militärischen Lorbeeren für die Beendigung des Aufstandes streitig zu machen.

5.17 Die Nachfolgeproduktionen

Im Zuge der Rückkehr des Genres ins Kino Anfang der 2000er Jahre erlebte auch der Anführer der bekanntesten Sklavenrevolte der Antike in den beiden US-amerikanischen TV-Produktionen *Spartacus (2004)* und *Spartacus: Blood and Sand (2009-2010)* eine Rückkehr. Erstgenannte Produktion, gefilmt unter der Regie von Historienroutinier Robert Dornhelm und produziert durch USA Network Pictures, schöpft sowohl aus der Buchvorlage von Howard Fast als auch aus der gleichnamigen Vorgängerproduktion von 1960. Die Handlung, die, der literarischen Vorlage folgend, nach der Niederschlagung der Rebellion einsetzt, wird von Varinia (Rhona Mitra) erzählt, die ihrem Sohn von dessen Vater Spartacus (Goran Visnjic) berichtet. Dem filmischen Vorbild nachempfunden, wird der aufsässige Spartacus von Batiatus (Ian McNeice)[478] vor dem sicher scheinenden Tod im Steinbruch gerettet und in seine Gladiatorenschule nach Capua verfrachtet. Nach seinem Eintreffen in Kampanien schließt Spartacus Freundschaft mit dem groben Krixus (Paul Kynman) und kommt in Konflikt mit dem Oberausbildner Cinna (Ross Kemp). Im harten Trainingsalltag erweist sich der Thraker als kämpferisch versiert und es wird ihm als Belohnung die junge Varinia zugeführt. Wie schon in der Vorgängerproduktion gewinnt Spartacus die Zuneigung der Varinia, indem er sich weigert sie zu vergewaltigen. Weitere aus der Kubrick-Produktion übernommene Elemente sind die Privatvorstellung in der Gladiatorenschule, die Weigerung des Draba (Henry Simmons), Spartacus zu töten sowie der Beginn des Aufstands in der Küche mit anschließender Tötung des Cinna durch Spartacus. Im Vergleich zur Vorgängerproduktion versucht Drehbuchautor Robert Schenkkan in der Auseinandersetzung mit den Römern den antiken Quellen stärker Rechnung zu tragen. Die Befreiung aus der Umklammerung des Glaber am Vesu, der Zug der Revoltierenden nach Norden, der gescheiterte Versuch, nach Sizilien zu überzusetzen und die Abtrennung der Rebellen durch den Wall des Crassus sowie dessen verlustreiche Überwindung fanden Aufnahme in die Handlung. Diese stärkere Bezugnahme auf die Quellen zeigt sich auch bei Herkunft und Tod des Anführers der Aufständischen. Er wird als thrakischer Freigeborener geschildert, der erst durch die Römer versklavt wird:

Spartacus

Das erinnert mich an das Tal von Nestros, wo ich aufgewachsen bin!

[478] Der britische Darsteller Ian McNeice spielt in der TV-Serie *Rome (2005-2007)* die Rolle des Ausrufers.

Varinia

Ich dachte, du erinnerst dich nicht mehr an Thrakien!

Spartacus

An ein paar Sachen schon noch! Unseren Hof! Schafe und Ziegen!

[…]

Spartacus

Mein Vater ist auch gestorben!

[…]

Er war der Anführer des Dorfes!

Die Römer haben ihn gekreuzigt, weil wir unsere Steuern zu spät gezahlt hatten![479]

Seinen Tod findet Spartacus in der finalen Entscheidungsschlacht, genau im Augenblick der Geburt seines Sohnes. Angelehnt an den Roman von Howard Fast, gelingt Varinia, nachdem sie ins Haus des Crassus (Angus Macfadyen) gebracht wurde, zusammen mit ihrem Sohn die Flucht in ihr gallisches Heimatdorf. Auch die Figur des jüdischen Gladiators David (James Frain), der bei Stanley Kubrick komplett fehlt, aber in seiner Freundschaft an Spartacus Anklänge auf Antoninus aufweist, ist der Romanvorlage entlehnt. Das innenpolitische Kräftemessen in Rom zeigt in der Auseinandersetzung zwischen dem fiktiven Agrippa (Alan Bates) und Crassus gerade im politischen Wechsel des Agrippa-Protegés Caesar zu Crassus Ähnlichkeiten mit der Produktion von 1960. Dagegen verwandelt der Sieg des Crassus über die Revoltierenden das römische Staatswesen nicht in eine Diktatur. Zwar tötet sich Agrippa, seinem Vorbild aus der Vorgängerproduktion von 1960 folgend, selbst, doch der Triumph des Crassus wird durch das militärische Eingreifen des Pompeius geschmälert. Auf Intervention Caesars werden beide mit dem Konsulat belohnt, ein klarer Fingerzeig auf das Triumvirat von 55 v. Chr.

Aus anderen Quellen schöpft die bis dato dreizehnteilige TV-Produktion *Spartacus: Blood and Sand (2009-2010)* des US-amerikanischen Pay TV-Senders Starz. Die von Steven S. Knight konzipierte Produktion nimmt in ihrer Darstellung von expliziter Gewalt und Sexualität Anleihen an den Genrevorgängern *300 (2006)* und *Rome (2005-2007).* Haupthandlungsort ist die Gladiatorenschule des Batiatus (John Hannah), der Spartacus vor seiner Hinrichtung in der Arena bewahrt, nachdem dieser eine gescheiterte Meuterei thrakischer Auxiliartruppen gegen den römischen Legionskommandeur Glabrus angeführt hatte. Um seine ebenfalls versklavte Frau Sura (Erin Cummings), die von ihm getrennt wurde,

[479] Filmsequenz *Spartacus (2004)* 01.33.24 – 01.33.54. Diese Argumentation ist historisch völlig falsch, war Thrakien zum Zeitpunkt des Spartacus-Aufstandes nicht römische Provinz und demzufolge römische Steuereintreibungen in diesem Gebiet nicht möglich.

wiederzufinden, nimmt Spartacus das Angebot des Batiatus, für ihn als Gladiator zu kämpfen, an. Mit der Unterstützung des Italikers Varro (Jai Courtney) und des Afrikaners Oenomaus (!) (Peter Mensah) steigt Spartacus zum bekanntesten Kämpfer von Capua auf, mit Hoffnung auf eine Zusammenführung mit seiner Frau und Aussicht auf die Freiheit. Doch der von Batiatus verschuldete Tod der Sura wird zum Wendepunkt. Als Spartacus darüber hinaus auch noch gezwungen wird, seinen Freund Varro in der Arena zu töten, kommt es zur Rebellion, die der Thraker erfolgreich anführt und in deren Verlauf Batiatus getötet und seine Frau Lucretia (Lucy Lawless)[480] schwer verletzt wird.

Unmittelbar nach Fertigstellung der ersten dreizehn Folgen kündigte Starz die Produktion einer weiteren Staffel an. Als aber bei Hauptdarsteller Andy Whitfield eine bösartige Erkrankung des lymphatischen Systems diagnostiziert wurde, mussten die Pläne zu einer zweiten Staffel zurückgesetzt werden. Um den Zeitraum zwischen den Staffeln zu überbrücken, gab Starz CEO Chris Albrecht die Produktion eines sechs Folgen umspannenden Prequels im Laufe des Jahres 2010 bekannt, welches Batiatus und seine Frau Lucretia in den Fokus der Handlung stellen soll.[481]

Folgt *Spartacus: Blood and Sand (2009-2010)* den ausgetretenen Genrepfaden unter Berücksichtigung einer den zeitgenössischen Sehgewohnheiten angepassten Verwendung von expliziter Gewalt und Erotik, beinhaltet die Serie durch die Figur des homosexuellen Gladiators Barca (Antonio Te Maioho) und dessen Liebesbeziehung zum Sklavenjungen Pietros die erste positive homosexuelle Resonanz im Genre.[482] Dienten in Vorgängerproduktionen homosexuelle Nuancen einerseits zur Desavouierung einzelner Filmfiguren oder konnten homosexuelle Botschaften nur kodiert dargestellt werden, bietet die Figur des Barca der Darstellung von Homosexualität als Beziehungssystem neuen Handlungsspielraum. Bei Blick auf die reaktionäre Genretradition kann die Darstellung des Barca die visuelle Auseinandersetzung mit der antiken Homosexualität positiv beeinflussen.

---

[480] Lucy Lawless verkörperte die Titelheldin der erfolgreichen US-amerikanischen TV Serie *Xena: Warrior Princess (1995-2001),* die von ihrem Ehemann Robert Tapert erfunden wurde. Selbiger fungiert auch als Produzent bei *Spartacus: Blood and Sand (2009 – 2010).*

[481] http://www.monstersandcritics.com/smallscreen/news/article_1554977.php (17. 05. 2010)

[482] http://www.ebar.com/common/inc/article_print.php?sec=television&article=134 (17. 05. 2010)

6. Caesar

6.1 Die historische Person

Caius Iulius Caesar wurde am 13. 07. 100 v. Chr.[483] als Sohn der Aurelia, einer Tochter des Lucius Aurelius Cotta, geboren. Sein gleichnamiger Vater amtierte 92 v. Chr. als Praetor und verstarb 85 v. Chr ohne das Konsulat erreicht zu haben. Dessen jüngere Schwester Iulia heiratete Caius Marius, den siebenmaligen Konsul[484] und Anführer der Popularen im Bürgerkrieg. Über Kindheit und Adoleszenz des späteren Diktators haben wir keine antiken Zeugnisse. Doch darf nach dem Tod des Vaters der Mutter eine Schlüsselrolle in der politischen Sozialisierung des jungen Patriziers beigemessen werden. Die im Vergleich zu ihren Standesgenossen nicht übermäßig reiche Familie der Iulier, die ihre Herkunft auf Iulus (Ascanius), den Sohn des Aeneas, und damit auf die Göttin Venus selbst zurückführte, gehörte zum patrizischen Erbadel und erlangte größere politische Bedeutung erst durch die Verbindung mit Marius. So verstärkte auch Caesars Eheschließung mit Cornelia, der Tochter des viermaligen Konsuls Lucius Cornelius Cinna, eines Hauptgegners des Optimaten Lucius Cornelius Sulla, 84 v. Chr. die politische Allianz mit den Popularen. Im selben Jahr übernahm der junge Iulier auch das priesterliche Amt des *flamen dialis*. 82 v. Chr. machte der Sieg Sullas im römischen Bürgerkrieg alle politischen Aufstiegschancen für Caesar vorerst zunichte und brachte den Schwiegersohn des Cinna[485] in persönliche Turbulenzen. Sulla verlangte die Scheidung Caesars von Cornelia, die dieser aber verweigerte und Rom verließ.[486] Als Offizier trat der junge Patrizier 80 v. Chr. in den Stab des Statthalters der Provinz Asia, Marcus Minucius Thermus, ein. Dort konnte sich Caesar bei der Eroberung der abgefallenen Küstenstadt Milet auszeichnen.[487] Mit dem Tode Sullas 78 v. Chr. kehrte Caesar auf die politische Bühne Roms zurück und erregte durch die Anklage des Sullanischen Gefolgsmannes Cnaeus Cornelius Dolabella öffentliches Aufsehen.[488] 75 v. Chr. ereignete sich eine der bekanntesten Episoden aus dem Leben Caesars. Auf dem Weg nach Rhodos wurde er von Piraten gefangen genommen und erst gegen ein hohes Lösegeld freigelassen.

---

[483] App. civ. 2, 620; Suet. Iul. 88.

[484] Der Bezwinger der Kimbern und Teutonen wurde trotz Iterationsverbot zwischen 104 und 100 v. Chr. jedes Jahr zum Konsul gewählt und hatte das römische Oberamt erstmals 107 v. Chr. und zuletzt 86 v. Chr. inne.

[485] Zwei Jahre zuvor war der Schwiegervater, der nach dem Tode des Marius zum Anführer der Popularen aufgestiegen war, von seinen eigenen Soldaten getötet worden.

[486] Suet. Iul. 1, 1-3.

[487] Für seinen Einsatz bei der Erstürmung der Stadt Milet wurde Caesar mit der *corona civica* ausgezeichnet, siehe Suet. Iul. 2.

[488] Suet. Iul. 4, 1.

Wieder in Freiheit ließ Caesar ohne Amtsbefugnis sogleich seine Peiniger verfolgen, gefangen setzen und hinrichten.[489] Zurück in Rom wurde der junge Patrizier ins Kollegium der *pontifices* kooptiert. Ob er bei der Niederschlagung des Spartacus-Aufstandes als Offizier mitgewirkt hat[490], ist nicht klar. Sein eigentlicher politischer Aufstieg begann im Jahr 69 v. Chr., als er die Quaestur errang, die er unter dem Propraetor Antistius Vetus in Spanien versah. Im gleichen Jahr starb seine Gattin Cornelia sowie seine Tante Iulia, die Frau des Marius. Für beide Frauen hielt Caesar Leichenreden, bei denen er das Ahnenbild des Marius zum ersten Mal nach dem Bürgerkrieg wieder in der Öffentlichkeit zeigen ließ.[491] Ferner stellte er die Bildsäulen des Onkels wieder am Kapitol auf und wurde deshalb vom Optimaten Quintus Lutatius Catulus im Senat verbal angegriffen.[492] Zwei Jahre später heiratete er Pompeia[493], die überaus wohlhabende Tochter des Quintus Pompeius Rufus. Ihr Reichtum bildete die Grundlage für Caesars kostspielige Wahlkampfaufwendungen.

65 v. Chr. zum kurulischen Aedilen gewählt, veranstaltete Caesar prachtvolle Spiele, die ihn in hohe Schulden stürzten.[494] Im Konsulatsjahr des Marcus Tullius Cicero wurde der Iulier überraschend gegen die weitaus arrivierteren und älteren Mitbewerber Publius Servilius Vatia Isauricus und Quintus Lutatius Catulus, ins römische Oberpriesteramt des *pontifex maximus* gewählt.[495] Im selben Jahr gaben Caesars undurchsichtige Rolle in der Catilinarischen Verschwörung und seine Beziehung zu Lucius Sergius Catilina Anlass zu Spekulationen. In der Debatte um die Verurteilung der in Rom gefangen genommenen Mitverschwörer des Catilina in der Senatssitzung vom 05. 12. 63 v. Chr. sprach sich Caesar gegen die Hinrichtung der Verschwörer aus und wurde dafür von Marcus Porcius Cato heftig kritisiert, der schließlich die Senatoren von der Anwendung der Todesstrafe überzeugen konnte.[496] In den undurchsichtigen Ereignissen des Jahres 63 v. Chr. kam es zwischen Caesar und Marcus Licinus Crassus, der ursprünglich Catilina protegiert hatte, zu einer politischen Annäherung. Mit dessen finanzieller Unterstützung konnte der Iulier die Praetur für 62 v. Chr. erringen. Im selben Jahr ließ er sich im Zuge der Bona Dea-Affäre, bei der ein Verhältnis zwischen Publius

---

[489] Zur Piratenepisode siehe Plut. Caes. 1-2.

[490] Caes. Gall. 1, 40, 5.

[491] Plut. Caes. 5 sowie Suet. Iul. 6, 1.

[492] Gelzer 2008, 32 siehe Plut. Caes. 6.

[493] Plut. Caes. 5; Suet. Iul. 6, 2. Dieser Verbindung entstammte die Tochter Iulia.

[494] Zu der Extravaganz der von Caesar veranstalteten Spiele siehe Cass. Dio 37, 8; Plut. Caes. 5,9 und Suet. Iul. 10, 1.

[495] Plut. Caes. 7.

[496] Zur Auseinandersetzung im Senat bezüglich der Behandlung der gefangen genommenen Verschwörer siehe Sall. Catil. 50-55; Cic. Catil. 4, 7-9 sowie Plut Caes. 7, 5-8, 3, Plut. Cat. Min. 23, 1-2 und Suet. Iul. 14.

Clodius Pulcher und Pompeia publik wurde, von seiner Frau scheiden.[497] Ein Jahr später konnte der hochverschuldete Caesar nur durch eine finanzielle Bürgschaft des Crassus Rom verlassen, um seine Propraetur in der Provinz Hispania Ulterior anzutreten.[498] Zurück in Rom verband sich Caesar erfolgreich mit Marcus Licinius Crassus und Cnaeus Pompeius in einem politischen Geheimbündnis, welches als erstes Triumvirat bekannt wurde und bewarb sich erfolgreich um das Konsulat für 59 v. Chr.[499] Ziel der Übereinkunft, war die politische Bevormundung durch die führende Senatsmehrheit zu brechen, damit im Staat keine Maßnahmen ergriffen werden konnten, die gegen die Interessen der drei Politiker verstießen. Die politische Allianz wurde im selben Jahr noch durch die Heirat zwischen Pompeius und Iulia, der einzigen Tochter Caesars, bekräftigt. Caesar selbst vermählte sich mit der Tochter des Lucius Calpurnius Piso Caesonius.[500]

Im römischen Oberamt schuf Caesar, trotz der Obstruktionspolitik seines optimatischen Amtskollegen Marcus Calpurnius Bibulus, die gesetzliche Grundlage, um die Maßnahmen des Pompeius im Osten anzuerkennen. Ferner verringerte er die Pachtsumme für die Steuerleistung der römischen Provinz Asia für die *publicani*, die traditionelle Klientel des Crassus, und bestätigte König Ptolemaios XII. in seiner Herrschaft über Ägypten. Auf Antrag des Volkstribunen Publius Vatinius[501] in der Volksversammlung wurden Caesar nach Amtsende die Provinzen Gallia Cisalpina und Illyricum mit drei Legionen auf fünf Jahre zugewiesen[502], später auf Initiative des Pompeius im Senat um die Provinz Gallia Narbonensis mit einer Legion erweitert. Diese vier Legionen sollten die militärischen Mittel sicherstellen, welche nötig waren, um die Eroberung des freien Gallien, der Gallia Comata, in Angriff zu nehmen.[503] Vorwand zu einer Expansionspolitik ins freie Gallien, zu der Caesar politisch nicht ermächtigt war, bot sich durch das Bestreben der Helvetier, ihre Wohnsitze am Genfer See zu verlassen, um durch die Provinz Gallia Narbonensis an den Atlantik zu ziehen. Erst die Bekämpfung der Helvetier gab Caesar den politischen Vorwand, sich in die innergallischen Verhältnisse erfolgreich einmischen. Durch seine eigenen Aufzeichnungen *commentarii de Bello Gallico* sind wir mit dem Verlauf der Expansionsfeldzüge bestens vertraut, wobei das durch Eigeninteressen des Autors gefärbte Werk als Quelle nicht unproblematisch ist. Im ersten Kriegsjahr 58 v. Chr. hinderte er die Helvetier an ihrem Vorhaben und zwang sie zur

[497] Zum Bona Dea-Vorfall und der Scheidung von Pompeia siehe Plut. Caes. 9-10.
[498] Plut. Caes. 11.
[499] Cass. Dio 37, 57, 1-58, 2; Suet. Iul. 19.
[500] App. civ. 2, 51; Cass. Dio 38, 9, 1; Plut. Caes. 14, 8 sowie Suet. Iul. 21.
[501] Durch das von Vatinius eingebrachte Volksgesetz kann der Senat übergangen werden.
[502] Cass. Dio 38, 8, 5 und Suet. Iul. 21.
[503] Plut. Caes. 14.

Rückkehr in ihr angestammtes Siedlungsgebiet.[504] Im selben Jahr wurde der nach Gallien eingefallene Suebenfürst Ariovist von den Römern besiegt und wieder über den Rhein nach Germanien abgedrängt.[505] Das folgende Jahr brachte die Ausweitung der Kämpfe ins Gebiet des heutigen Nordfrankreich und Belgiens. Am Fluß Sambre bezwang Caesar die belgischen Nervier entscheidend.[506] Im Jahr 56 v. Chr. gelang die römische Befriedung Aquitaniens im Südosten Galliens. Zweimal, in den Jahren 55 und 53 v. Chr., überquerte Caesar den Rhein und wagte 54 v. Chr. eine Invasion nach Britannien, deren Erfolg aber bescheiden blieb.[507] Das Jahr 53 v. Chr. war gekennzeichnet von gallischen Aufständen gegen die römische Okkupation. Der Eburonenfürst Ambiorix[508] sowie der arvernische Adelige Vercingetorix[509] gefährdeten das römische Eroberungswerk nachhaltig. Schließlich brachten der Fall von Alesia und die daran anschließende Kapitulation des Vercingetorix[510] die Entscheidung zu Gunsten Caesars in Gallien.[511] Trotz kleinerer Aufstände war die Eroberung der Gallia Comata mit dem Jahr 52 v. Chr. abgeschlossen und sicherte Caesar hohes militärisches Prestige und immense Reichtümer.

Durch seine militärischen Erfolge in Gallien wurde das politische Bündnis mit Pompeius immer brüchiger. Zwar konnte 56 v. Chr. in Lucca noch einmal eine Prolongierung der politischen Allianz erreicht werden[512], die das Konsulat im Folgejahr für Crassus und Pompeius sowie die Verlängerung des Kommandos für Caesar vorsah. Der Tod Iulias 54 v. Chr.[513] verstärkte die politische Entfremdung, und als im folgenden Jahr Crassus im Kampf gegen die Parther bei Carrhae fiel[514], war der endgültige Bruch vorgezeichnet. Der Antagonismus der ehemaligen politischen Verbündeten wurde durch die Senatsmehrheit gezielt verstärkt, der es gelang, Pompeius in der Frage der Abberufung Caesars aus Gallien auf ihre Seite zu ziehen. Um vor einer gerichtlichen Verfolgung durch seine politischen Gegner geschützt zu sein, versuchte der Bezwinger Galliens unmittelbar im Anschluss an sein Kommando das Konsulat zu übernehmen, welches ihm politische Immunität gewährleistete.

---

[504] Caes. Gall. 1, 23-29; Cass. Dio 38, 31-33; Plut. Caes. 18.

[505] Caes. Gall. 1, 52-53; Cass. Dio 38, 42-50; Plut. Caes. 19.

[506] Caes. Gall. 2, 21-27.

[507] Caes. Gall. 5, 5-7; Plut. Caes. 23.

[508] Plut. Caes. 24.

[509] Plut. Caes. 25-26.

[510] 46 v. Chr. wurde der Anführer der gallischen Rebellion im Triumphzug mitgeführt und anschließend hingerichtet, Plut. Caes. 27, 9-10.

[511] Caes. Gall. 7, 77-89 und Plut. Caes. 27.

[512] Plut. Caes. 21 und Suet. Iul. 24, 1.

[513] Plut. Caes. 23.

[514] Plut. Crass. 30-31.

Doch die Mehrheit der Senatoren drängte auf die gerichtliche Verfolgung und stellte dem Iulier am 07. 01. 49 v. Chr. ein Ultimatum, sein Kommando zurück zu legen. Caesar, das Ende seiner politischen Karriere vor Augen, ging auf Konfrontation mit dem Senat und überschritt in der Nacht vom 10. auf den 11. 01. 49 v. Chr. den Grenzfluss Rubico[515] der Provinz Gallia Cisalpina und eröffnete den Bürgerkrieg.[516] Die Senatsmehrheit um Pompeius, überrumpelt vom zügigen Vorstoß Caesars, gab Rom, später auch Italien auf und floh nach Griechenland, wo Pompeius seine Klientel aus dem hellenistischen Osten mobilisierte und den ehemaligen Schwiegervater zur finalen Auseinandersetzung erwartete. Caesar selbst, zum Staatsfeind erklärt, konnte Rom ohne Blutvergießen einnehmen. Gegenüber seinen senatorischen Gegnern zeigte er bei der Eroberung von Corfinium Milde[517] und wurde im selben Jahr zum Diktator für elf Tage erklärt.[518] Im nächsten Jahr erfolgte die Entscheidungsschlacht im thessalischen Pharsalos, wo Caesar über das zahlenmäßig größere[519] Heer des Pompeius und seiner senatorischen Verbündeten triumphieren konnte.[520] Der unterlegene Feldherr floh nach Ägypten, wo er ermordet wurde.[521] Caesar setzte ihm nach und ließ sich aus politischen Interessen in den alexandrinischen Bürgerkrieg ziehen, den er unter größten Schwierigkeiten für sich entscheiden konnte. Um die ägyptischen Ressourcen ohne direkte Kontrolle weiter nutzen zu können, installierte er Kleopatra auf dem ägyptischen Thron. Mit ihr verband ihn ein sexuelles Verhältnis[522], aus dem der 47 v. Chr. geborene Ptolemaios XV. Kaisar entsprang.

Zurück am römischen Bürgerkriegsschauplatz besiegte er 46 v. Chr. bei Thapsus in Nordafrika die vereinigten Truppen der bei Pharsalos geflohenen Senatsopposition und des numidischen Königs Iuba. Im Anschluss an die Schlacht bei Utica schied der unversöhnliche Cato durch Selbstmord aus dem Leben.[523] Ein Jahr später markierte der Sieg bei Munda[524] über die Söhne des Pompeius das Ende des Bürgerkrieges. Hatte Caesar nach Pharsalos die Diktatur für zehn Jahre eingenommen, wurde er 44 v. Chr. zum Diktator auf Lebenszeit

---

[515] Plut. Caes. 32 und Suet. Iul. 32-33. Der berühmte Ausspruch *iacta alea est* stammt aus Suet. Iul. 32 und dürfte vom Autor vom römischen Politiker, Historiker und Augenzeugen Asinius Pollio übernommen worden sein, siehe dazu auch App. civ. 2, 35; Plut. Pomp. 60; sowie Plut. Caes. 32, 7-8.

[516] Sueton handelt den Bürgerkrieg relativ kurz ab, siehe Suet. Iul. 35, 1-2.

[517] Seine *clementia Caesaris* instrumentalisierte er gekonnt propagandistisch in der politischen Auseinandersetzung.

[518] Plut. Caes. 37.

[519] Plut. Caes. 42.

[520] Zum Schlachtverlauf siehe App. civ. 2, 66-82; Cass. Dio 41, 55-61 und Plut. Caes. 44-45.

[521] Cass. Dio 42, 4, 1-5; Plut. Caes. 48.

[522] Zur Anwesenheit Caesars in Ägypten siehe Cass. Dio 42, 34-44 und Plut. Caes. 49.

[523] Zu den Ereignissen am afrikanischen Bürgerkriegsschauplatz siehe Plut. Caes. 52-54.

[524] Cass. Dio 43, 36-38; Plut. Caes. 56.

ernannt[525] und kehrte nach Rom zurück. Dort widmete er sich seinem Reformprogramm[526], konnte aber letztlich den Großteil der Senatoren mit dem neuen Herrschaftssystem nicht versöhnen. Um die Schmach des Crassus zu tilgen, der Schlacht und Leben bei Carrhae gegen die Parther verlor, plante Caesar einen großangelegten Feldzug gegen Osten[527], der aber nicht mehr zustande kam. Drei Tage vor seiner Abreise fiel der Diktator am 15. 03. 44 v. Chr. während einer Senatssitzung im Theater des Pompeius einer Verschwörung zahlreicher Senatoren unter der Führung des Marcus Iunius Brutus, mit dessen Mutter Servilia Caesar eine Affäre gehabt hatte [528], und Caius Cassius Longinus zum Opfer.[529] Der durch das persönliche Machtstreben Caesars losgetretene Bürgerkrieg ließ das römische Staatswesen in eine Reihe von blutigen Auseinandersetzungen taumeln, die erst durch den Sieg Octavians bei Actium 31 v. Chr. beendet werden konnten. Erst der Erbe Caesars vermochte auf den Trümmern der römischen Republik sein eigenes neues Herrschaftssystem zu errichten.

Über Caesars Aussehen und Erscheinungsbild sind wir durch die antiken Autoren Plutarch und Sueton im Bilde. Demnach war der spätere Diktator hochgewachsen und eitel. Er litt unter seiner durch Haarausfall verursachten Glatze, die er zu verstecken suchte.[530] Beide Autoren berichten über epileptische Anfälle, die ihn plagten.[531] Ferner werden Caesars Belastbarkeit und die militärischen Fähigkeiten hervorgehoben.[532] Seine Promiskuität dürfte unter seinen Zeitgenossen allgemein bekannt gewesen sein.[533]

6.2 Die Wurzeln des Caesarbildes in der Antike

Betrachtet man die wichtigsten antiken Quellen der zeitgenössischen Überlieferung, Cicero, Sallust und Caesars eigene Schriften, so lässt sich nur schwer ein einheitliches Gesamtbild des Diktators erkennen. Ausschlaggebend hierfür sind die unterschiedlichen Standpunkte der einzelnen Autoren. Während Caesars eigene Aufzeichnungen fast ausschließlich militärische Informationen bieten, wechseln bei Cicero Einblicke in tagespolitische Vorgänge mit Notizen

---

[525] Plut. Caes. 57.

[526] Insgesamt erwies sich die Zeit zwischen der Rückkehr Caesars nach Rom und seiner Ermordung als zu kurz, um einen nachhaltigen Reformprozess in Gang zu setzen. Am nachhaltigsten erwies sich die Reformierung des aus den Fugen geratenen römischen Kalenderwesens, siehe Cass. Dio 43, 26 sowie Plut. Caes. 59.

[527] Plut. Caes. 58.

[528] Suet. Iul. 50, 2.

[529] Zur Ermordung Caesars siehe Cass. Dio 44, 19-22; Plut. Caes. 66 und Suet. Iul. 82, 1-4.

[530] Caesar nahm die Ehrung von Senat und Volk, einen Lorbeerkranz tragen zu dürfen dankbar an, um seine Glatze so zu verstecken, Suet. Iul. 45, 1.

[531] Plut. Caes. 17 und Suet. Iul. 45, 1.

[532] Suet. Iul. 57 und 62.

[533] Sueton berichtet von den Spottliedern der Soldaten Caesars wegen dessen angeblicher Affäre mit dem bithynischen König Nikomedes IV., siehe Suet. Iul. 49.

verfassungsrechtlicher oder philosophischer Natur ab. Sallust spitzt in seiner Darstellung der Catilinarischen Verschwörung bei der Behandlung der überführten Anhänger Catilinas die Auseinandersetzung im römischen Senat vom 05. 12. 63 v. Chr. auf ein Rededuell zwischen Caesar und Cato zu, wobei er beide würdigt.[534] Sallusts Caesar wird als Vertreter popularer Politik dargestellt. Dabei vermeidet der Autor, als Parteigänger des Diktators, tunlichst jedwede diktatorischen Anklänge. Das spätere Caesarbild wird ganz von Augustus bestimmt. Als sein Erbe hat der junge Octavian das Fortleben des Großonkels propagandistisch beeinflusst. In der späteren Regierungszeit des Augustus tritt Caesar in der Propaganda zurück und dient dem *divi filius* nur mehr als abstrakter Bezugspunkt.

Für die weitere Beurteilung ist, neben den individuellen Wertungen einzelner Autoren, die politische Ausrichtung der folgenden Dynastien von entscheidender Bedeutung.[535] Während Caesar in der Julisch-Claudischen Dynastie weiter zurücktritt und unter den Flaviern aufgrund der Bürgerkriegssituation negativ gesehen wird, erfolgt mit der Regierung Trajans eine Neubeurteilung. Zwar steht das „aufgeklärte" Herrscherideal des Adoptivkaisertums in eklatantem Widerspruch zu den tyrannischen Zügen von Caesars Herrschaft. In militärischer Hinsicht wird Caesar jedoch zum Vorbild des *optimus princeps*, dem Trajan in seinem militärischen Expansionsdrang nacheifert. Den Grundstein zum Wiederaufleben Caesars setzen die Biographen Plutarch und Sueton.[536] Das Ausstrahlen der Biographen über den antiken Bereich hinaus wird durch die Tatsache unterstrichen, dass sich William Shakespeare bei seinen römischen Dramen *Antony and Cleopatra*, *Coriolanus* und *Julius Caesar* aus Plutarch als wichtigster Quelle bediente. In der spätantiken Gedankenwelt verblasst das Bild Caesars, ähnlich dem Andenken an die gesamte römische Republik.

6.3 Das Nachleben Caesars in Kunst, Politik und Wissenschaft vom Mittelalter bis ins 20. Jahrhundert

In der mittelalterlichen Überlieferung wurde Caesar als Begründer der Universalmonarchie in der Nachfolge Alexanders des Großen wichtig. Er fand Eingang in die Reihe der *neuf preux*, der Neun Guten Helden, wobei er als Vorbild einer adelig-ritterlichen Lebensführung galt.[537] Augenscheinlich mischen sich nationalpatriotische Züge in die mittelalterliche Caesarrezeption. Ende des 11. Jahrhunderts tritt er im deutschsprachigen *Annolied* als erster

[534] Christ 1994, 83.
[535] Christ 1994, 113.
[536] Christ 1994, 113.
[537] Briesemeister 1993, 1103.

Weltherrscher auf, dessen Wirken mit der Integration der deutschsprachigen Bevölkerungsgruppen ins römische Reich in Verbindung gebracht wird.[538] In der auf dem *Annolied* fußenden Kaiserchronik wird Caesar zum Idealtypus des hervorragenden Herrschers stilisiert. Durch seine beiden Expeditionen nach Britannien in den Jahren 55 und 54 v. Chr. wird Caesar in der englischen Literatur mit dem Artusstoff in Verbindung gebracht.[539] Äußerst eindrucksvoll schildert Galfred von Monmouth in der lateinischen *historia regnum Britanniae* die Landnahme Britanniens durch Caesar sowie die römische Auseinandersetzung mit dem einheimischen Häuptling Cassivellaunus.[540]

Dante sieht Caesar, in seiner Rolle als Begründer des Imperium Romanums als Vertreter und Verteidiger einer von Gott gewollten universalen Monarchie. So ist es nur folgerichtig, wenn er im Inferno seiner *Divina Commedia* den Caesarmörder Brutus in den tiefsten Höllenschlund verbannt:

> *"Delli altri due c'hanno il capo di sotto,*
> *quel che pende da nero ceffo è Bruto*
> *–vedi come si storce! e non fa motto!–"*[541]

Francesco Petrarca zeigt Caesar 1370 in *Trionfi*, als Opfer seiner Liebe zu Kleopatra, während Coluccio Salutati in seinem *De Tyranno*, 1400 verfasst, sich der Darstellung Dantes anschließt. Erst die von den Schriften Ciceros beeinflussten Florentiner Humanisten brechen vor dem zeitgenössischen Hintergrund der Bedrohung Florenz' und Venedigs durch die Mailänder Visconti-Monarchie mit Dantes Sicht und stimmen in der Verteidigung der republikanischen Werte dem Tyrannenmord zu.[542]

In den Bildenden Künsten fanden diverse Motive aus dem Caesarstoff Verwendung. Beliebtestes Thema bildete hierbei Caesars Triumph, eindrucksvoll in Szene gesetzt in dem neun Gemälde umfassenden Zyklus von Andrea Mantegna im Auftrag der Familie Gonzaga in Mantua aus den Jahren 1486 bis 1492. Die ab 1629 im Besitz des englischen Königshauses befindlichen Werke übten einen großen Einfluss auf die propagandistische Umsetzung triumphaler Auftritte aus. Die in den Bildern dargestellten Ausstattungsgegenstände wurden

---

[538] Schulze 1983, 1355.

[539] Im Historienfilm *The Last Legion (2007)*, der den gleichnamigen Roman von Valerio Massimo Manfredi filmisch umsetzt, verbinden sich Caesarstoff und Artuslegende. In der Filmhandlung wird das Schwert Caesars, welches Romulus Augustulus nach Britannien bringt, zu Excalibur und der letzte weströmische Kaiser zum Vater des Artus (siehe Kap. 3.15).

[540] Schulze 1983, 1356.

[541] Dante, Commedia, Inferno 34, 64-66: „*Kopfunter hängen sie nun jene beiden: Brutus ist's, der am dunklen Maule hängt! Sieh ihn aufbäumend jedes Wort vermeiden.*" ÜS: Vormbaum 2003.

[542] Moormann – Uitterhoeve 1995, 159.

für Dekor und Interieur der adeligen Residenzen vorbildhaft.[543] Die beliebtesten Motive waren Caesar am Grabe Alexanders, der sich vom Kopfe des Pompeius in Trauer abwendende Caesar sowie seine Ermordung.[544]

Im Gegensatz zur lebendigen mittelalterlichen Rezeption[545] der historischen Figur Caesars findet sein schriftliches Werk wenig Widerhall im mittelalterlichen Geistesleben. Seit dem 12. Jahrhundert wurde Caesar aufgrund seiner astronomischen Kenntnisse, die ihm im Zuge seiner Kalenderreform zugesprochen wurden.[546] Für die französischen Humanisten galten seine *commentarii* als zuverlässige Berichte und hatten so für die französische eine ähnlich entscheidende Bedeutung wie Tacitus‘ *Germania* für die deutsche Frühgeschichte.

Den Höhepunkt der Caesardarstellung markierten die römischen Dramen Shakespeares der Renaissance. Ausgangspunkt für das um 1599 entstandene Drama *Julius Caesar* bildete die weit verbreitete Plutarch-Übersetzung von Thomas Noth aus dem Jahre 1579.[547] Dabei verwendete der Dichter die Lebensbeschreibungen von Brutus, Caesar und Marcus Antonius als Fundament. Gerade Plutarchs Interesse an einer kritischen Charakteranalyse historischer Gestalten erlaubte Shakespeare, wesentliche Elemente der Charakterisierung zu übernehmen, sie zu vertiefen, um ihre Widersprüchlichkeiten zu akzentuieren und die Figurenbeziehungen spannungsreicher zu gestalten.[548] Dabei lässt er die Figuren durch ihre erhebliche Kontrastierung lebendiger erscheinen. In der nur in drei Akten des Stückes auftretenden Figur des Diktators wechselt staatsmännische Größe mit persönlicher Schwäche. Shakespeares Caesar ist nicht mehr der siegreiche Feldherr oder das politische Genie, sondern eine Figur, die hinter der Maske des selbstsicheren Herrschers ihre persönlichen Schwächen versteckt. Brutus‘ stoische Kühle wird mit melancholischen intimen Momenten kontrastiert, während der opportunistisch agierende Marcus Antonius eine glaubwürdige tiefe Bindung zu Caesar erkennen lässt. Shakespeare strafft die Handlung, historisch auseinander liegende Ereignisse werden miteinander kombiniert. Die Monate umfassenden der Ermordung vorausgehenden Geschehnisse werden in der Dramenhandlung innerhalb einer Nacht und eines Tages untergebracht. Der Inhalt der beiden Leichenreden für Caesar, wichtige Bausteine der

---

[543] Moormann–Uitterhoeve 1995, 170.

[544] Das Thema der Ermordung Caesars erfreute sich im 19. Jahrhundert großer Beliebtheit. Davon zeugen die Werke *Der Tod Caesars (1804)* von Vincenzo Camuccini, *Caesars Tod (1865)* von Carl Theodor von Piloty und *Die Ermordung Caesars (1887)* von Georges Antoine Rochegrosse.

[545] Siehe dazu Forstner 1953 sowie Hlavacek 1956.

[546] Brunhölzl 1983, 1353.

[547] Christ 1994, 118.

[548] Koppenfels 2000, 508.

Tragödie, entstammt einzig der Feder Shakespeares.[549] Im Epizentrum der Handlung stehen die quälend einsamen Reflexionen des Brutus, in dessen Gedanken die Unvereinbarkeit von Caesars politischem System mit den Traditionen der römischen Republik festzumachen ist.[550] Letztendlich gesteht der gescheiterte Brutus im Angesicht des Todes bei Philippi: „*O Julius Caesar, thou art mighty yet!*“[551]

Im Barock stehen Caesars Liebesabenteuer im Mittelpunkt des Interesses. In der Aufklärung wird Brutus, in Kontrast zum machtgierigen Tyrannen Caesar, als republikanischer Held glorifiziert. Brutus gewinnt an Profil und wird in den gleichnamigen Stücken von Conti (1751), van Brawe (1768) und Bodmer (1782) zum tragischen Helden. In der Periode des amerikanischen Unabhängigkeitskampfes werden die römische Republik von den Gründervätern idealisiert und Brutus, Cato und Cicero als republikanische Helden gefeiert. Die politische Rhetorik der Zeit machte vor Vergleichen Caesars mit dem verhassten englischen König George III oder unliebsamen englischen Gouverneuren nicht halt.[552] George Washington bewunderte zwar das militärische Genie Caesars, seine politische Umformung der römischen Republik wurde aber strikt abgelehnt. Der historische Caesar wurde so zum warnenden Beispiel für übersteigerte persönliche Ambitionen, die zu einer Destabilisierung eines demokratischen Systems führen konnten.[553]

Der Durchbruch einer neuen positiven Bewertung Caesars in Europa erfolgte im 19. Jahrhundert durch Napoleon I. und seinen Neffen Napoleon III. Am Ende des 18. Jahrhunderts, in den Wirren der Revolutionszeit, war das Interesse an den klassischen Altertümern ungebrochen. Im Gegensatz zum philhellenischen Deutschland war die römische Antike in Frankreich ein entscheidender Bezugsrahmen. An den Militärakademien galt Caesar als Pflichtlektüre. So kam auch ein junger Korse mit den *commentarii* in Berührung.

Für Napoleon wurde Caesar zu einer verwandten Seele. Er sah sich als Caesar *redivivus* dessen Vorbild es galt nachzueifern. Die durch einen „Volkswillen“ legitimierte Diktatur, die sich ab 1804 zu einem Kaiserreich entwickelte, bedurfte im öffentlichen Bewusstsein einer ideologischen Untermauerung. Da die wesentliche Unterstützung für beide Bonapartes aus den humanistisch gebildeten bürgerlichen Kreisen kam, war ein Anknüpfen an das antike

---

[549] Koppenfels 2000, 509.

[550] Christ 1994, 119.

[551] Shakespeare, Julius Caesar, V, III, 94.

[552] 1771 verglich John Adams den Gouverneur von Massachusetts Thomas Hutchinson, mit Caesar: “*Caesar, by destroying the Roman Republic, made himself a perpetual dictator; Hutchinson, by countenancing and supporting a system of corruption and tyranny, has made himself governor”*. Patrick Henry verglich 1765 in seiner Stamp Act Speech George III mit Caesar: “*Caesar had his Brutus, Charles the First his Cromwell, and George III may profit by their example”*. Richard 1994, 91.

[553] Wyke 2006b, 186.

Vorbild nur folgerichtig.[554] Bei der Verwendung der Antike machte Napoleon nicht nur Gebrauch von Caesar. Er knüpfte durch den letztendlich militärisch gescheiterten, aber kulturell erfolgreichen Ägyptenfeldzug an Alexander, durch die Schaffung einer Erbmonarchie an Augustus, sowie durch die Kodifikation des neuen bürgerlichen Gesetzbuchs an Justinian an. Caesar, der in Napoleons Sicht ein verrottetes, krisengeschütteltes Staatswesen durch entscheidende Reformen den Zeitumständen anpasste, blieb aber Identifikationsfigur Nummer eins.[555]

In seiner 1819 auf St. Helena notierten Zusammenfassung der Taten Caesars, *Précis des guerres de César*, die posthum 1836 erschien, faszinierte Napoleon besonders Caesars Beziehung zum Volk.[556] Dabei sieht Napoleon Caesars Rolle als Alleinherrscher ideologisch legitimiert, da er als Führer des Volkes, nicht als König, sondern als Diktator auf Lebenszeit, *dictateur perpétuel*, die Herrschaft stabilisiert und Sicherheit innerhalb der Bürgerschaft gewährleistet.[557]

Der Familientradition folgend, verfasste Napoleon III. 1865/1866 eine zweibändige Caesarbiographie mit dem Titel *Histoire de Jules César*, die als Rechtfertigung für die Herrschaft seines Onkels konzipiert war. Er initiierte die Grabungen zur Lage des *oppidum* Alesia bei Alise–Sainte–Reine zwischen 1861 und 1865 und ließ 1865 eine Kolossalstatue des Bildhauers Aimé Millet zu Ehren Vercingetorix‘ am Mont Auxois errichten. Die Statue des Vercingetorix darf nicht als Bruch mit Caesar gesehen werden, sondern dient als Appell an die Einheit der französischen Nation, da Napoleon III. durch seine gegen den päpstlichen Kirchenstaat gerichtete Italienpolitik sowie wegen seiner Freihandelspolitik Widerstände bei der konservativen Landbevölkerung sowie in Teilen des Unternehmerbürgertums hervorrief.[558]

Einen Höhepunkt aus althistorischer Sicht bildeten Theodor Mommsens Schilderungen zu Caesar, die sich im dritten Band seiner Römischen Geschichte, 1856 erschienen, mit dem Totengräber der römischen Republik beschäftigten. Mommsens Caesarbild offenbarte starke Anklänge an den zeitgenössischen französischen Kaiser Napoleon III., auch wenn sich Mommsen selbst davon in den späteren Auflagen seines Werkes distanzierte.[559]

---

[554] Erbe 1995, 136.
[555] Erbe 1995, 137.
[556] Canfora 2001, 14.
[557] Canfora 2001, 16.
[558] Erbe 1995, 141.
[559] zit. nach Erbe 1995, 139.

Mommsen schilderte Caesar als vollendeten Staatsmann, dem er gerade im Gegensatz zum zaudernden Cicero wegen seines kraftvollen Handelns Bewunderung zollt. Dabei konzentriert sich der Autor fast ausschließlich auf den Staatsmann und Politiker. Überraschend erscheint beim überzeugt liberal gesinnten Mommsen seine Bewunderung für den Cäsarismus, einen Mitte des 19. Jahrhunderts geprägten Begriff von Auguste Romieu[560], der mit positivem Blick auf die Herrschaft Napoleons III., eine illegitime Alleinherrschaft bezeichnet, die sich einerseits auf die Macht des Militärs, andererseits auf umfassende Akzeptanz in der Bevölkerung stützt.[561] Max Weber bezeichnete mit dem Terminus Charisma, einem aus der christlichen Historiographie entlehnten Begriff, die Legitimation durch den Erfolg des Herrschers.[562] Die Entwicklung und Transformation des Cäsarismus-Begriffes nimmt Bezug auf ein virulentes Thema der europäischen Geschichte der Neuzeit, nämlich die Ablösung der Erbmonarchie durch weitere Formen der Herrschaft, die einer ideologischen Legitimierung bedurften.[563]

Mommsen, der in seiner politischen Überzeugung durch die persönlichen Erfahrungen des Revolutionsjahres 1848 eindeutig geprägt war, setzte ins Zentrum seines Staatsideals die Einheit des Nationalstaates, der durch eine starke Zentralgewalt sowie durch eine weitgehende *autonomia* der Provinzen und Gemeinden unter Wahrung individueller Grundrechte, gekennzeichnet war.[564] In Caesars Staat sah er ein Modell seiner realpolitischen Vorstellungen: „*[…] Wenn noch nach Jahrtausenden wir ehrfurchtsvoll uns neigen vor dem, was Caesar gewollt und getan hat, so liegt die Ursache nicht darin, dass er eine Krone begehrt und gewonnen hat, was an sich so wenig etwas Großes ist wie die Krone selbst, sondern darin, dass sein mächtigstes Ideal: eines freien Gemeinwesens unter einem Herrscher–ihn nie verlassen und auch als Monarchen ihn davor bewahrt hat in das gemeine Königtum zu versinken*“.[565]

---

[560] Erstmals wurde der Begriff von Romieu in seinem Werk *L'Ère des Césars (1850)* sowie in den deutschsprachigen Übersetzung *Der Caesarismus oder die Notwendigkeit der Säbelherrschaft dargetan durch geschichtliche Beispiele von den Zeiten der Cäsaren bis auf die Gegenwart*, Weimar 1851 verwendet. Durch Romieus dezidiert positive Wertung des Cäsarismus, der Herrschaftsform Napoleons III., entstand in Frankreich eine intensive Auseinandersetzung mit der antiken Person. Eingang in die Altertumskunde fand der Begriff in Bezugnahme auf die Spätantike, erstmals durch Jacob Burckhardt in seinem Werk *Die Zeit Constantins des Grossen*, Basel 1853, siehe Christ 1994, 151.

[561] Christ 1994, 151.

[562] Groh 1972, 769, siehe dazu Weber 1964, 874-876.

[563] Groh 1972, 726.

[564] Christ 1994, 135.

[565] Mommsen ^{9}1904, 211.

Mommsens eigenwillige Apotheose erfreute sich großer Bewunderung, sah sich bisweilen aber auch harscher Kritik ausgesetzt, die gleichzeitig zu einer Konservierung seines Caesarbildes beitrug.[566]

6.4 Caesars erste Auftritte im Film und seine Vereinnahmung durch den Faschismus

An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert war das Kino nach den erfolgreichen Anfangsjahren zu einer Jahrmarktkuriosität verkommen, die aufgrund der Belanglosigkeit der gezeigten Sujets an Spannkraft verlor. Die finanzkräftigen Schichten des Bildungsbürgertums gingen als Zuschauer verloren und der Reiz der technischen Neuheit drohte zu verblassen. Hatten die ersten kurzen Filme, meist bestehend nur aus einer einzigen Einstellung, die Zuschauer, aufgrund der Novität des Mediums noch in den Bann geschlagen, stellte sich nun ein Gewöhnungseffekt ein. Um die Gunst des Publikums nicht vollends zu verlieren, mussten aufwendigere, anspruchsvollere Sequenzen produziert werden. Gleichzeitig suchte das junge Medium Film, welches im Ruf stand, eine billige Form der anspruchslosen Unterhaltung zu sein, durch die Adaption klassischer Stoffe nach gesellschaftlicher Aufwertung (siehe Kap. 3.1). Die klassischen Shakespearestoffe boten die gewünschte gesellschaftliche Akzeptanz, enthielten die für das junge Medium notwendige Form des Spektakels und waren über die Grenzen der Nationalstaaten bekannte Stoffe um Liebe, Macht, Intrige, Verrat und Mord (siehe Kap. 3.2).

Es ist daher wenig verwunderlich, dass Shakespeares *Julius Caesar* relativ zügig seinen ersten Ausflug auf die Kinoleinwand unternahm. 1907 entwickelte George Méliès *La mort de Jules César* die erste filmische Bearbeitung der Ermordung Caesars. Die Filmhandlung eröffnet mit einem Blick auf Méliès selbst in der Rolle William Shakespeares, der unter großen Anstrengungen versucht, die Ermordung Caesars zu Papier zu bringen. Erschöpft von der nicht gelingen wollenden Arbeit, verlässt der Dramatiker seinen Schreibtisch und sucht Erholung und neue Inspiration in einem bequemen Lehnstuhl. Sogleich schläft der Dichter ein und seine Traumvorstellungen erwachen zum Leben und entführen den Zuschauer ins antike Rom, unmittelbar zur Ermordung des Diktators. Caesar fällt dramatisch unter den Messerhieben der Verschwörer blutüberströmt zu Boden und die Szenerie kehrt wieder in Shakespeares Arbeitszimmer zurück. Der Dichter bleibt mit der befriedigenden Gewissheit, wie die Ermordung Caesars zu gestalten sei, allein zurück.[567]

---

[566] Christ 1994, 154.

[567] Buchanan 2005, 224.

Ein Jahr später folgt die US-Produktion *Julius Caesar* unter der Regie von J. Stuart Blackton und William V. Ranous aus dem Hause der renommierten US-amerikanischen Filmfirma Vitagraph, in der Autor Theodore A. Liebler Motive aus den Dramen Shakespeares adaptierte. Die Verwendung von römischen Feldzeichen im Firmenlogo von Vitagraph sollte die wichtige Marktposition der Filmfirma unterstreichen.[568] Dabei enthält der Film in der Umsetzung der Ermordung Caesars einen der lustigsten Momente der Shakespeareadaptionen der Stummfilmzeit. Traditionell beginnt die Senatssequenz mit der Ablehnung der Bitte des Lucius Tillius Cimber durch Caesar, welche das Startsignal zur Formierung der Verschwörer gibt.[569] Caesar, zuerst von hinten durch Cassius verwundet, taumelt durch die auf beiden Seiten aufgestellten Verschwörer und fällt tödlich getroffen zu Boden. Die an der Verschwörung unbeteiligten Senatoren stürzen voller Panik aus dem Tagungsgebäude, im Film die *curia*, in der historischen Überlieferung das Theater des Pompeius, während die Verschwörer den sterbenden Diktator umkreisen. Von allen Ereignissen völlig unbeeindruckt, schläft ein Senator seelenruhig in einer der Bankreihen. Weder die Flucht der Unbeteiligten noch die Bluttat der Verschwörer können den Schlafenden stören. Selbst als die Mörder mit lautem Geschrei die wiedergewonnene Freiheit auf den Straßen Roms verkünden und sich Antonius seinen Weg durch die aufgeregte Masse der Schaulustigen bahnt, schläft der unerschrockene Senator weiter und verpasst eines der markanten Ereignisse der antiken Geschichte, welches noch zweitausend Jahre später die Vorstellungskraft von Historikern, Bildenden Künstlern und Dichtern beflügeln sollte.[570]

Neben Frankreich und den USA finden sich traditionell die meisten filmischen Caesarinterpretationen in Italien. 1909 hatte Giovanni Pastrone eine erste Adaption unternommen, ein Jahr später verfilmte Enrico Guazzoni nach einem Bühnenstück von Vittorio Alfieri, *Bruto secondo*, die Ermordung Caesars. 1914 nahm sich Guazzoni in der Produktion *Giulio Cesare* zum zweiten Mal des Stoffes an und setzte das gleichnamige Stück von Corradini aus dem Jahr 1902 als Langfilm um. Der schon im Bühnenstück als italienischer Nationalheld und bewundernswerter Autokrat gefeierte Caesar wird bruchlos auf die Leinwand gebracht.[571] Hatte 1874 Giovagnoli in seinem *Spartaco* Caesar in der persönlichen Konfrontation mit dem Titelhelden als Vertreter des Despotismus gezeichnet[572], verhalf Corradini in seinem *Giulio Cesare* nationalistischen Träumen von der Regeneration

[568] Buchanan 2005, 38.
[569] Suet. Iul. 82, 1 sowie Plut. Caes. 66.
[570] Buchanan 2005, 40.
[571] Moormann–Uitterhoeve 1995, 169.
[572] Wyke 2006b, 171.

imperialistischer Größe und kolonialen Abenteuern zu einer für die Zukunft verheißungsvollen Projektionsfläche. In Opposition zur liberalen Regierung, kann nur die Errichtung einer autoritären Regierung die vergangene Größe und Bedeutung Italiens wiederherstellen. Ausgangspunkt für eine Zukunft voll außenpolitischer Größe bildet der propagandistische Rückgriff auf das antike Rom, in Gestalt Julius Caesars, der unwiderstehlichen Übermenschenfigur innerhalb des auf Expansion ausgerichteten römischen Staatswesens.[573]

Zwischen Corradinis Caesarstück 1902 und Guazzonis Filmepos wuchs der italienische Nationalismus zu einer ernstzunehmenden politischen Richtung, die das Andenken der römischen Antike propagandistisch instrumentalisierte. Gerade während der zehn Monate, in denen sich die Entscheidung zum *intervento*, zum italienischen Kriegseintritt, vollzog, traf die Produktion in der bildgewaltigen Darstellung der militärischen Errungenschaften Caesars. den politischen Zeitgeist und leistete einen wichtigen Beitrag für die Befürworter des Kriegseintrittes.[574] Kernsequenz bildet die spektakuläre Darstellung des Triumphs Caesars, die der künstlerischen Darstellung Mantegnas nachempfunden ist. Die Produktion, die einen Großteil der Lebensspanne Caesars in den Mittelpunkt der Handlung rückt, wird durch die Ermordung Caesars beschlossen, wobei Verbindungen zwischen Caesar und Jesus augenscheinlich sind.[575]

Orientierten sich die italienischen Produktionen noch an eigenen literarischen Vorlagen, so erlebte die filmische Shakespeareadaption im anglo-amerikanischen Raum zwischen 1910 und 1922 ihren eigentlichen Höhepunkt. Zu Beginn der 1920er Jahre sank die Zahl der Verfilmungen bis zur Mitte der Dekade und erreichte 1928 an der Schwelle zum Tonfilm eine neuerliche Blütezeit.[576] In Anbetracht der politischen Entwicklung präsentierte 1937 die BBC-Reihe *Scenes from Shakespeare* einen zehnminütigen Ausschnitt mit der Grabrede des Antonius, die stark an Orson Welles‘ berühmte *Julius Caesar* – Inszenierung am New Yorker Mercury Theatre erinnerte, deren Caesardarstellung als Anklage gegen die autoritären Regimes Europas zu verstehen ist.[577]

Ähnlich wie die französischen Herrscher aus dem Hause Bonaparte fühlte sich auch Mussolini mit Caesar verbunden. Im Gegensatz zur französischen Herrschaftsideologie des Cäsarismus, der Caesar eine wichtige propagandistische Rolle zuordnete, beruhte die Bindung

[573] Wyke 2006b, 172.
[574] Wyke 2006b, 173.
[575] Wyke 2006b, 178.
[576] Wolf 1964, 18.
[577] Schmidt 2000, 829.

Mussolinis, auf seiner persönlichen Bewunderung für den antiken Diktator. Seinen Marsch auf Rom setzte er gerne mit Caesars Überquerung des Rubico gleich.

Gleichzeitig war Caesar aber nur ein Teil der propagandistischen Bezugnahme auf die römische Antike der faschistischen Bewegung, die sich in drei Phasen unterteilen lässt. In der ersten Phase, von der faschistischen Machtübernahme 1922 bis zur Ausrufung der Diktatur, wurde die römische Antike als Grundstein der italienischen Einheit verwendet. In der zweiten Phase, die im Mai 1936 mit dem Abschluss des Abessinienkriegs endete, diente das antike Andenken zur Rechtfertigung einer aggressiven Expansionspolitik, die in Anlehnung an das römische Imperium mit der Proklamation des italienischen Imperiums ihren Abschluss fand. In der letzten Phase, gegen Ende der 1930er Jahre, wurde der sich verstärkende staatlich gelenkte Rassismus in Italien ideologisch mit der vermeintlichen Überlegenheit der italienischen Kultur begründet.[578]

Dieser Rückgriff auf das antike Erbe ging so weit, dass diverse Symbole der römischen Vergangenheit Aufnahme in die faschistische Ikonographie fanden und so zu Bestandteilen des öffentlichen Lebens wurden. Ähnlich wie in Nazideutschland inszenierte sich das faschistische Regime in Italien in unzähligen Aufmärschen und Paraden, um die eigene politische Ideologie als öffentliches Spektakel in Szene zu setzen.[579] Im Zentrum der faschistischen Propagandamaschinerie stand Mussolini, Kulminationspunkt aller Inszenierungen im öffentlichen Raum. Große Anstrengungen wurden unternommen, um Mussolini in einen neuen Caesar zu verwandeln. Der antike Dikator wurde wegen seiner auf dem Militär beruhenden und durch das Volk getragenen Diktatur als Vorbild der Faschisten verwendet. Mit der Errichtung des italienischen Imperiums wurde eine neue Stufe der propagandistischen Annäherung genommen. Jetzt trat Caesar in den Hintergrund und Augustus wurde zum neuen Idealbild für den im Mittelpunkt eines imperialen Staatsgebilde stehenden *duce*.[580] Eine Umorientierung der faschistischen Inszenierung auf Augustus, wurde anlässlich einer 2000-Jahrfeier seiner Geburt unternommen.[581] Caesar hatte nun hinter den Imperiumsanspruch seines Erben und Nachfolgers Augustus zurückzutreten. Um dem ambivalenten Bild Caesars bei Shakespeare zu begegnen, schuf Giovacchino Ferzano 1939 eine eigene faschistische Version des Caesarstoffes. Bezeichnenderweise blieben weitere cineastische Versuche, Caesar in den Mittelpunkt eines Historienfilms zu stellen, aus. Ausschlaggebend für diese Entwicklung war der relative Misserfolg der Antikfilmproduktion

[578] Wyke 1999, 168.
[579] Wyke 1999, 169; siehe Hobsbawm 1995, 11-15.
[580] Wyke 1999, 172.
[581] Christ 1994, 269; siehe Schuhmacher 1988, 307-330.

Scipione l'africano (1937), die unter wohlwollender Einflussnahme von Mussolini selbst und trotz kräftiger Unterstützung des Regimes, an den Erfolg der Antikfilmproduktionen der 1910er Jahre nicht anschließen konnte. Durch die Ablehnung des Publikums bestärkt, zog sich die faschistische Filmindustrie von antiken Stoffen zurück.

Diente Caesar dem faschistischen Regime Kontinentaleuropas als propagandistischer Bezugspunkt, so wurde seine Person im angloamerikanischen Raum in einem unmittelbaren zeitgenössischen Reflex mit autoritärer Unterdrückung und Großmachtfantasien gleichgesetzt. Im November 1937 eröffnete Orson Welles' *Julius Caesar*-Produktion am Mercury Theatre in New York erstmals Verbindungen zwischen dem spätrepublikanischen Rom und dem zeitgenössischen Italien.[582] Zusammen mit Produzent John Houseman ging der 21-jährige Orson Welles daran, traditionelle Sichtweisen radikal aufzubrechen und den klassischen Stoff in einen zeitgenössischen Kontext zu verpflanzen. Sein *Julius Caesar* mit dem Untertitel *Death of a Dictator*, beeinflusst durch die unmittelbaren Ereignisse in Deutschland, Italien und Spanien, verzichtete auf traditionelle Szenerien. Welles straffte den Text und eliminierte zwei der fünf Akte zuungunsten der Rache an den Caesarmördern.[583]

Um seinen Caesar glaubhaft mit den europäischen Diktaturen in Verbindung zu bringen, wählte Welles als Vorbild Mussolini und nicht Hitler.[584] Der Mercury-Caesar im modernen Gewand der Diktatoren wurde vorbildhaft für die beiden ersten, britischen und US-amerikanischen, Fernsehadaptionen, *Julius Caesar–The Tragedy of Julius Caesar (1938)* und *Julius Caesar (1949)* des klassischen Stoffes.

Die Auseinandersetzung um die richtige Caesarinterpretation wurde aber auf den Theaterbühnen geführt und nicht auf den Kinoleinwänden. Während des Zweiten Weltkriegs betrat Caesar nur einmal, in Gabriel Pascals George Bernhard Shaw-Verfilmung *Caesar and Cleopatra (1945)* die Kinoleinwand. Caesar wird als durch die Bürgerkriegswirren gealterter, fast resignierender Machthaber gezeigt, der durch den Kontakt und die Zuneigung zur kindlich naiven jungen Kleopatra neues Feuer und Lebenskraft entwickelt.

6.5 Caesar im Kalten Krieg

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg folgte für den Antikfilm die produktivste Phase seiner Genregeschichte. Sowohl die großen Studios in Hollywood als auch die italienische Filmindustrie, bestärkt durch die technischen Möglichkeiten des Breitleinwandverfahrens

[582] Anderegg 2005, 298.
[583] Anderegg 2005, 296.
[584] Anderegg 2005, 300.

CinemaScope, zauberten in unterschiedlicher Qualität diverse antike Stoffe auf die Kinoleinwände.

Waren es zuerst frühchristliche Stoffe, die in großen Historienproduktionen umgesetzt wurden, lieferte 1950 eine Gruppe von talentierten Studenten der Northwestern University in Evanston die erste US-Kinoadaption von Shakespeares *Julius Caesar* nach dem Zweiten Weltkrieg. Die relativ geringen Produktionsmittel machten das Produktionsteam um Regisseur David Bradley erfinderisch. Um die einzelnen Szenen effektvoll umsetzen zu können, baute Bradley gekonnt Chicagos berühmte neoklassizistische Architektur als Kulissen ein. Kurzerhand wurde die Stirnseite eines Museums zum Forum Romanum und ein Footballstadium zum Austragungsort antiker Spiele umfunktioniert.[585] Durch die Verkörperung des Antonius empfahl sich der junge Charlton Heston für eine weitere vielversprechende Karriere in Hollywood.

Die für Bradleys *Julius Caesar* angegebenen Produktionskosten von 15000 Dollar muten im Vergleich zu den zwei Millionen Dollar, die MGM drei Jahre später in ihre Shakespeareadaption des gleichen Stoffes pumpten, vergleichsweise bescheiden an. Spürte man bei Bradley in seiner Caesardarstellung noch die Nähe zu den autoritären europäischen Regimen, ist Mankiewicz‘ *Julius Caesar (1953)* ganz von der gesellschaftspolitischen Situation der Nachkriegs-USA geprägt. Die treibende Kraft hinter dem Projekt war Produzent John Houseman, der schon 1937 bei Orson Welles‘ bahnbrechender Caesaradaption am Mercury Theatre als Produzent fungiert hatte.[586] Ursprünglich hatte Welles angekündigt, eine filmische Adaption des Caesarstoffes zu erarbeiten, aber obwohl er Macbeth und Othello auf die Leinwand brachte, wurde sein Caesar nie realisiert. Die Marktbedingungen hatten sich tiefgreifend verändert; waren Shakespearestoffe in der Anfangszeit des Kinos sowie in den 1920er Jahren Garanten für kommerzielle Erfolge, befanden die Majorstudios, nach den negativen Erfahrungen mit *Midsummer Night's Dream (1935)* und *Romeo and Juliet (1936)*, die an den Kinokassen erfolglos blieben, Shakespeareadaptionen als zu artifiziell für das durchschnittliche Kinopublikum. Trotzdem gelang dank der Beharrlichkeit Housemans, MGM zu überzeugen, ein im Vergleich zu den zeitgenössischen Antikfilmproduktionen *Quo Vadis (1951)* oder *The Robe (1953)* mit zwei Millionen Dollar bescheidenes Produktionsbudget aufzustellen. Inwieweit Houseman, beeinflusst durch die Zusammenarbeit mit Welles, Elemente der Mercury-Adaption in die Kinoadaption aufnahm, kann nur spekuliert werden.

---

[585] Wolf 1964, 28.

[586] Lower–Palmer 2001, 147.

Im Gegensatz zu den anderen Genreproduktionen verzichtete Mankiewicz auf die klassischen Genrezutaten, wie großangelegte Massenszenen, Spektakel und überbordende Architektur, und drehte seine Produktion in Schwarz/Weiß, um durch die starken, kalten Kontraste die Aufmerksamkeit des Publikums noch stärker auf die Interaktion der Schauspieler zu lenken. Mankiewicz wollte sein Rom nicht als von den Repräsentationsbauten bestimmte, in Marmor erstarrte antike Metropole erstehen lassen, sondern als schmutziges, *lived in*, urbanes Ballungszentrum mit seinen verwinkelten Gassen, kleinen Tavernen und heruntergekommenen Stadtvierteln.[587]

Wo der Regisseur gezwungen war, das „klassische" Rom für seine Dramaturgie zu verwenden, orientierte er sich in der Umsetzung seiner Filmszenen an der Architektur Albert Speers oder nahm in der Forum–Szene direkt Bezug auf Leni Riefenstahls *Triumph des Willens (1935)*.[588] Der Authentizitätswahn, der viele Antikfilmproduktionen befällt, wurde von Roland Barthes am Beispiel der Stirnfransen als Zeichen des Römertums kritisiert.[589]

Bei der durch die Vorgaben des Stoffes bedingten Konzentration auf die agierenden Figuren entschied eine möglichst ausgewogene *cast* über Erfolg und Misserfolg der Produktion. Beste Voraussetzungen hierfür schuf MGM, welche eine große Anzahl von Haupt- und designierten Nebendarstellern unter Vertrag hatten. Hatte Mankiewicz mit James Mason als Brutus und John Gielgud als Cassius zwei der drei Hauptrollen mit britischen Darstellern besetzt, verpflichtete er zur Überraschung vieler Branchenkollegen Marlon Brando als Antonius. Brando galt als eines der größten Talente in Hollywood und hatte für zwei Rollen in den Elia Kazan-Filmen *A Streetcar Named Desire (1951)* und *Viva Zapata! (1952)* Academy Awards-Nominierungen erhalten, doch über seine Eignung bei klassischen Stoffen zeigten sich Insider geteilter Meinung. Mankiewicz wagte das Risiko und Brando überraschte im ungewohnten Metier positiv. Gerade sein von den Medien erzeugtes Image als männliches Sexsymbol passte gut zu einer Figur wie Antonius. Bei Betrachtung der Interaktion der Hauptfiguren zeigt sich ein klares Ungleichgewicht zugunsten Marlon Brandos. Kleinere Kürzungen ausgenommen, hält sich Mankiewicz an Shakespeares dramaturgischen Aufbau und scheidet die Filmhandlung in zwei Teile. Im Mittelpunkt des ersten Teils steht die Verschwörung, die in der Ermordung Caesars ihren Abschluss findet. Der zweite Teil setzt die Gegenmaßnahmen des Antonius in Szene, die mit dem Höhepunkt der Leichenrede und dem Untergang der

---

[587] Der Trend, Rom in Filmproduktionen als urbanen Moloch darzustellen, findet sich bei *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum (1966)*, sowie in der zeitgenössischen TV-Serie *Rome (2005-2007)*, die dem Alltagsleben viel filmischen Raum zur Entfaltung bietet.

[588] Anderegg 2005, 303.

[589] Siehe Barthes 1964, 43.

Verschwörer ihren Ausgang finden. Ähnlich wie bei Shakespeare ist die Titelperson Caesar nur Randfigur. Darsteller Louis Calhern verkörpert die Ambivalenz Caesars gekonnt und konzentriert sich in seiner Darstellung stärker auf Schwächen des spätrepublikanischen Alleinherrschers.

John Gielgud, der 1953 die Rolle des Cassius übernahm, sollte 1970 in Stuart Burges *Julius Caesar*-Produktion den Titelpart übernehmen. Am Ende einer Dekade, dominiert durch die Ermordung Präsident Kennedys, den Vietnamkrieg und die Studentenrevolte in den USA und Europa, versucht die Produktion zeitgenössische Reflexionen in die Filmhandlung aufzunehmen, schildert aber gleichzeitig die tragenden Figuren äußerst stereotyp.[590] 1979 folgte in der BBC-Shakespeare-Serie eine neuerliche filmische Caesarbearbeitung durch Herbert Wise, die im Vergleich zu den Vorgängerproduktionen in ihrer sklavischen Treue zum klassischen Stoff nicht überzeugen konnte.[591]

6.6 Variationen des Stoffes durch Bertolt Brecht und Walter Jens

Unter dem Eindruck der politischen Situation setzte sich Bertolt Brecht in den Jahren seines dänischen Exils 1937-1939 intensiv mit Julius Caesar auseinander. Brechts Interesse galt weniger der Persönlichkeit Caesars als mehr den wirtschaftlichen Grundlagen, die die Errichtung der Diktatur ermöglichten.[592]

Ursprünglich als sechs Kapitel umfassender historischer Roman konzipiert, fanden nur drei Teile ihren Abschluss, während ein viertes Kapitel unvollendet vorliegt. Das gesamte Romanfragment erschien unter dem Titel *Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar* erstmals 1957, ein Jahr nach Brechts Tod. Wie bereits dem Titel zu entnehmen ist, konzentriert sich die Handlung auf den wirtschaftlichen Aufstieg des späteren Diktators, der im Zentrum von Finanztransaktionen, Manipulationen und Spekulationen steht. Strukturell verbindet Brecht verschiedene Perspektiven und gliedert die Handlung, gestützt auf den Aufzeichnungen von Rarus, dem fiktiven Sekretär Caesars, in einen erzählerischen und dokumentarischen Teil.[593]

Im Zentrum des wirtschaftlichen Gebarens der römischen Oberschicht steht als Schauplatz Rom, die *city*, welche weniger einem Vergleich mit dem antiken Vorbild standhält, sondern mehr den zeitgenössischen Finanzmetropolen ähnelt. Als Folge der Schilderungen des römischen Finanzwesens beschäftigt sich Brecht eindringlich mit unterschiedlichen Formen unfreier Arbeit. Das funktionierende römische Wirtschaftssystem, das durch die römische

[590] Crowl 1994, 151-152.
[591] Crowl 1994, 152.
[592] Knopf 1984, 372.
[593] Christ 1994, 252.

Oberschicht kontrolliert wird und sich in der Folge auf den gesamten mediterranen Bereich ausdehnt, erklärt Brecht mit der Ausbeutung der unteren gesellschaftlichen Klassen, deren übergreifende Solidarisierung durch das Schüren von Konflikten zwischen armen Freien und unfreier Bevölkerung unmöglich gemacht wird.

Das im Romanfragment lebendig gezeichnete Bild der römischen Gesellschaft offenbart die Zuhilfenahme antiker Quellen und wissenschaftlicher Sekundärliteratur. Von den Texten der antiken Autoren verwendete Brecht neben Sallust und Livius vornehmlich die antiken Biographen Plutarch und Sueton, wobei Caesars eigene Werke keine Berücksichtigung fanden. Desweiteren schöpfte Brecht einerseits aus Mommsen, Meyer und Tenney,[594] andererseits kombinierte er historische Fakten, nicht immer dem historischen Kontext treu, relativ frei und ungezwungen. Für die Erfassung der Umwälzungen am römischen Agrarsektor in der Spätphase der römischen Republik, griff Brecht auf Max Webers *Römische Agrargeschichte*[595] zurück.

Die Romanhandlung setzt mit Caesars Rolle bei der Catilinarischen Verschwörung 63 v. Chr. ein und endet mit Caesars erstem Konsulat 59 v. Chr. Im ersten Buch *Karriere eines vornehmen jungen Mannes*, beginnt ein junger römischer Anwalt zwanzig Jahre nach Caesars Tod, eine Biographie des Diktators zu schreiben. Im Zuge seiner Nachforschungen konsultiert er Marcus Spicer, den ehemaligen Bankier Caesars, der ihm die Unterlagen des Sklaven Rarus, eines Sekretärs Caesars übergibt. Im Mittelpunkt des zweiten Teils, *Unser Herr Caesar* steht das Konsulatsjahr Ciceros und die Verschwörung des Catilina 63 v. Chr. Teil drei, *Klassische Verwaltung einer Provinz,* schließt unmittelbar an und wird durch mündliche Überlieferungen des Bankiers über Caesars Provinzverwaltung in Spanien ergänzt. Das vierte Kapitel, *Das dreiköpfige Ungeheuer*, bezieht sich wieder auf Aufzeichnungen des fiktiven Rarus, schildert Caesars Rückkehr aus Spanien und schließt mit seiner Bewerbung um das Konsulat für 59 v. Chr.[596]

Brechts Caesarbild erscheint hierbei äußerst ambivalent. Kleinere charakterliche Schwächen wie seine Eitelkeit vor Frauen oder seine Schwäche für selbst gedichtete Hexameter werden mit negativeren Betrachtungen, seiner Kaltblütigkeit und Skrupellosigkeit in Verbindung gesetzt.[597] Während Brecht Caesar immer wieder der Lächerlichkeit preisgibt, billigt er ihm

---

[594] Zu den von Brecht verwendeten antiken Quellen und Werken der Sekundärliteratur siehe umfassend Knopf 1984, 373-377 sowie Claas 1977, 152-153 und 153, Anm. 456.

[595] *Weber, Max, Römische Agrargeschichte in ihrer Bedeutung für das Staats- und Privatrecht*, Stuttgart 1891.

[596] Claas 1977, 112.

[597] Claas 1977, 125.

zuweilen hohe geistige Qualitäten zu.[598] Der Autor sah in Rom eine imperialistische Macht, welche aufgrund ihrer militärischen Überlegenheit zum Hegemon im mediterranen Raum wurde. Ausgangspunkt für die Transformation des Herrschaftssystems der römischen Senatsaristokratie in eine Militärdiktatur, die den autoritären Regimen Europas als propagandistischer Bezugspunkt diente, bildete das antike Wirtschaftssystem, als protokapitalistisch, auf Ausbeutung fremder Arbeitskraft beruhend vom Autor vehement angegriffen.

1972 diente Brechts Text dem Regiepaar Daniele Huillet und Jean Marie Straub als lose Grundlage für ihre filmische Antikenbetrachtung *Geschichtsunterricht*. Ähnlich wie sich Brechts Romanfragment nicht unter die Etikette Historischer Roman subsumieren lässt, entzieht sich die deutschfranzösische Gemeinschaftsproduktionen den klassischen Vorgaben des Historiengenres. Der Film bricht die Romanhandlung komplett auf. Er verzichtet auf alle beschreibenden Elemente des Textes und übernimmt nur die Aussagen der Zeugen, die in acht Teilen konstruiert sind. Gleichzeitig bietet die Handlung ein Beispiel für die Auseinandersetzung mit mündlichen Quellen, veranschaulicht durch die Treffen des Hauptprotagonisten mit unterschiedlichen Gesprächspartnern, deren subjektive Sichtweisen eine objektive Rekonstruktion der Ereignisse nicht zulassen.[599]

Dem wirtschaftlichen Gesichtspunkten folgenden Duktus Brechts treu bleibend, eröffnet die Produktion mit drei Landkarten, die unterschiedliche Stadien der Ausdehnung des römischen Herrschaftsgebiets zeigen. Drei Einstellungen zeigen die Entwicklung Roms, vom Regiepaar Straub und Huillet imperialistisch gedeutet, in umgekehrter chronologischer Reihenfolge von Roms größter Ausdehnung über Caesars Ausgangslage bis zur Situation nach dem Ende der Punischen Kriege.[600] In der vierten Einstellung folgt ein Blick auf eine Statue Caesars, die das Publikum auf das Thema des Films hinweist. Wegen des Wiedererkennungswerts der Statue bleibt Caesars Name im Film unausgesprochen und wird nur mit seiner Initiale C beschrieben.[601] Entscheidender Angel- und Verbindungspunkt zu Brechts Vorlage bleibt die Demaskierung des Geschichtshelden. Wird schon bei Brecht der Mythos der historischen

---

[598] Christ 1994, 253.

[599] Rother 1987, 24.

[600] *„[…] das ist ein Film, wie der Imperialismus entsteht, durch die Demokratie entsteht, die zuerst ein Fortschritt ist, genau wie die Sklaverei ein dialektischer Fortschritt war, wie der Engels lange erzählt und demonstriert, so ist die Demokratie zunächst mal ein Fortschritt auf die 300 Familien, den Senat. Dann aber entwickelt sich daraus der Imperialismus, der die ganze Welt dann verwüstet; es endet mit der Kolonisation von Spanien, mit brutalen Methoden“*, zitiert nach Roth–Pflaum 1973, 70.

[601] Summereder 1992, 48.

Person konsequent gebrochen, so treten an die Stelle der Lebensgeschichte Caesars in der Filmhandlung die individuell gefärbten Berichte der einzelnen Personen.[602]

Eine etwas eigenwillige Geschichtsinterpretation der Iden des März präsentierte Walter Jens in dem von ihm entwickelten Fernsehspiel *Die Verschwörung (1969)*. Jens beschäftigte sich intensiv mit der Frage, wie Personen aus dem unmittelbaren Umfeld Caesars den Diktator und sein Spitzelwesen erfolgreichen täuschen konnten und zieht den verblüffenden Schluss, dass Caesar selbst das Komplott erdachte, um sein Andenken zu sichern, da er vom späteren Scheitern der Verschwörer überzeugt war. Jens bezieht sich in seinen Ausführungen auf eine Stelle bei Sueton[603]: „*Das Stück hält sich nicht an die Wirklichkeit, sondern die Möglichkeit. Statt die Faktizität aufzuheben erweitert das Fiktive nur ihren Raum. Die Alternative gibt dem vertrauten Bild Tiefenschärfe. Im Stück wird ein Gedanke weitergedacht, der sich bereits im 86. Kapitel von Suetons Caesar-Biographie findet. Dort heißt es: Manche hegen den Verdacht, Caesar habe gar nicht länger leben wollen und sich deshalb auch nicht um seine angegriffene Gesundheit gekümmert; aus dem gleichen Grunde habe er auch nicht auf die schlechten Vorzeichen und die Warnungen seiner Freunde geachtet.* […] *Caesar wollte sterben. Seine Gedanken waren auf den Tod gerichtet, den er zu beschleunigen suchte. Mit welchen Mitteln das hätte geschehen können, welches Spiel zu spielen war und was es für die Menschen kostete, dass hier ein sogenannter großer Mann schon bei Lebzeiten seinen Nachruhm fixierte, sucht das Stück zu beschreiben. Es zeigt den Puppenspieler, der in Gefahr ist, ein Opfer der eigenen Inszenierung zu werden.*[604]

Im Mittelpunkt der Handlung des Fernsehspiels stehen die Gedanken und Handlungen Caesars in der Nacht vor den Iden und bis zur Ermordung. Jens schildert wie Caesar Informationen über die letzten Vorbereitungen der Verschwörer erhält, offenbart in einem inneren Monolog Caesars Gedanken, Pläne und Instruktionen für die Leichenrede des Antonius. Doch er wird von Todesangst übermannt, versucht verzweifelt, die Verschwörung noch aufzuhalten. Schließlich fügt sich Caesar aber in letzter Konsequenz in das Unvermeidliche und sein Plan vollzieht sich.

Das Fernsehspiel selbst wurde im Juli 1969 in den Fernsehstudios des Bayerischen Rundfunks in München aufgezeichnet. Die Dekorationen waren einfach und stilisiert. Jens schreibt in seinen Vorbemerkungen: „*Es sollte angedeutet werden, dass sich Caesars Gedanken – Experimente in einer Art von Labor-Atmosphäre vollziehen: Phantasievolle Rationalität*

[602] Summereder 1992, 49.
[603] Suet. Caes. 86.
[604] Jens 1969, 111-112.

markiert den Ablauf des Stücks".[605] Die Hauptrolle übernahm Hannes Messemer. Das Kernstück der Handlung, der Monolog des Diktators, der zu einem fiktiven Zwiegespräch mit Brutus mutiert, wurde vom Caesardarsteller direkt in die Kamera gesprochen. Letztendlich bleibt das Gedankenexperiment von Walter Jens eine interessante Alternative, der aber jedwede historische Plausibilität fehlt.

6.7 Die Figur Caesar im Antikfilmgenre

Über Leben und Wirken Caesars, mit Ausnahme seiner Jugendzeit, sind wir durch die relativ gute Quellenlage sehr gut informiert. Sein politischer Aufstieg, der letztendlich von seinen innenpolitischen Widersachern nicht aufgehalten werden konnte und zum Sturz des vertrauten politischen Systems führte, war handlungstechnisch dazu prädestiniert, filmisch verarbeitet zu werden. Viele der entscheidenden Ereignisse seiner Lebensgeschichte, wie die Eroberung Galliens, das Überschreiten des Rubicon, die Begegnung mit Kleopatra oder seine spätere Ermordung, gehören zu den bekanntesten Szenen der antiken Geschichte und sind Allgemeingut im öffentlichen Geschichtsbewusstsein geworden. Der Bekanntheitsgrad dieser Ereignisse wurde durch die Verbindung mit geflügelten Worten[606], weiter unterstützt und diese beliebten Szenen fanden als Motive Eingang in die Bildende Kunst. Besonders in der Malerei beeinflussten sie als ikonographische Fortschreibung des Caesarstoffes ihrerseits die spätere Adaption und Entwicklung des filmischen Stoffes selbst. Darüber hinaus hat die historische Figur in allen Perioden der Rezeption sehr stark polarisiert. Ein Politiker und Feldherr, gleichermaßen zu Milde, *clementia Caesaris*, gegenüber einem Großteil der politischen Gegner im Bürgerkrieg sowie zu Grausamkeiten in der Eroberung Galliens fähig, schlug durch positive wie negative Charakterzüge Zeitgenossen und Rezipienten gleichermaßen in seinen Bann.

Ausgehend von Shakespeares *Julius Caesar* als entscheidende Quelle, entstand ein cineastisches Bild Caesars, welches weniger versuchte, die historischen Entwicklungen und politischen Erfahrungen seiner Lebensperiode einzufangen, als vielmehr die Legende der Kunstfigur Caesar weiter fortschrieb.

Im Gegensatz zum klassischen Historienfilm, der in den Historienromanen des 19. Jahrhunderts die wichtigste Inspiration fand, diente in Ermangelung einer passenden Vorlage weiter Shakespeare als Fundament. Caesar als eminent wichtige politische Person wurde

[605] Jens 1969, 8.

[606] Schmitz 2007, 159; zu den drei bekanntesten Beispielen sowie zur Verwendung eines Menander – Halbverses bei der Überquerung des Rubicon siehe Schmitz 2007, 159, Fußnote 24.

sowohl durch Bonapartismus in Frankreich als auch durch Faschismus in Italien propagandistisch aufbereitet (siehe Kap. 6.3 und Kap. 6.4). Diese politisch zweifelhafte Transformation findet sich in Spurenelementen im Antikfilmgenre wieder. Die in dramatisch zugespitzten Konflikten konzentrierten historischen Entwicklungen werden im Falle von Caesar und Kleopatra auf Einzelpersonen projiziert und erzeugen eine Individualisierung der Historie. Um die Identifikation des Publikums mit den dargestellten Personen voranzutreiben, wird die historische Figur zu einem Individuum von überzeitlicher Signifikanz. Als Fundament der einzelnen filmischen Auseinandersetzungen dienten weniger die antiken Quellen, als vielmehr die klassische Shakespearevorlage in ihrer Plutarch-Rezeption. Im Vordergrund steht dabei das Motiv des Tyrannenmords, welches, auf Shakespeare zurückgehend, je nach Zeitsituation interpretiert wird. Beim Blick auf die Verwendung der Caesarfigur in den einschlägigen Historienproduktionen zeigt sich eine klare Überbetonung des Shakespearestoffes.

Nr.	Titel[607]	Land/Jahr	Regie	Caesardarsteller
1	La mort de Jules César	F 1907	Georges Méliès	Georges Méliès
2	Julius Caesar	USA 1908	William Ranous	Charles Kent
3	Bruto (Julius Caesar)	I 1911	Enrico Guazzoni	?
4	Caesar's Prisoners	USA 1911	Theo Frenkel	Theo Frenkel
5	Julius Caesar	GB 1911	Frank R. Benson	Guy Rathbone
6	Giulio Cesare	I 1914	Enrico Guazzoni	Amleto Novelli
7	Cleopatra	USA 1917	J. Gordon Edwards	Fritz Leiber
8	Romans and Rascals	USA 1918	Larry Semon	Larry Semon
9	Polly of the Follies	USA 1922	John Emerson	John D. Murphy
10	Oh! Oh! Cleopatra	USA 1931	Joseph Santley	Robert Woolsey
11	Cleopatra	USA 1934	Cecil B. De Mille	Warren William
12	Julius Caesar (TV)	GB 1938	Dallas Bower	Ernest Milton
13	Caesar and Cleopatra	GB 1945	Gabriel Pascal	Claude Rains
14	Julius Caesar (TV)	USA 1949	Garry Simpson	George Bliss
15	Studio One (TV)[608]	USA 1949	Paul Nickell	William Post
16	Julius Caesar	USA 1950	David Bradley	Harold Tasker
17	Adventures of Superman (TV)[609]	USA 1952-58	Dick Hamilton u. a.	Trevor Bardette

[607] Es warden hier alle Produktionen und Serien angeführt, in denen Caesar Verwendung findet.
[608] Saison (S) 1 Episode (E) 8: *Julius Caesar*; S1 E12: *Julius Caesar*.

18	Julius Caesar	USA 1953	Joseph L. Mankiewicz	Louis Calhern
19	You Are There (TV)[610]	USA 1953-57	?	Russ Conway
20	Producers' Showcase (TV)[611]	USA 1954-57	Kirk Browning	Cedric Hardwicke
21	Studio One (TV)[612]	USA 1955	Daniel Petrie	Theodore Bikel
22	The Story of Mankind	USA 1957	Irwin Allen	Reginald Sheffield
23	Julius Caesar (TV)	GB 1959	Stuart Burge	Robert Perceval
24	Spartacus	USA 1960	Stanley Kubrick	John Gavin
25	Il figlio di Spartacus	I 1962	Sergio Corbucci	Ivo Garrani
26	Giulio Cesare, il conquistatore delle Gallie	I 1962	Tannio Boccio	Cameron Mitchell
27	Giulio Cesare contro i pirati	I 1962	Sergio Grieco	Gustavo Rojo
28	Una Regina per Cesare	I 1962	Piero Pierotti	Gordon Scott
29	Spread of Eagle: Julius Caesar (TV)	GB 1963	Peter Dews	Barry Jones
30	Cleopatra	USA 1963	Joseph L. Mankiewicz	Rex Harrison
31	Carry On Cleo	GB 1964	Gerald Thomas	Kenneth Williams
32	I Giganti di Roma	I 1964	Antonio Margheriti	Alessandro Sperli
33	Julius Caesar (TV)	CDN 1966	?	Budd Knapp
34	Monty Python's Flying Circus (TV)	GB 1969-74	Ian Mac Naughton	Graham Chapman[613] /Eric Idle[614]
35	Die Verschwörung (TV)	BRD 1969	Franz Josef Wild	Hannes Messemer
36	Cleopatra	USA 1970	Michel Auder	Louis Waldon
37	Julius Caesar	GB 1970	Stuart Burge	John Gielgud
38	Geschichtsunterricht	BRD 1972	Danièle Huillet/Jean Marie Straub	—
39	Hallmark Hall of Fame: Caesar and Cleopatra (TV)	USA 1976	James Cellan Jones	Alec Guinness
40	Julius Caesar (TV)	GB 1979	Herbert Wise	Charles Gray
41	Julius Caesar	USA 1979	Michael Langhan	Sonny J. Gaines

[609] S3 E5: *Great Caesar's Ghost (1955)*.
[610] S3 E39: *The Assassination of Julius Caesar (1955)*
[611] S2 E7: *Caesar and Cleopatra (1955)*
[612] S7 E4: *Julius Caesar (1955)*.
[613] S1 E10: *Untitled (1969)*; S2 E11: *How Not to Be Seen (1969)*.
[614] S1 E13: *Intermission* (1969).

42	Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ	F 1982	Jean Yanne	Michel Serrault
43	The Cleopatras (TV)[615]	USA 1983	?	Robert Hardy
44	Hercules: The Legendary Journeys (TV)	USA 1995-99	Christian Williams[616]	Karl Urban
45	Xena: Warrior Princess (TV)[617]	USA 1997-01	John Shulian u. a.[618]	Karl Urban
46	Cleopatra (TV)	USA 1999	Franc Roddam	Timothy Dalton
47	Astérix et Obélix contre César	F/D/I 1999	Claude Zidi	Gottfried John
48	Relic Hunter (TV)[619]	F/D/CDN/USA 1999-2002	Wade Eastwood/John Bell	Domenico Fiore
49	Vercingétorix (TV)	F/CDN/B 2001	Jacques Dorfmann	Klaus Maria Brandauer
50	Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre	F/D 2002	Alain Chabat	Alain Chabat
51	Julius Caesar (TV)	USA/D/I/NL 2002	Uli Edel	Jeremy Sisto
52	Imperium: Augustus (TV)	D/I/E/F/GB 2003	Roger Young	Gérard Klein
53	Spartacus (TV)	USA 2004	Robert Dornhelm	Richard Dillane
54	Empire (TV)	USA 2005	Sara B. Cooper u.a.[620]	Colm Feore
55	Rome (TV)[621]	USA/GB 2005-2007	Bruno Heller/William MacDonald/John Milius[622]	Ciarán Hinds
56	Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (TV)[623]	GB 2006	Nick Green	Sean Pertwee

[615] S1 E5: *80 BC (1983)*, S1 E 6: *51 BC (1983)*, S1 E7: *46 BC (1983).*

[616] Schöpfer und Autor

[617] S2 E 12: *Destiny (1997)*, S3 E4: *The Deliverer (1997)*, S3 E12: *The Bitter Suite (1998)*, S3 E16: *When in Rome… (1998)*, S4 E5: *A Good Day (1998)*, S4 E20: *Endgame (1999)*, S4 E21: *The Ides of March (1999)*, S6 E18: *When Fates Collide (2001).*

[618] Schöpfer und Autor.

[619] S2 E8: *Roman Holiday (2000).*

[620] Autor.

[621] S1 E1: *The Stolen Eagle (2005)*, S1 E2: *How Titus Pullo brought down the Republic (2005)*, S1 E3: *An Owl in a Thornbush (2005)*, S1 E4: *Stealing from Saturn (2005)*, S1 E5: *The Ram has touched the wall (2005)*, S1 E6: *Egeria (2005)*, S1 E7: *Pharsalus (2005)*, S1 E8: *Caesarion (2005)*, S1 E9: *Utica (2005)*, S1 E10: *Triumph (2005)*; S1 E11: *The Spoils (2005)*, S1 12: *Kalends of February (2005)*, S2 E1: *The Passover (2007)*, S2 E2: *Son of Hades (2007)*, S2 E3: *These Being the Words of Marcus Tullius Cicero (2007)*, S2 E4: *Testudo et Lepus (2007)*, S2 E5: *Heroes of the Republic (2007)*, S2 E6: *Philippi (2007)*, S2 E7: *Death Mask (2007)*, S2 E8: *A Necessary Fiction (2007)*, S2 E9: *Deus Impeditio Esuritori Nullus (2007)*, S2 E10: *De Patre Vostro (2007).*

[622] Autor.

[623] S1 E2: *Caesar (2006).*

57	Astérix aux jeux olympiques	F/D/I/E/B 2008	Frederic Forestier	Alain Delon

Weder der Umstieg auf den Tonfilm Ende der 1920er Jahre noch die zunehmende Konkurrenz durch das Fernsehen unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg konnten Shakespeareadaptionen aus den Auftragsbüchern der Studioverantwortlichen vertreiben. Relativ schnell erkannten Fernsehproduzenten die Fernsehtauglichkeit der klassischen Stoffe, und speziell in den USA und Großbritannien entstanden reihenweise Fernsehproduktionen zu Julius Caesar. Meist wurden Theaterumsetzungen ohne große Veränderungen auf die Leinwand gebracht.

Die Dominanz des Shakespearestoffes wirkte sich auf die Verwendung der Figur Caesars im Historienfilm aus. Klassische Historienproduktionen, die Caesar in den Mittelpunkt der Betrachtung stellen, sind dünn gesät. Blickt man auf die in den Filmen dargestellten Zeitabschnitte aus Caesars Leben, so gibt es mit *Giulio Cesare (1914)* und *Julius Caesar (2002)* nur zwei Produktionen, die sich mit der gesamten Lebensspanne des Diktators auseinandersetzen. Zwei weitere Produktionen, *Spartacus (1960)* sowie sein TV-Remake aus dem Jahr 2004, zeigen Caesar als jungen unerfahrenen Politiker. Die Figur des antiken Alleinherrschers fand auch Aufnahme in diverseste Komödien von unterschiedlicher Qualität. Hochwertig greifen Monty Python auf Caesar zurück, ähnlich wie die Carry On-Gruppe oder Jean Yanne in *Deux heures moins le quart avant Jésus-Christ (1982)* sowie die US-amerikanischen Komödien der 1920er Jahre. Daneben findet sich Caesar auch in den wenigen historischen Produktionen des neomythologischen Genres der 1950er und 1960er Jahre. Nach *Gladiator (2000)* erlebte das Antikfilmgenre insgesamt und Caesar im Besonderen sowohl durch kostspielige TV-Serienproduktionen als auch durch Einzelfilme eine Renaissance. Besonders die angloamerikanische TV-Koproduktion *Rome (2005-2007)* erntete viel Lob bei Kritik und Publikum. Neben den TV-Historienproduktionen fand Caesar auch in Fantasy-Serien Verwendung, die im US-Serienboom der 1990er Jahre entstanden waren und sich an ein jüngeres Publikum richteten. Technisch ausgereift, greifen diese Serien stofflich in ihrer kompromisslosen Mythenmischung auf den italienischen neomythologischen Film zurück. Sowohl in *Hercules: The Legendary Journeys (1995-1999),* als auch in der Spin-Off Serie *Xena: Warrior Princess (1995-2001)* gibt Karl Urban in der Rolle des Caesar in insgesamt neun Folgen den Widersacher der beiden Hauptseriencharakter.

Caesars Bandbreite in den unterschiedlichsten Antikfilmproduktionen kann auf drei Gruppen eingeschränkt werden. Zahlenmäßig dominiert dabei Caesars Darstellung als Tyrann und

Diktator, gefolgt von seiner Rolle als Liebhaber Kleopatras. An dritter Stelle setzen sich diverse Produktionen mit Caesars Rolle als erfolgreicher Feldherr und Eroberer auseinander.
In unterschiedlichen Kleopatra-Produktionen tritt Caesar meist als Nebenfigur, als gealterter Feldherr, auf, der durch die Liebe zur jungen Königin neue Lebenskraft fasst und sich mit vollem Elan in die ägyptischen Abenteuer stürzt. Obwohl Kleopatras Rolle sich in den verschiedenen Bearbeitungen stark wandelte, bleiben Claude Rains in *Cleopatra and Caesar (1945)*, Rex Harrison in *Cleopatra (1963)* und Alec Guinness in *Hallmark Hall of Fame: Caesar and Cleopatra (1976)* der Rolle des resignierenden Eroberers, der des Kämpfens überdrüssig geworden ist, treu. Caesar als Feldherr findet sich in Produktionen, die sich mit der Gallischen Eroberung auseinandersetzen.
Als erfolgreicher Militär, zivilisatorischer Heilsbringer oder Garant für Sicherheit und Ordnung wird der antike Diktator in den italienischen Antikfilmproduktionen der 1960er Jahre, *Il figlio di Spartacus (1962)*, *Giulio Cesare, Il conquistatore delle Gallie (1962)*, *Giulio Cesare contro i pirati (1962)* sowie *Una Regina per Cesare (1962)* und *I Giganti di Roma (1964)* dargestellt. Konträr dazu die Darstellung der römischen Eroberung in *Vercingetorix (2000)*, als Expansion einer imperialistischen Macht, die um den eigenen Hunger nach Rohstoffen zu sättigen, die Ausrottung anderer ethnischer Gruppen in Kauf nimmt. Die römische Herrschaft wird nicht als zivilisatorischer Gewinn betrachtet, sondern als Tod und Verderben bringende Unterjochung demaskiert.[624]

6.8 Der junge Caesar im Film

Durch die Konzentration auf die letzten Lebensjahre ist die filmische Darstellung des jungen Caesar die Ausnahme. Caesar im frühen Stadium seiner politischen Karriere wird meist mit dem Spartacus – Stoff in Verbindung gebracht. Die Handlung der Universal Studio-Produktion *Spartacus (1960)* widerspricht den antiken Quellen, die Caesars Eintritt in den Senat erst mit 68 v. Chr. angeben, und zeigt den noch unerfahrenen Caesar als Jungpolitiker, der von Gracchus, dem arrivierten Führer der popularen Gruppe im Senat in die Spielregeln der römischen Politik eingeführt wird. Dargestellt durch John Gavin, wirkt Caesar bei den Winkelzügen des Gracchus oft sehr naiv. Als die ersten Nachrichten der Sklavenrebellion in Capua nach Rom vordringen, möchte Caesar sofort eine schlagkräftige Einheit von 500 Mann aufstellen, wird aber vom politisch weitaus erfahreneren Gracchus sofort zurückgepfiffen:

Caesar

Es wäre mir möglich, eine Truppe von 500 Mann zu stellen!

[624] Schmitz 2007, 204.

Gracchus

Sei kein Narr, Caesar.[625]

Stattdessen macht Gracchus Glabrus, der Protegé seines politischen Gegners Crassus, zum Kommandanten der Garde von Rom und schickt ihn mit dem Mandat des Senats zur Bekämpfung des Aufstandes nach Kampanien, wohl wissend, dass der junge Patrizier der Aufgabe nicht gewachsen ist. Der weitaus größere Teil der Garde bleibt, unter der Führung Caesars als Stellvertreter des Glabrus, in Rom zurück. So gelingt es Gracchus einerseits, Crassus, die Kontrolle der Garde von Rom zu entziehen, und andererseits durch das spätere militärische Versagen des Glabrus den Gegner politisch zu desavouieren:

Gracchus

Es scheint mir, als wäre dir der Auftrag unangenehm?

Caesar

Es wird ja nicht von Dauer sein! Glabrus kommt wieder!

Gracchus

So bald kaum! Diese Sache gibt mir Gelegenheit, für einige Zeit Glabrus von Crassus fernzuhalten.[626]

Das Versagen des Glabrus befördert Caesar vom interimistischen zum ständigen Kommandanten der Garde von Rom. In der Folge setzt Gracchus mit den politischen Unterweisungen des jungen Caesar fort. Die weitere innerrömische Auseinandersetzung wird durch die Szenenkürzungen, denen die Produktion unterworfen wurde, stark beeinträchtigt. Sowohl eine wichtige Szene, in der Gracchus Caesar in die Kunst des Stimmenkaufs einführt, als auch eine entscheidende Sequenz, die den politischen Wechsel Caesars von Gracchus auf die Seite des Crassus verdeutlicht, wurde aus der Filmhandlung entfernt (siehe Kap. 5.8). Caesars vornehme Herkunft wird von Crassus in der Thermensequenz angesprochen, in der die spätere Annäherung der beiden Politiker vorweggenommen wird:

Crassus

Über zweihundert Jahre stellten unsere Familien die vornehmsten Vertreter des Adels und der Patrizierpartei. Sie waren Beherrscher und Diener von Rom. Warum hast du uns verraten? Gracchus und dem Pöbel zuliebe?

Caesar

Ich verrate niemanden, am wenigsten Rom! Gracchus hat mich nur etwas Wichtiges gelehrt: Rom, das ist das römische Volk!

---

[625] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.56.22-00.56.25.

[626] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.58.01-00.58.14.

Crassus

Nein! Rom ist die höchste Vorstellung im Kopf der Götter!

Caesar

Du erstaunst mich, ich wusste nicht, dass du fromm bist!

Crassus [lacht]

Ach was! Es gibt für mich keinen Gott neben Rom, und gäbe es kein Rom, dann würde ich davon träumen! Das solltest du auch! Komm zu dem zurück, was dir entspricht! Ich bitte dich![627]

In dieser Sequenz zeigt sich in Bezug auf den filmischen Caesar einer der wichtigsten Topoi, nämlich der vornehme Patrizier, der zum Mann des Volkes wird. In allen Filmproduktionen wird die komplizierte römische Innenpolitik, das Ringen der beiden inhomogenen politischen Richtungen der Popularen und Optimaten mit der Parteiensituation unseres Parlamentarismus und im Speziellen mit dem Zweiparteiensystem in den USA verwechselt.

In der Sequenz berührt Crassus ganz leicht Caesars Arm. Dieser lässt ihn kurz gewähren und entzieht sich dann der Berührung. Der Bruch mit Gracchus erfolgt aber erst, als Caesar erkennt, dass sein Lehrmeister die politische Destabilisierung Roms durch die Aufständischen bewusst in Kauf nimmt, um Crassus, dem innenpolitischen Gegner, zu schaden. Nach dem Sieg Crassus‘ über die Aufständischen und dem Ende der innenpolitischen Auseinandersetzung sucht Caesar seinen ehemaligen Lehrmeister auf und wird von diesem mit offenen Armen empfangen:

Gracchus

Ah, Caesar!

Caesar

Verzeih, dass ich einfach so erscheine.

Du weißt, es ist sonst nicht meine Art, ohne Einladung zu kommen.

Gracchus

Du warst in diesem Haus immer willkommen!

Caesar

Ja, als Schüler!

Gracchus [sieht die bewaffneten Soldaten in der Begleitung Caesars]

Du bist nicht allein?

Caesar

Nein!

[627] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 01.57.45-01.58.29.

Gracchus

Also dieses Mal kommst du, um mich zu unterrichten!

Kommst du von Crassus? Bin ich verhaftet?

Caesar

Nein! Bitte begleite mich sofort zum Senat, auf der Stelle!

Was ich tue, tue ich nicht, weil es mein Wunsch ist, ich tue es für Rom!

Gracchus

Armes, hilfloses Rom! Also gehen wir und hören noch mehr über Rom von Crassus![628]

Caesar rechtfertigt seine Handlungen nicht mit Eigeninteresse, sondern mit seinem Dienst an Rom, dem er gewissenhaft nachkommt. Durch den politischen Wechsel beschleunigt sich sein Aufstieg. Dessen bewusst, äußert sich Crassus später nach der Niederschlagung des Aufstandes und weist das Publikum auf die spätere Bedeutung Caesars hin:

Caesar

Hast du ihn [Spartacus] gefürchtet?

Crassus

Nicht, als ich ihn bekämpfte! Ich wusste, dass er nicht unschlagbar war!

Aber jetzt fürchte ich ihn, und zwar noch viel mehr als dich!

Caesar

Als mich?

Crassus

Ja, du hast richtig gehört, als dich![629]

Caesar wird in der filmischen Darstellung ganz im Gegensatz zur Quellenlage als naiver Jungpolitiker gezeichnet, der zuerst loyal zu seinem politischen Ziehvater steht, erst als dieser in seinen Augen Rom verrät, wendet sich Caesar ab und stellt sich in der Bekämpfung des Sklavenaufstandes auf die Seite Crassus‘, des vermeintlichen Siegers der unmittelbaren politischen Situation. Die Furcht des Crassus vor Caesar scheint aus der Filmhandlung nicht begründbar, dem Publikum aufgrund seines historischen Wissens um den späteren Aufstieg Caesars aber vertraut.

Im späteren TV-Remake *Spartacus (2004)* nimmt Caesar eine vergleichsweise kleine Rolle ein. Über weite Strecken der Handlung ist er nicht präsent, erst nach der Niederschlagung des Aufstandes tritt er als Redner vor dem Senat auf. Um Crassus zu schwächen, versuchen seine Widersacher im Senat, allen voran Agrippa, die Rolle des Crassus bei der Niederschlagung

[628] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.38.54-02.39.37.

[629] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 02.57.05-02.57.18.

des Aufstandes zugunsten des späten Eingreifens des Pompeius zu vernachlässigen. Caesar, als politischer Verbündeter Crassus‘, tritt energisch dagegen auf. Die Filmhandlung negiert die Wahl der Konsuln durch die römische Bürgerschaft. So kann Caesar die Ernennung des Crassus und Pompeius zu den Obermagistraten durch den Senat vorschlagen:

Caesar

Senatoren, dies ist ein Tag, an dem Rom jubeln sollte, an dem Römer ihre Differenzen vergessen und sich einigen sollten.

Das Amt des Konsuls ist immer noch unbesetzt, weil uns schon viel zu lange politische Rivalitäten daran gehindert haben, es zu besetzen.

Und welche Männer sind besser geeignet als diese beiden glorreichen Helden und deswegen schlage ich vor, dass Pompeius und Crassus beide zum Konsul ernannt werden!

[Applaus der Senatoren]

Agrippa

Diese Vorgangsweise ist unzulässig! Noch nie in der Geschichte der Republik…

Caesar [fällt ihm ins Wort]

Neue Zeiten erfordern neue Vorgehensweisen! Was sagt ihr dazu Senatoren?

[Applaus und Zustimmung der Senatoren][630]

Die Figur Caesar wird, im Gegensatz zu ihrer tatsächlichen minimalen Bedeutung während der Niederschlagung des Spartacus – Aufstandes, in Verbindung mit dem historisch richtigen Sachverhalt, dem Konsulat für Crassus und Pompeius für 70 v. Chr., als eigentlicher politischer Profiteur der Umstände dargestellt. Dies kommt in einer Sequenz des geschlagenen Agrippa, der in der TV-Version von 2004 die Rolle des Gracchus einnimmt, zum Ausdruck:

Agrippa [betrunken]

Oh, sieh mich nicht so an, Flavius! Ich hab‘ verloren! Rom hat verloren!

Überlistet vom kriecherischen Caesar!

Flavius

Du meinst wohl Crassus!

Agrippa

Caesar zieht aus alldem den größten Nutzen! Erzähl‘ mir was Erfreuliches![631]

Einen Blick auf den jungen Caesar gibt auch die TV-Historienproduktion *Julius Caesar (2002),* deren Handlung mit dem Einmarsch Sullas nach Rom 82 v. Chr. einsetzt. Der Plot

[630] Filmsequenz *Spartacus (2004)* 02.30.45-02.31.50.

[631] Filmsequenz *Spartacus (2004)* 02.35.18-02.35.37.

bedient sich relativ frei bei Plutarch und Sueton und greift auf die wichtigsten historischen Augenblicke in der Vita Caesars zurück. Im Zuge der Proskriptionen wird der junge Caesar festgenommen und sieht seiner unmittelbar bevorstehenden Hinrichtung entgegen, wird aber im letzten Moment vor Sulla gebracht. Dort trifft er auf Pompeius, der Sulla als mäßigende rechte Hand dient und widersetzt sich der Anweisung des Diktators, sich von Cornelia, der Tochter Cinnas, scheiden zu lassen. Caesar wird zwar freigelassen, aber nur der persönliche Einsatz des Pompeius ermöglicht dem jungen Patrizier die Flucht aus Italien nach Bithynien. Diese Rettung Caesars durch Pompeius ist der Grundstein für das persönliche Verhältnis der beiden späteren Widersacher, über welches sich bei der Betrachtung der unterschiedlichen Quellen nur spekulieren lässt. Keine andere Produktion widmete sich diesem Verhältnis so eindringlich wie *Julius Caesar (2002)*.

Auf dem Weg nach Bithynien, folgt vor Kreta die Gefangennahme durch Piraten sowie die Bezahlung des Lösegeldes.[632] Die Verfolgung und Bestrafung der Piraten fand keine Aufnahme. In Bithynien kauft Caesar am dortigen Sklavenmarkt den griechischen Philosophen Apollonios, der später Caesars Tochter Julia unterrichten wird.

In der Figur des gebildeten griechischen Sklaven Apollonios beschäftigt sich die Produktion mit dem Thema der antiken Sklaverei. In Bezug auf eine Einzelperson wie den griechischen Lehrer wird die Sklaverei als grausam und widersinnig verdammt, als gesellschaftliche Institution aber nicht in Frage gestellt. So ist es handlungstechnisch nur konsequent, dass der Hauslehrer, der sich dem Sklavenaufstand des Spartacus angeschlossen hat, nach der Niederschlagung der Revolte gefangengenommen und hingerichtet wird. Letztlich ist der gebildete Apollonios ein filmisches Zitat auf die Figur des Antoninus aus *Spartacus (1960)*.

Nach dem Tode Sullas, der in seiner Badewanne im Beisein des Pompeius einem Herzinfarkt erliegt, kehrt Caesar nach Rom zurück. Wenig später stirbt Cornelia und Caesar hält die Leichenrede für die Gattin am Forum:

Caesar

Wir träumten von einem Rom ohne Diktatoren, in dem Brüder niemals das Schwert erheben gegen ihre Brüder!

In dem Römer mit ihren römischen Mitbürgern friedlich Seite an Seite leben!

Deshalb frage ich euch nun, wollen wir zusammenstehen im ehrenvollen Gedenken nicht nur an meine geliebte Frau, sondern im Gedenken an die Männer und Frauen, die im Kampf starben, für ein besseres Rom?

[632] Plut. Caes. 2, die eigentliche Gefangennahme fand bei der Insel Pharmakussa statt, das in der Filmhandlung verwendete Kreta war zu allen Zeiten in der Antike ein Eldorado der Piraten.

Ich werde nicht ruhen, ehe das Rom, von dem sie träumte, Wirklichkeit geworden ist!
Zählt auf mich, denn ich bin nicht nur der Neffe unseres geliebten Marius, der gegen Sullas Greueltaten gekämpft hat, bis der ihm das Leben nahm;
ich bin auch ein Sohn der Julier, die von der Göttin Venus selbst abstammen!
Ich biete euch meine ganze Kraft, eine überragende Kraft unter sterblichen Menschen, gewährt von den Göttern, überlegen den Königen!
Lasst uns gemeinsam wirken, Römer, in unserem Streben nach einem Imperium, das unbegrenzt ist, geeint ist und frei!
[Jubel des Volkes!][633]

Diese Filmsequenz folgt wieder den antiken Quellen, die von zwei Leichenreden berichten, die Caesar für seine Ehefrau Cornelia und seine Tante, die Gattin des Marius, hielt.[634] In der Filmhandlung dient die Rede als erstes politisches Manifest Caesars, der nach der turbulenten Bürgerkriegszeit und der Willkürherrschaft Sullas die *concordia*, den Zusammenhalt in der römischen Bürgerschaft, einfordert. Der innere Zusammenhalt soll durch eine solidarisierte Bürgerschaft geschaffen werden, der innere Druck soll sich in einen expansiven Kraftakt gegen die äußeren Feinde verwandeln. Die Uneinigkeit innerhalb der Bürgerschaft spricht Caesar auch wieder an, als er sich vehement für ein Sonderkommando für Pompeius zur Bekämpfung der Piraten einsetzt, die den Getreidehandel nach Rom bedrohen:

Caesar
Jene unter euch, die reich an Erfahrung sind, werden wissen, dass nur eine Sache eine Nation klein macht: Uneinigkeit! Parteien, die sich bekämpfen, anstatt sich zu einer starken Macht zusammenzuschließen!
Solange wir uns bekämpfen, in diesem Raum, und nach engstirnigen Siegen trachten, persönlichen Rachegelüsten frönen, wird Rom klein bleiben.
Ich schlage vor, dass wir unsere Macht konzentrieren, um eine Macht zu werden, die die Welt noch nie gekannt hat!
Ich schlage vor, dass uns ein Mann, ein einzelner Mann aus der Dunkelheit herausführt, und das ist Pompeius![635]

In der Filmhandlung ergreift Caesar in seiner ersten großen Rede vor dem Senat Partei für Pompeius und wird dafür von Cato scharf kritisiert. Schlussendlich kann er die Senatoren überzeugen und Pompeius wird mit dem Sonderkommando zur Bekämpfung der Piraten ausgestattet. Der erste Block der Lebensgeschichte des späteren Diktators wird durch eine

[633] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 00.39.15-00.41.00.
[634] Plut. Caes. 5.
[635] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 00.45.15-00.46.07.

zusätzliche Szene abgeschlossen, in der die junge Julia ihren späteren Ehemann Pompeius kennen lernt.

Der zweite Teil macht einen Sprung und zeigt Caesar inzwischen zum Konsul aufgestiegen, der die Rückkehr des siegreichen Pompeius, aus den Kriegen gegen die Piraten und Sklaven, erwartet. Der erfolgreiche Feldherr zieht im Triumph in Rom ein und wird von Caesar auf den Stufen des Senats empfangen. Pompeius genießt den Jubel des Volkes, während Caesar zurücktritt und einen epileptischen Anfall erleidet.[636] Die filmische Verwendung der Epilepsie soll die Figur verletzlich erscheinen lassen. Nach überstandenem Anfall, bei dem ihm Calpurnia hilft, wird Caesar von seiner Mutter nach Hause gebracht und macht sich wenig später Gedanken über den Unterschied zwischen Pompeius und ihm:

Caesar

Ich erkannte etwas in jenem Augenblick, nicht nur etwas was mich betrifft, sondern die ganze Menschheit: wie wir uns selbst klein halten', und ich stellte fest, dass mir bis jetzt eine Vision fehlte. Ich beobachtete Pompeius und sah, dass auch ihm eine Vision fehlt, und dass er sie niemals haben wird. Und da begriff ich den Unterschied zwischen mir und Pompeius. Vielleicht hat er Großes geleistet, doch ich bin dafür geboren, und dafür brauche ich Legionen! Pompeius hat sie, er wird sie mir überlassen.[637]

In diesem Monolog wird das Grundmotiv von Caesars politischem Handeln präsentiert, nämlich die Vision. Dadurch unterscheidet er sich von seinen politischen Konkurrenten, allen voran Pompeius. Gleichzeitig gibt die Produktion ihrer Hauptfigur durch die Verwendung dieses Motivs eine Rechtfertigung für das spätere Handeln in der gallischen Eroberung wie in der Bürgerkriegssituation. Sein Ordnungswille scheint dadurch legitimiert, besonders weil er dies zum Wohle aller tut, ein Grundmotiv in der Charakterisierung Caesars, das sich durch die meisten Filmproduktionen zieht.

In *Julius Caesar (2002)* vermählt die Titelperson seine Tochter mit Pompeius und bekommt im Gegenzug von seinem Schwiegersohn die dringend benötigten Truppen für sein militärisches Vorgehen in Gallien. Pompeius übergeht hier eindeutig den Senat, da Cassius als Oberbefehlshaber für Gallien vorgesehen war, und sieht sich mit harscher Kritik von Cato konfrontiert. Die Filmhandlung vereinfacht hier die historischen Umstände.

---

[636] Sueton berichtet, dass Caesar zweimal während öffentlicher Versammlungen von der Epilepsie (*morbus comitialis*) befallen wurde, Suet. Iul. 45, 1. In *Julius Caesar (2002)* erleidet er auch zwei Anfälle, den ersten schon in der Gefangenschaft bei den Piraten, siehe Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 00.24.33-00.25.04, den zweiten Filmsequenz *Julius Caesar* (2002) 00.52.26-00.53.05.

[637] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 00.59.23-01.00.17.

6.9 Caesar der Eroberer

Für Caesars politische Auseinandersetzung mit der Senatsoligarchie in Rom bilden die Ereignisse in Gallien immer den Ausgangspunkt. Auch die Filmproduktionen nehmen Bezug auf die Ereignisse in Gallien. Entweder beginnt die Handlung, wie etwa in *Rome (2005-2007)* und der Caesarepisode in *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)*, mit dem Fall von Alesia als Abschluss der gallischen Eroberung, oder der gesamten Eroberungskampagne wird, wie im Falle von *Julius Caesar (2002)*, in Auszügen filmischer Handlungsspielraum gewährt.

Neben der klassischen Verwendung der Eroberung Galliens als wichtigem Ausgangspunkt für Caesars politischen Aufstieg entstand eine Kategorie von Produktionen, die einzig die römische Expansion nach Gallien in den Mittelpunkt der Handlung stellen. Zu diesen Filmen gehören einige italienische Produktionen der 1960er Jahre, die Caesars Eroberungen mit den für das neomythologische Subgenre charakteristischen Zutaten wie Action und Erotik behandeln. Zu diesen gehören Tanio Boccias *Giulio Cesare, Il conquistatore delle Gallie (1962)* sowie Antonio Margheritis *I Giganti di Roma (1964)*. Aus selbiger Filmperiode stammt mit Sergio Griecos *Giulio Cesare contro i pirati (1962)* auch eine sehr freie Adaption der Piratenepisode Caesars. Boccias Produktion, die ihren filmischen Handlungsbogen von Caesars zweiter Britannienexpedition bis zum Sieg bei Alesia spannt, greift lose auf die *commentarii* zurück.

Im Mittelpunkt der mit einigen Schlachtsequenzen garnierten Handlung steht eine obligate Liebesgeschichte, die den Fortgang der Geschehnisse entscheidend beeinflusst.[638] In der Titelrolle gibt Cameron Mitchell einen Mann der Tat, der sich, des innenpolitischen Streits in Rom überdrüssig, in der gallischen Eroberung eine neue Herausforderung sucht.

In Rom selbst findet Caesar in Marcus Tullius Cicero seinen härtesten Widersacher, den er durch die Heirat seines Mündels Publia mit Ciceros Bruder Quintus zu besänftigen sucht. Publia, verliebt in den Militärtribun Claudius Valerius, fällt auf ihrer Reise zu Quintus nach Gallien Vercingetorix in die Hände, der die junge Römerin als Druckmittel gegen Caesar missbraucht. Schließlich gerät auch Claudius Valerius in gallische Gefangenschaft, und der Spannungsaufbau kulminiert in der finalen gallisch-römischen Auseinandersetzung um Alesia. Die Römer siegen, tatkräftig unterstützt durch die eifersüchtige Geliebte des Vercingetorix, die durch die Freilassung der beiden Gefangenen die römischen Kräfte in der finalen Auseinandersetzung entscheidend mobilisieren kann. Die charakterliche Zeichnung Caesars ist vollständig auf das Bild des erfolgreichen und umsichtigen Militärs zugeschnitten.

[638] Schmitz 2007, 193.

Dabei stellt der Titelheld sein Organisationstalent und Tatendrang durch den persönlichen Einsatz in der Schlacht unter Beweis.[639] Neben der filmischen Verherrlichung Caesars wird auch die römische Expansionspolitik in keinerlei Weise negativ geschildert.

Ganz anders in Jacques Dorfmanns multinationaler Produktion *Vercingetorix (2000)*, die die Vorgänge in Gallien aus Sicht des Titelhelden schildert. Der Handlungsrahmen deckt sich mit *Giulio Cesare, Il conquistatore delle Gallie (1962)* und erstreckt sich auf die Jahre 54 bis 52 v. Chr. Durch die Überbetonung der gallischen Priesterschaft in Gestalt des Oberdruiden Guttuart, der dem anfänglich verfemten Vercingetorix als Ausbildner, später als Berater dient, erhält die finanzpotente und ambitionierte Produktion einen esoterisch-mystischen Einschlag. Im Vergleich zur positiv dargestellten Figur des arvernischen Fürstensohnes erhält sein Kontrahent Caesar zutiefst negative Züge. Klaus Maria Brandauer spielt einen launisch lavierenden, zwischen jovial, apathisch und brutal agierenden römischen Oberbefehlshaber, der in seiner äußeren Erscheinung fast barocke Züge aufweist. Die römischen Okkupationsbestrebungen werden von Caesar zum Schutze des Warenaustauschs gerechtfertigt und erhalten besonders in der Bekämpfung der kulturellen gallischen Identität imperialistisch – kolonialistische Züge:

Caesar

Ich entschied mich dafür, Rom zu dienen!

Rom, zu dem alle Wege führen, Brücken, Aquädukte, Straßen, der freie Verkehr von Gütern und Menschen und zum Wohle aller eine zivilisierte Welt![640]

Dazu die Entgegnung Vercingetorix‘ an anderer Stelle im Film:

Ich will Caesar nur auf derselben Straße zurücktreiben, die er gebaut hat!

Die Straßen wurden nur unter dem Vorwand des freien Verkehrs von Gütern und Menschen angelegt, doch nur um die Befehle Roms durchzusetzen, die nichts weiter als Unheil über unser Land gebracht haben![641]

Im ersten Drittel des Films versucht Caesar, überzeugt von den Fähigkeiten des späteren Kontrahenten, Vercingetorix auf seine Seite zu ziehen und bietet ihm Gallien als Klientelkönigtum von Roms Gnaden an. Als Caesar kurz vor der Britannienexpedition den gallischen Adeligen Dumnorix töten lässt[642], erfährt der junge Arverner vom sterbenden Dumnorix, dass Caesar an der Ermordung seines Vaters beteiligt war. Daraufhin bricht Vercingetorix mit dem römischen Befehlshaber, vertreibt die römische Besatzung aus

[639] Schmitz 2007, 196, zu Caesars Schnelligkeit siehe Suet. Iul. 57.

[640] Filmsequenz *Vercingetorix (2000)* 00.18.01-00.18.16.

[641] Filmsequenz *Vercingetorix (2000)* 01.04.15-01.04.32.

[642] vgl. dazu Caes. Gall. 5, 6, 1-7, 9.

Gergovia. Er wird zum Anführer der Arverner und eint die zerstrittenen gallischen Gruppierungen vorerst:

Vercingetorix

Volk von Gallien! Wir wollen wieder das werden, was wir waren!

Ein freies und vereintes Volk!

Gemeinsam werden wir die Römer aus Gallien vertreiben!

Denn sie sind unsere Feinde und alle, die sich ihnen unterwerfen, sind Verräter![643]

Man mag aktuelle politische Parallelen in der Filmhandlung sehen, wenn eine technisch überlegene Expansionsmacht versucht, zur Stillung des eigenen Rohstoffbedarfs ein wirtschaftlich lukratives Gebiet gegen den Willen der einheimischen Bevölkerung, welche um das Überleben der eigenen kulturellen Integrität kämpft, zu erobern. Augenscheinlich werden diese Diskrepanzen in der Darstellung der disziplinierten, technisch auf höchstem Stande befindlichen römischen Armee und dem gallischen Milizheer, welches neben den männlichen Wehrpflichtigen im Tross auch Frauen, Kinder und Tiere umfasst.

Schlussendlich sichert die römische Kriegsmaschinerie vor Alesia den Sieg des Aggressors und macht so den gallischen Sieg bei Gergovia bedeutungslos, der das letzte Aufbäumen der gallischen Unordnung markierte. Während noch vor Gergovia die starre römische Formation an der kreativen Kriegsführung der Gallier, die vor der Einbeziehung ihrer Frauen nicht Halt macht, scheitert, feiert bei Alesia die technisch überlegene Belagerungsstrategie der Römer den Sieg über die mangelnde Einigkeit des gallischen Entsatzheeres. Die Filmhandlung schließt mit dem Sieg Caesars, welcher das Ende der vitalen gallischen Kultur markiert und die gallischen Verlierer um Vercingetorix als moralische Sieger zeigt. Caesar selbst weiß in der Stunde des Triumphes um die Begleitumstände des Sieges: „*Dieser Sieg wird meine unsichtbaren vergangenen Niederlagen umso stärker hervorheben“!*[644]

Eine wichtige Rolle in der Filmhandlung spielen die Germanen, im Film als Teutonen bezeichnet, die Vercingetorix in ein Bündnis gegen die Römer zu ziehen versucht.[645] Der Arverner scheitert aber an der Skepsis der eigenen gallischen Verbündeten, die eine tragfähige Kooperation mit dem rechtsrheinischen Erbfeind verweigern. So gelingt Caesar ein Bündnis mit den Germanen, in der Handlung als brutale, kämpferisch versierte Barbaren dargestellt. Er holt seine neuen Bündnispartner über den Rhein[646], um den gallischen Widerstand zu brechen. Durch die vermehrten germanischen Angriffe bedrängt, die überfallsartig aus dem Hinterhalt

[643] Filmsequenz *Vercingetorix (2000)* 00.43.20-00.43.39.
[644] Filmsequenz *Vercingetorix (2000)* 01.53.08-01.53.13.
[645] Filmsequenz *Vercingetorix (2000)* 01.05.44-01.06.02.
[646] Filmsequenz *Vercingetorix (2000)* 01.11.25-01.12.14.

operieren, zieht sich Vercingetorix nach Alesia zurück. Das Bild der Teutonen als grausame, barbarische Kämpfer findet sich schon im Tatenbericht Caesars in der Rede des Divitiacus[647], der den Arvernern und Sequanern vorhält, sich in innergallischen Auseinandersetzungen germanischer Söldner zu bedienen, die eine Bedrohung für die gallischen Stämme darstellen.[648] Im Gegensatz zur rumänischen Antikfilmproduktion *Columna (1968)*, wo der Schulterschluss zwischen ehemaligem Aggressor Rom und der indigenen Bevölkerung der Daker gegen den gemeinsamen barbarischen Feind aus dem Norden gelingt, lassen sich hier Gallier und Germanen vom technisch überlegenen Caesar gegeneinander ausspielen.

Anders die Darstellung der Gallienepisode in *Julius Caesar (2002)*. Um der eigenen Vision zu folgen, die Caesar nach eigenen Angaben von seinen politischen Konkurrenten unterscheidet[649], erhält er im Tausch für die Hand seiner Tochter Julia von Pompeius Legionen für sein Gallienabenteuer. Die Vorgänge in Gallien werden einerseits durch für eine TV-Produktion aufwendige Schlachtszenen, andererseits durch Caesars Briefe an Calpurnia geschildert. Bei einem Überfall auf ein gallisches Dorf begegnet Caesar Vercingetorix, der sein Haus gegen die Übermacht der römischen Angreifer verteidigt. Beeindruckt von der Standhaftigkeit des Arverners, lässt Caesar ihn fliehen. Kumulationspunkt für die weitere Entscheidung am gallischen Kriegsschauplatz bildet das letzte Kräftemessen vor Alesia, wo sich Caesar am Tag der Entscheidungsschlacht an seine Männer wendet:

Caesar

Was ist der Unterschied zwischen uns Römern und den Galliern?

Disziplin! Wir handeln wie eine Gemeinschaft! Darin besteht unsere Stärke!

Ihr denkt, ich esse gut während ihr hungert!

Ich esse die gleichen Rationen wie ihr! Auch ich bin hungrig!

Aber ich würde Dreck essen, bevor ich das aufgäbe, wofür wir nach Gallien gekommen sind, und das ist immerhin alles, was ihr seht!

Du [Caesar spricht einen Soldaten direkt an] gründest mal da eine Familie an dem Hügel dort! Wird das dein Stück Land sein?

Du! [Caesar wendet sich an den nächsten Soldaten] Das dort ist für dich, zwischen den Bäumen da, das ist deins, wenn du willst! Es ist fruchtbare Erde, gut für Ackerbau!

Ihr alle, jeder Einzelne von euch wird seinen Anteil erhalten. Ihr habt ihn euch verdient, bei den Göttern, das Blut unserer Gefallenen tränkt den Boden seit acht Jahren!

---

[647] Caes. Gall. 1, 31, 3-16.

[648] Caes. Gall. 1, 31, 5.

[649] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 00.59.23-01.00.17.

Lasst uns nicht aufgeben, bewahren wir ihr Andenken![650]

Bei der filmischen Darstellung der Beratungen der Aufständischen in Alesia darf die Rede des Critognatus[651] aufgrund ihrer pragmatischen Grausamkeit nicht fehlen. Um bis zur bevorstehenden Ankunft des gallischen Entsatzheeres bei Kräften zu bleiben, rät der Arverner, die nicht mehr Kampffähigen zu verzehren. Diese längste Rede des Tatenberichts Caesars findet sich ebenso in der Filmhandlung wie die Selbstauslieferung des Vercingetorix nach verlorener Schlacht.[652] Im Vergleich zur Darstellung der gallischen Frauen als wichtiger Bestandteil der Emanzipation gegen den römischen Aggressor in *Vercingetorix (2000)* wird den Frauen in *Julius Caesar (2002)* eine passive Rolle zugewiesen. Um der Argumentation des Critognatus zu begegnen, werden die gallischen Frauen in der sich immer stärker zuspitzenden Versorgungslage in Alesia aus der Stadt verwiesen, finden aber bei den Römern keine Aufnahme und verhungern zwischen den feindlichen Lagern.[653]

6.10 Der Bruch mit der Republik

Durch die Ereignisse in Gallien befeuert kommt es zum Bruch zwischen Caesar und der Senatsmehrheit. Betrachtet man die Umsetzungen der folgenden Ereignisse von Caesars offener Rebellion gegen den Staat, über die Siege bei Pharsalos, Thapsus und Munda bis zu seiner Verstrickung in die ptolemäischen Thronstreitigkeiten, seiner endgültigen Rückkehr nach Rom und seiner Ermordung, so unterscheiden sich die unterschiedlichen Adaptionen nur unwesentlich und enthalten die gleichen Merkmale.

Die folgenschweren Ereignisse nach der Okkupation Galliens werden in den diversen Produktionen unterschiedlich intensiv behandelt. Ausgangspunkt jedweder Adaption bildet die Überschreitung des Rubico, des Grenzflusses zwischen Gallia Cisalpina und Italia.[654] Umgesetzt wird diese Sequenz durch eine Rede Caesars an seine Soldaten, in der er seine Beweggründe für den Bruch mit dem Senat darlegt, sowie durch den Übergang über den Fluss selbst als Zeichen der offenen Rebellion und des unumkehrbaren Entschlusses, die militärische Auseinandersetzung zu suchen:

Caesar

Männer! Wir haben zwei Möglichkeiten!

---

650 Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 01.30.42-01.32.15.

651 Caes. Gall. 7, 77, 3-16.

652 Caes. Gall. 7, 89, 4 sowie Plut. Caes. 27 und Cass. Dio 40, 41.

653 Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 01.26.29-01.29.04 spielt auf Caes. Gall. 7, 78, 3-5 an, als nach den Beratungen der Aufständischen die zuvor aufgenommenen Mandubier gezwungen werden, Alesia zu verlassen und von den Römern ihrem Schicksal überlassen werden.

654 Plut. Caes. 32, Suet. Iul. 32-33, 1, sowie Vell. 2, 49, 4 und Plut. Pomp. 60, 2.

Wir können uns abschlachten lassen, von dem Heer, das Pompeius nun gegen uns aufstellt!
Oder wir können um unser Leben kämpfen, so wie wir es Tag für Tag taten, in den letzten acht Jahren!
Ich habe meine Entscheidung getroffen!
Ich ziehe nach Rom!
Ich werde den Rubicon überschreiten!
Wird irgendjemand mit mir kommen?
[Jubel der Soldaten][655]

Dieser Monolog enthält noch keine dezidierte Kritik am politischen System in Rom. Anders die Caesar-Episode von *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)*, wo Caesar unmittelbar nach dem Sieg bei Alesia Labienus seine Vorstellungen für die Zukunft der römischen Republik eröffnet:[656]

Caesar
It's not just the law that needs changing, Labienus!
You can't expect a system where everyone changes office every year to govern an entire empire.
The republic has failed to move with the times. It needs reforming!
Labienus
Reforming or overthrowing?
Caesar
It needs strong leadership![657]
[…]
Caesar
Look, Labienus!
I don't want war!
I just want justice for me and for the people of Rome!
Come to me!
[Caesar umarmt und küsst Labienus]
Of course I don't want war.[658]

[655] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 01.52.16-01.53.03.
[656] Die Produktion ist bis dato nur in der englischen Originalversion erhältlich. Von einer eigenen Übersetzung der Dialogpassagen wurde Abstand genommen.
[657] Filmsequenz *Ancient Rome: The Fall and Rise of an Empire: Caesar (2006)* 00.15.59-06.16.30.
[658] Filmsequenz *Ancient Rome: The Fall and Rise of an Empire*: *Caesar (2006)* 00.20.38-00.21.02.

Ähnlich die Situation in *Rome (2005-2007)*. Die zweite Episode der ersten Staffel schildert die Verhandlungen zwischen Caesar, vertreten in Rom durch Volkstribun Antonius[659], und den wichtigsten Senatoren Pompeius, Cato, Scipio und Cicero. Antonius bietet einen Kompromiss an. Caesar würde nach seiner Amtszeit in Gallien eine Provinz mit einer Legion übernehmen und wäre vor den gerichtlichen Nachstellungen seiner Gegner durch seine Immunität geschützt.[660] Der verärgerte Pompeius wischt das Angebot beiseite und drängt auf eine juristische Verfolgung des politischen Widersachers. Antonius droht den Senatoren unverhohlen mit den römischen Truppen jenseits der Alpen, die im Frühling jederzeit auf Anweisung Caesars bereit stünden. Pompeius unterschätzt die Stärke der Truppen Caesars und bricht die Verhandlungen mit Antonius aus der Position des vermeintlich Stärkeren ab.[661] Er versucht Caesars Position durch ein Ultimatum, welches die Auflösung des Heeres und die Rückgabe des Oberbefehls vorsieht, weiter zu isolieren. Pompeius ist sich bewusst, dass Caesar das Ultimatum nicht annehmen kann, und rechnet mit dem Veto des Antonius, um in letzter Konsequenz die Ächtung Caesars durch den Senat zu verhindern. Um die Position Caesars im Senat zu schwächen, sucht Pompeius eine Verständigung mit Cicero, der von ihm als Anführer der Gemäßigten im Senat bezeichnet wird.[662] Als Cicero zuerst mit Unbehagen auf die Vorgangsweise des Pompeius reagiert, zwingt ihn dieser mit der Drohung, seine Truppen nach Spanien zu verschiffen und Rom Caesar wehrlos zu überlassen, zum Einlenken. In einer hitzigen, von Tumulten unterbrochenen Senatssitzung am nächsten Tag bringt Scipio den umstrittenen Antrag gegen Caesar zur Abstimmung. In der Bildkomposition der Senatssequenz werden die Senatoren räumlich in drei Gruppen geteilt. Vom Betrachter links sitzen die Hardliner um Cato und Scipio, während auf der gegenüberliegenden Seite Antonius und die Anhänger Caesars Platz genommen haben. Die gemäßigten Senatoren um Cicero trennen beide Lager in der Bildmitte. Als der *princeps senatus* die Abstimmung eröffnet und die Gruppe um Cato sofort den Antrag unterstützt, fällt der Kamerablick auf Cicero, der nach einigem Zögern dem Antrag zustimmt und sich, gefolgt von seinen politischen Sympathisanten, zu Cato und Scipio begibt.[663] Daraufhin kommt es zu Handgreiflichkeiten unter den Senatoren. Antonius, überrumpelt vom Ausgang der Abstimmung, wird von Cicero heftig aufgefordert, sein Veto einzulegen. Doch Antonius hat in der aufgeheizten Stimmung keine Chance, sein Veto bleibt ungehört und die Mehrheit der Senatoren unterstützt den

[659] Antonius war 49 v. Chr. Volkstribun, siehe Will 1996, 811.

[660] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.17.04-00.17.22.

[661] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.18.31-00.18.37.

[662] *Pompeius [zu Cicero]: Ach, die Gemäßigten folgen dir wie Schafe! Deine Stimme ist entscheidend!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.26.34-00.26.37.

[663] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.31.21-00.31.26.

Antrag des Scipio. Die Abstimmung im Film folgt in Ansätzen dem römischen Prozedere: Scipio nimmt die *relatio* vor, auf die dann die *interrogatio*, die Beschlussfassung unter den Senatoren, folgt, wobei die votierenden Senatoren durch Zusammentreten an verschiedenen Seiten des Versammlungsortes ihr Abstimmungsverhalten kundtun.

Nach der Leerung des Senatsgebäudes bleiben Pompeius und Cicero zurück und drängen den greisen *princeps senatus*, den dienstältesten Konsular, zur Zulassung des Vetos. Doch dieser beharrt, den religiösen Riten entsprechend, auf der formal richtigen Annahme des Antrages. Cicero, wohl wissend, dass ein positiver Antrag den sofortigen Bruch Caesars mit der Senatsmehrheit bedeuten würde, kommt der entscheidende Gedanke. Eine Wiedereinberufung der formal nicht richtig aufgelösten Sitzung würde Antonius die erneute Gelegenheit geben, sein Veto verfassungskonform einzulegen.[664] Pompeius schärft seinen Gefolgsleuten ein, Antonius und seinen Anhängern den Zutritt zum Senatsgebäude unter allen Umständen zu gewähren. Am nächsten Tag betritt Antonius im Kreise einer Handvoll Soldaten aus der dreizehnten Legion, unter ihnen Lucius Vorenus und Titus Pullo das Forum und bahnt sich argwöhnisch beäugt von den Parteigängern des Pompeius seinen Weg. Flankiert von Vorenus und Pullo nähert sich Antonius der *curia*, da erspäht Pullo unter den Anhängern des Pompeius seinen Gegner beim Würfelspiel des Vortrages, dessen Begleiter der Soldat getötet hat, weil er mit gezinkten Würfeln betrogen hatte.[665] Der Mann erkennt den Mörder seines Freundes und nähert sich mit gezückter Waffe Pullo. Als er im Begriff ist zum Schlag gegen Pullo auszuholen, wähnt sich Antonius angegriffen und Pullo tötet den Angreifer. Damit beginnt eine Massenschlägerei am Forum.[666] Die Senatoren um Pompeius, überrumpelt von der Situation, versuchen ihre Anhänger zu besänftigen, aber die Straßenschlacht ist schon entbrannt. Durch die Kämpfe gehindert zur *curia* vorzustoßen, zieht sich Antonius mit seinen zahlenmäßig unterlegenen Männern zurück. Vorenus wird bei den Kampfhandlungen verletzt und durch Titus Pullo geborgen. Während sich Antonius zu Caesar begibt, wird dieser vom Senat zum Staatsfeind erklärt.[667] Auf die Ereignisse in Rom reagierend, tritt Caesar vor die versammelten Truppen:

Caesar [zu Pferde vor seinen Truppen]

Pompeius und der Senat haben erklärt, dass Caius Julius Caesar ein Feind Roms ist.

[Unmutsäußerungen der Soldaten]

---

[664] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.32.41-00.33.04.

[665] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.21.31-00.22.22.

[666] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.37.44-00.39.46.

[667] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: *Ausrufer: Auf Befehl des Senates wird Caius Julius Caesar heute zum Feind Roms erklärt! Alle rechtschaffenen Bürger sollten ihm schaden, wann immer sie können!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.39.48-00.39.59.

Sie haben mich zum Verbrecher gestempelt und erklären damit gleichzeitig euch zu Verbrechern!

[Unmutsäußerungen der Soldaten]

Das Vetorecht des Tribuns konnte nicht ausgeübt werden!

Der Volkstribun Marc Anton und fünfzig Männer der Dreizehnten sind dann von 1000 Leuten des Pöbels von Pompeius angegriffen worden.

Könnt ihr euch einen schlimmeren Frevel vorstellen?

Unsere geliebte Republik ist in den Händen von Wahnsinnigen!

Dies ist ein düsterer Tag, und ich stehe hier jetzt an einem Scheideweg.

Ich kann mich beugen und meine Waffen dem Senat übergeben und dann zusehen, wie die Republik in Willkür und Chaos endet.

Oder ich reite jetzt nach Rom, mit meinem Schwert in der Hand, und jage diese Wahnsinnigen auf den Tarpejischen Felsen!

[Jubel der Soldaten!]

Caesar

Legionär Titus Pullo, tritt hervor! Titus Pullo?

[Titus Pullo tritt hervor]

Caesar

Als 50 tapfere Männer der Dreizehnten gegen Pompeius‘ 1000 auf dem Forum kämpften und den Tribun retteten, führte Legionär Titus Pullo den ersten tödlichen Schlag! Hier sind 500 Denare!

[Caesar gibt Titus Pullo den Geldbeutel]

Titus Pullo

Vielen Dank, Herr!

Caesar

Stehst du zu mir, Titus Pullo?

Kommst du mit mir nach Rom?

Titus Pullo

Ja, Herr, gewiss!

Caesar

Titus Pullo kommt mit mir! Und ihr, steht ihr auch zu mir?

[Jubel der Soldaten][668]

[668] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.41.21-00.43.35

Am Ende der zweiten Episode überqueren die römischen Soldaten unter der Führung Caesars den Rubicon. Der in den Kämpfen am Forum verletzte Vorenus erwacht in einem Wagen:

Vorenus

Wir sind unterwegs! Hört sich an wie die ganze Legion!

Wo geht's hin? Das ist ein Fluss! Welcher Fluss?

[Titus Pullo zögert mit der Antwort]

Das ist der Rubicon!

Titus Pullo

Ganz ruhig!

Vorenus

Das ist Rebellion und Verrat, und ich bin kein Verräter!

Titus Pullo

Es ist schon zu spät, wir sind schon drüben in Italien und du bist schon ein Rebell, ob's dir passt oder nicht!

Vorenus

Caesar, Caesar, was hast du nur getan!

Titus Pullo

Er hatte keine Wahl! Pompeius hat doch versucht, Marc Anton zu töten!

Vorenus

Ausgerechnet du wagst so etwas zu behaupten!

Titus Pullo

Wie meinst du das?

Vorenus

Du weißt, wer angegriffen wurde![669]

Vorenus zeigt sich in dieser Sequenz als Vertreter der republikanischen Ordnung, dem die Entscheidung, sich gegen die Rebellion zu stellen, durch die besonderen Umstände genommen wurde. Seine politische Einstellung offenbart er auch in einem Gespräch wenig später in Rom in Atias Haus:

Octavius [zu Atia]

Vorenus ist ein strenger Catonianer!

Vorenus

Ich glaube an die Heiligkeit der Republik! Falls Cato auch daran glaubt, dann bin ich vermutlich Catonianer!

[669] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.44.26-00.45.01

Atia

Aber Cato vertritt die Rechte des Adels.

Ein Plebejer wie du würde doch manche Veränderung begrüßen?

Vorenus

Alles sollte so bleiben wie bei der Gründung der Republik! Wieso soll sich was ändern?[670]

In der Gestaltung der beiden Figuren des Vorenus und des Titus Pullo zeigt die Serie Rome *(2005-2007)* ihre Qualität. In der Handlung gelingt so durch den Einsatz der beiden Figuren ein glaubhafter Wechsel zwischen der Welt der Reichen und dem Existenzkampf der Armen. An ihren Lebensgeschichten angelehnt, entwickelt sich der Handlungsfaden. Die Figur des Titus Pullo wurde treffend von Cyrino als römische Jedermann-Figur bezeichnet, als eine Art antiker Forrest Gump, der einen persönlichen Beitrag zu den wichtigsten politischen Ereignissen seiner Zeit leistet.[671] Trotz seiner negativen Charakterzüge, die ihn vor Raub und Mord nicht zurückschrecken lassen, und trotz großer Schicksalsschläge, die er hinnehmen muss, behält sich Pullo ein fast naives positives Grundvertrauen in die Zukunft und bildet ein Modell für die römische politische Entwicklung aus den Wirrnissen der ausgehenden römischen Republik zur stabilen Herrschaft des Augustus. Ganz anders der oft melancholische Lucius Vorenus, der für die alteingesessene republikanische Tradition steht. Er weiß nur schwer mit den gesellschaftspolitischen Veränderungen der römischen Gesellschaft umzugehen und trägt persönlich schwer am Selbstmord seiner Frau Niobe.

Die weiteren Ereignisse des Bürgerkriegs werden mit einigen Abweichungen in den diversen Produktionen ähnlich dargestellt. Aufgrund der Schnelligkeit Caesars zieht sich Pompeius aus Rom zurück und setzt sich mit seinen Getreuen und Truppen in den Süden ab.[672] Vorenus und Pullo erreichen mit einem kleinen Trupp die wehrlose Stadt Rom, während Caesar wenig später folgt und die Kontrolle übernimmt. In einer Proklamation erklärt Caesar seine Motive und verspricht seinen Gegnern, sofern sie die Waffen niederlegen, Schonung.[673]

In *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)* stellt sich der Volkstribun Metellus anfänglich der Plünderung des Staatsschatzes durch Caesar entgegen, weicht aber vor Caesars

---

[670] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E2: 00.08.38-00.08.54.

[671] Cyrino 2008b, 5.

[672] Auszug des Pompeius aus Rom in Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E3: 00.12.55-00.14.26 sowie der Senatoren um Cato und Cicero Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E3: 00.19.20-00.19.35.

[673] Proklamation Caesars: *Bürger, ich bin allein mit der Absicht in die Heimat zurückgekehrt, um das einzufordern, was mir moralisch und rechtlich zusteht. Ich verlange keine ungesetzliche Macht. Ich werde keinen Mann einen Feind nennen, der sich nicht selbst dazu erklärt. Und auch dann wird der Besitz der Feinde nicht beschlagnahmt und ihnen selbst soll kein Leid geschehen, solange ihr Widerstand friedlich bleibt. Außerdem biete ich jedem Mann, der Waffen erhoben hat und das nun bedauert, die totale Amnestie an. Aber Jene, die weiterhin Gewalt anwenden, um sich meinen legalen Ansprüchen zu widersetzen, werden gnadenlos bekämpft*: Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E3: 00.34.13-00.34.48.

Gewaltbereitschaft zurück.[674] In *Julius Caesar (2002)* feiert Caesar sofort seinen Triumph und lässt sich zu Vercingetorix in den Kerker bringen. Nach einem letzten Dialog der beiden, in dem Caesar Vercingetorix ein Schwert zur Verübung des Selbstmordes verweigert, wird der Arverner hingerichtet.[675] Bei der Verfolgung der Truppen des Pompeius zeigt *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)* die Bestrafung der meuternden Soldaten bei Placentia 49 v. Chr.[676]

Caesar folgt Pompeius in den Osten. In *Rome (2005-2007)* gerät Caesar in der sechsten Episode unter Druck, lässt Antonius mit den in Rom zurückgelassenen Truppen, unter ihnen Vorenus und Pullo, zur Unterstützung nach Griechenland einschiffen. Die Truppen erleiden Schiffbruch, wobei Antonius mit wenigen Verbänden in Episode 1.7 zu Caesar gelangt. Von den verunglückten Vorenus und Pullo fehlt zunächst jede Spur. Die Gruppe der Senatoren zwingt den abwartenden Pompeius, der um Caesars prekäre Versorgungslage weiß und auf Zeit spielen will, schließlich dazu, siegesgewiss die Schlacht zu eröffnen.[677] Diese Argumentationsstrategie wird auch in *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)* verfolgt, als die Senatoren Pompeius nach dem Sieg bei Dyrrhachium zwingen, die Schlacht zu eröffnen. Während die BBC-Produktion dem Ablauf und Ausgang der Schlacht viel Handlungsspielraum einräumt, wird sie in *Rome* (*2005-2007)* nur kurz gezeigt und in *Julius Caesar (2002)* ganz weggelassen. Einig sind sich die Produktionen wieder in der Begnadigung der gefangenen patrizischen Gegner um Brutus,[678] wobei Pompeius nach Ägypten flüchtet und Scipio und Cato den Widerstand in der römischen Provinz Africa organisieren. Die gestrandeten Vorenus und Pullo finden den flüchtenden Pompeius, lassen ihn aber bewusst nach Ägypten entkommen.[679] Während in *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)* nicht auf Caesars Aufenthalt in Ägypten eingegangen wird, widmet sich *Rome (2005-2007)* in der achten Episode dem Ende Pompeius‘ und der römischen Einmischung in die ägyptische Innenpolitik. In der Handlung empfängt Kleopatra den später

---

[674] Zur Metellus-Episode siehe Plut. Caes. 35; Filmsequenz *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Caesar (2006)* 00.30.15-00.31.23.

[675] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 01.56.41-02.00.24.

[676] Cass. Dio 41, 35, 5 und Filmsequenz *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Caesar (2006)* 00.34.48-00.35.10. Die Meuterei bei Placentia ist nur bei Cassius Dio beschrieben, der unter Severus Alexander selbst Erfahrungen mit meuternden Soldaten machte, siehe Christ 1994, 105.

[677] *Cato [zu Pompeius]: Aber du willst den Hunger unsere Arbeit tun lassen? Wir müssen Caesar angreifen und ihn unter den Augen des Mars töten, sonst ist der Sieg nichts wert! […] Du bist Pompeius Magnus! Du zerquetschst deine Feinde, als wären sie Insekten! Das Volk würde enttäuscht sein, wenn du es jetzt nicht so machst!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E7: 00.05.18-00.05.39, siehe dazu auch Filmsequenz *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Caesar (2006)* 00.38.48-00.39.33.

[678] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E7:00.35.32-00.36.06 sowie *Julius Caesar (2002)* 02.04.13-02.04.50.

[679] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E7:00.45.48-00.47.01.

von Caesar anerkannten Sohn Caesarion[680] vom einfachen römischen Legionär Pullo, der ihr zuvor in höchster Not das Leben rettete (siehe Kap. 7.9). Von den weiteren Schauplätzen der Bürgerkriegsauseinandersetzung zeigen *Julius Caesar (2002)* und *Rome (2005-2007)* nur Caesars Sieg in Africa und den Selbstmord des Cato in Utica.[681] In der zehnten Folge von *Rome (2005-2007)* wird Caesar vom Senat auf Antrag Ciceros zum Imperator auf Lebenszeit mit uneingeschränkter Macht ernannt.[682] In seiner Rede vor den versammelten Senatoren proklamiert Caesar die Beendigung des Bürgerkrieges und ruft die Senatoren zur gemeinsamen Wiederherstellung des Staates auf.[683] Anschließend folgt Caesars Triumph, der mit der Hinrichtung des Vercingetorix endet.[684]

Bei der aufwendigen filmischen Umsetzung der Triumphsequenz ist gerade der perspektivische Wechsel aus der Sicht verschiedener Protagonisten von entscheidender Bedeutung, der den Szenen Unmittelbarkeit verleiht. In diversen Antikfilmen[685] wurden Triumphzüge oder Militärparaden verwendet, um Rom als Militärdiktatur zu charakterisieren, wenn auch mit einer gewissen Faszination für die militärische Überlegenheit des römischen Staatswesens. Diese Massenszenen waren in vorangegangenen Genreproduktionen klassisch in Szene gesetzt worden. Sie wurden zumeist in Großaufnahmen gefilmt, mit einer klaren Trennung zwischen Bejubelten und Zuschauern. Episode 1.10 von *Rome (2005-2007)* bricht mit diesen klassischen Sehgewohnheiten. Die Sequenz eröffnet aus dem Blickwinkel der jungen Vorena, die sich gerade mit Mutter Niobe und älterer Schwester unter die Zuschauer mischt. Aus verdeckter Position kann der Betrachter, die Betrachterin an den Körpern der in den beiden ersten Reihen stehenden Zuschauern vorbei einen ersten Blick auf die einmarschierenden Soldaten werfen. Die ersten Soldatenkontingente ziehen vorbei, die Aufmerksamkeit der Mädchen wird von einem einziehenden Elefanten gefesselt. Auch als

---

[680] Dabei folgt die Abschlusssequenz zur achten Episode von *Rome (2005-2007)* 00.48.33 – 00.49.24 in der Anerkennung des Kindes durch Caesar vor den römischen Truppen der Vorgängerproduktion *Cleopatra (1963).* Dort erfolgt die Präsentation des Kindes durch den überglücklichen Caesar vor Höflingen und Soldaten, siehe Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.08.32-01.08.37.

[681] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E9:00.05.34-00.05.42 sowie Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.21.00-02.21.15.

[682] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E10:00.03.15-00.03.32.

[683] *Caesar [an die versammelten Senatoren]: Viele von euch hier Anwesenden haben gegen mich gekämpft. Viele von euch wollten mich tot sehen. Viele von euch wollen das vielleicht immer noch, aber ich trage es euch nicht nach und suche keine Rache. Ich erwarte nur eins: dass ihr mich unterstützt beim Aufbau eines neuen Rom. Ein Rom, das Gerechtigkeit bietet, Frieden und Land für alle seine Bürger, nicht nur für wenige Privilegierte. Unterstützt mich in diesem Streben und der alte Streit wird vergessen sein. Stellt ihr euch gegen mich, wird Rom euch kein zweites Mal vergeben! Senatoren, der Krieg ist vorbei! [Applaus]* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E10: 00.05.06-00.06.08.

[684] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E10: 00.25.15-00.28.38

[685] Antikfilme in denen der römische Triumph verarbeitet wurde sind (Auswahl): *Ben Hur (1959)*, *Cleopatra (1963), The Fall of the Roman Empire (1964), Gladiator (2000)* und *Quo Vadis (1951).*

Vercingetorix aufrecht stehend, gefesselt an einen Pfahl, auf einem Wagen einfährt, bleibt die Kameraeinstellung aus der Position des jungen Mädchens, im Gewirr der Zuschauer verdeckt. Als Vorena in der nächsten Einstellung auf eine Statue klettert, schwenkt die Kamera aus ihrem neuen Blickwinkel über die über die einziehenden Soldaten in der *pompa triumphalis* und gibt die Sicht über das gesamte Forum frei. Es folgen kurze Sequenzen, in denen weiterer Hauptprotagonisten gezeigt werden. Während Brutus und Vorenus unter den Senatoren stehen, befindet sich Octavian unter den Priestern. Die Kameraeinstellung wechselt und blickt aus tiefer Position von hinten auf Caesar, der Einzug auf dem Kapitol hält. Auf dem Triumphwagen, *currus triumphalis*, stehend, gewandet in den Triumphalornat, mit der Goldkrone, der *corona etrusca*, auf dem Kopf, im Gesicht rot geschminkt, wird Caesar aus wechselnden Positionen in Szene gesetzt. Hinter Caesar steht der unvermeidliche Staatssklave, der eine goldene Eichenlaubkrone über den Triumphator hält.[686] Ob er die berühmten Worte *„memento te hominem esse“* spricht, ist aus den Einstellungen nicht erkennbar. Um seine Erhabenheit visuell auszudrücken, wird Caesar aus der Sicht der Zuschauer von unten gefilmt. Während der Wagen mit dem gefesselten Vercingetorix von einem Ochsengespann auf das Forum gezogen wird, steigt er bedächtig ab. Caesar begibt sich zur Tribüne vor dem Iuppiter Optimus Maximus-Tempel, wo Calpurnia, Antonius, Atia und Octavia sitzend warten. Caesar gibt ein Zeichen, und ein Gehilfe hinter dem Pfahl betätigt die Apparatur, die den gefesselten Vercingetorix erdrosselt. Als der Todeskampf des Galliers endet, senkt Caesar den Kopf und schließt die Augen. Daraufhin brandet der Jubel des Publikums auf und die Triumphsequenz endet.

Die Darstellung des Triumphs Caesars markiert einen starken Handlungseinschnitt. Hatte Caesar als einer der Ihren, der Mehrheit der Senatsaristokratie getrotzt und sie besiegt, markiert die öffentliche Feier mit ihrer religiösen Implikation einen *point of no return* für Caesar selbst und in weiterer Folge für das republikanische Staatswesen. Er nimmt nun eine politische Stellung ein, die durch ihre Machtfülle den Verfassungsrahmen sprengt. Die letzte Möglichkeit zu einer Rückkehr zum alten System ist durch die Selbstinszenierung Caesars verspielt. Dieser Umstand dämmert auch den Senatoren um Brutus auf der Tribüne, deren Verschwörung nun ihren Anfang nimmt. Von technischer Seite stellte die überaus komplizierte Triumphsequenz das Filmteam vor große Herausforderungen. Der betriebene Aufwand ist für die eingeschränkten Kapazitäten einer Fernsehproduktion bemerkenswert. Die Filmsequenzen überzeugen einerseits in ihren großen Gesten, beinhalten aber in der kurzen Interaktion einzelner Hauptprotagonisten intime Momente, die gut in den szenischen

[686] Eder 2002, 837.

Duktus eingefügt wurden. Um die Monumentalität der Sequenz bewältigen zu können, wurden insgesamt 500 Statisten eingesetzt, ein Drittel von ihnen allein als Soldaten.

Wie Caesar in das politische System eingreift und es zu seinem Vorteil transformiert, zeigt eine weitere Sequenz im Verlauf der Episode 1.10, als Vorenus, der designierte Kandidat des Aventin, von Caesars Leibsklaven Posca instruiert wird. Der gerissene Posca klärt den politisch naiven Veteranen Vorenus, der sich anfänglich auf dem glitschigen Terrain der politischen Bühne sichtlich unwohl fühlt, über die von Caesar manipulierten Wahlen auf:

Posca

Verzeih mir, Herr! Ich dachte, du verstehst jetzt das System. Die anderen Kandidaten sind Strohmänner!

Vorenus

Strohmänner?

Posca

Es erspart uns viel nutzlose Mühe, wenn es keine Opposition gibt.

Aber es sähe schlecht aus, wenn Caesars Mann als einziger Mann zur Wahl steht.

Vorenus

Die Wahlen werden von Iuppiter Capitolinus bestätigt! Sie sind heilig!

Posca

Und Caesar ist auch von ihm bestätigt worden, oder nicht? Mit dem Omen, mit dem Triumphzug, durch die Zustimmung des Volkes! Alle seine Taten sind heilig! In gewisser Weise ist er ein Halbgott!

Vorenus

Für einen einzigen Tag! Ansonsten ist er ein sterblicher Mann, wie du und ich!

Posca

Sterblich oder nicht, er ist der Retter der Republik!

Vorenus

Indem er die Wahlen kauft?

Posca

Das römische Volk sehnt sich nicht nach ehrlichen Wahlen!

Es sehnt sich nach Arbeit, es sehnt sich nach sauberem Wasser, Essen, Stabilität und Frieden!

Du kannst wirklich Großes für dein Volk tun.

Du kannst helfen die Republik zu retten!

Oder du gehst wieder in deine Fleischerei und verkaufst Hammeln und Schweine, mit dreckigen Händen, aber reinem Gewissen![687]

Wie schnell das System Caesars autoritäre Züge annimmt, zeigt der weitere Verlauf der Szene, als ein unliebsamer Zwischenrufer von den Leuten Caesars zum Schweigen gebracht wird.[688]

In der folgenden Episode 1.11 thematisiert die Serie die Veteranenversorgung Caesars. Die Veteranen fordern von Caesar Landzuteilungen in Italien. Dazu ist der Diktator aber nicht bereit. Über die Vermittlung des Vorenus und mit massiver Bestechung des Veteranensprechers Mascius nehmen die Veteranen das Angebot Caesars von Landzuteilung in Pannonien an.[689] In der Zwischenzeit wird Caesar zum Diktator auf Lebenszeit ernannt[690] und erste öffentliche Unmutsäußerungen in Form derber Graffiti, die Brutus aufgrund seiner Herkunft zum Tyrannenmord[691] auffordern, erregen das öffentliche Interesse. Cassius gelingt es, den entsetzten Brutus weiter zu verunsichern, und er zeigt ihm den neuen Stuhl Caesars in der *curia*:

Cassius

Sieh! Sieh dir das an!

Brutus

Das ist ein Stuhl, was ist damit?

Cassius

Ein Stuhl? Ein Thron!

Brutus

Ich denke doch, ein Thron ist grundsätzlich dekorativer. Der ist entschieden schlicht und stuhlartig!

Cassius

Bist du blind?

[…]

Brutus

Ich weiß, was Caesar ist, ich sehe das auch! Aber ich habe mich zu seinem Freund erklärt. Nein, ich bin sein Freund!

---

[687] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E10: 00.31.42-00.32.56.

[688] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E10: 00.14.05.

[689] Historisch waren keine Landzuteilungen in Pannonien möglich, da dieses Gebiet zu diesem Zeitpunkt nicht römische Provinz war.

[690] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E11: 00.12.04-00.12.21.

[691] Die Familie des Brutus, die Iunier, bezog sich auf den Ahnherrn Lucius Iunius Brutus, der nach der literarischen Tradition den Sturz des Königtums in der römischen Frühgeschichte herbei geführt hatte und zusammen mit Lucius Tarquinius Collatinus das erste Konsulat eingenommen hatte.

Cassius

Und wegen dieser Freundschaft würdest du die Republik untergehen lassen?

Brutus

Ich bin nur ein Mann! Das Leben oder der Tod der Republik liegen nicht in meinen Händen!

Cassius

Und damit hast du sehr unrecht! Die Republik liegt in deinen Händen!

Die Menschen wären nicht einverstanden mit dem Tod des Tyrannen, es sei denn, ein Brutus führt das Schwert.

Brutus

Jetzt gehst du zu weit.

Cassius

Sein Tod steht fest! Du kennst ihn, das Exil würde er nie akzeptieren!

Sein Tod steht fest![692]

6.11 Die Iden des März

Mag nun die Ermordung Caesars ein wichtiges Ereignis der Antike sein, so konnte sie das Ende des republikanischen Rom nicht aufhalten, sondern nur verzögern, bis Octavian das Werk seines Großonkels vollendete und nach der Ausschaltung seiner innenpolitischen Gegner aus dem Scheitern Caesars die richtigen politischen Schlüsse zog. In der historischen Betrachtung Caesars blieb gerade sein Ende ein Faszinosum, welches je nach zeitlicher Strömung immer wieder umgedeutet wurde. Nicht von ungefähr setzten sich Historiker, Historikerinnen und Künstler, Künstlerinnen gerade im 20. Jahrhundert so intensiv mit der Person Caesars auseinander, versuchte man doch in der Beschäftigung den Blick auf die zeitgenössischen Diktatoren zu schärfen.

Die Darstellung der Ermordung Caesars setzt sich bei einem ersten oberflächlichen Blick aus zwei wichtigen Elementen zusammen. Einerseits folgt sie den antiken Berichten Suetons und Plutarchs, andererseits fließen Elemente aus Shakespeares *Julius Caesar* in die filmische Umsetzung ein.[693]

In der von Publikum und Kritik wenig geliebten US-amerikanischen TV-Miniserie *Empire (2005)*, die den Aufstieg des jungen Octavian zur Macht behandelt, werden die Iden in der ersten Episode behandelt. Diese schildert Caesars erfolgreiche Rückkehr nach Rom nach Beendigung der Bürgerkriegskampfhandlungen, welche parallel zur Einführung des

[692] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E11: 00.13.34-00.14.46.

[693] Futrell 2008, 101.

Gladiators Sertorius montiert wurde, der sich gerade für den Kampf in der Arena fertigmacht. Um sich als Mann des Volkes zu präsentieren, zeigt sich Caesar im Zuschauerraum der Arena. Caesar gebärdet sich als sozialer Populist, als er durchblicken lässt, dass er eine Landumverteilung zugunsten der armen Bevölkerung auf dem Rücken der Wohlhabenden vornehmen will. In einer dem Vorbild *Gladiator (2000)* nachempfundenen Sequenz trifft Caesar den Champion des Volkes Sertorius, und beide schließen eine Übereinkunft.

Caesar, der mit Widerstand der Senatoren gegen seine Landreform rechnet, braucht Sertorius, der die Tugenden Roms, nämlich Kraft, Mut und Stärke, verkörpert, als Beschützer an seiner Seite.[694] Im Gegenzug sollen der Gladiator und sein kleiner Sohn nach erfolgreicher Umsetzung von Caesars Reformplan die Freiheit erhalten. Bevor die Verschwörung ihren Lauf nehmen kann, muss also der allgegenwärtige Sertorius von der Seite Caesars entfernt werden. Zu diesem Zwecke entführen die beteiligten Senatoren Sertorius‘ Sohn. Auf den Stufen der *curia* verlässt der treue Gladiator Caesar, nimmt die Verfolgung der Entführer auf und spürt sie schließlich auf. Die Ermordung Caesars wird parallel zu Sertorius‘ Kampf gegen die Entführer gezeigt und wirkt zeitweise relativ konfus und für den Betrachter schwer nachvollziehbar.

Rome (2005-2007) widmet sich in der letzten Episode der ersten Staffel der Ermordung Caesars. Die Umgestaltung des römischen Staates nimmt weiter Form an, als Caesar Cicero eröffnet, er werde neue Senatoren ernennen.[695] Diese neuen Mitglieder zeigen sich zum Missfallen der alteingesessenen Senatoren um Cicero auch wenig später mit Caesar im Senat.[696] Durch diese Maßnahme bestärkt, beginnt die Verschwörergruppe um Cassius intensive Planungen im Haus der Servilia.[697] Die treibende Kraft hinter der Verschwörung gegen Caesar ist Servilia, die durch die Zurückweisung Caesars gedemütigt, auf Rache sinnt. Caesar hatte ihre Liebe, aus politischem Kalkül verraten; Ebenso verliert er die Loyalität des Brutus, als er versucht, ihn aus Rom zu entfernen.[698] Der zwischen seiner persönlichen Loyalität zu Caesar und der moralischen Verpflichtung, das republikanische Staatswesen zu schützen, schwankende Brutus stellt sich jetzt vollends auf die Seite der Verschwörer. Er stellt aber unmissverständlich klar, dass nur der Tyrann Caesar getötet werden soll.

---

[694] Futrell 2008, 107.

[695] Filmsequenz *Rome* (2005-2007) S1 E12: 00.14.10-00.16.53.

[696] Filmsequenz *Rome* (2005-2007) S1 E12: 00.24.26-00.26.04.

[697] Filmsequenz *Rome* (2005-2007) S1 E12: 00.26.05-00.28.24.

[698] Futrell 2008, 109.

Wie bei Sertorius in der Produktion *Empire (2005)* gilt es auch hier eine Person von der Seite Caesars zu entfernen. Servillia gelingt es aufgrund einer Familienintrige Vorenus von Caesar im entscheidenden Moment zu trennen.

Caesar selbst scheint wenig belastet von kursierenden Verschwörungsgerüchten. Als Calpurnia aus einem Alptraum hochschreckt und ihren Gatten bittet, sich aus der Politik zurückzuziehen, zeigt sich Caesar unbeeindruckt:

Caesar

Ich bitte dich, ich habe schon seit Jahren solche Träume!

Blutiger Regen! Schwarze Hunde! Vermummte Fährleute!

Seit Jahren und ich lebe immer noch, gesund und wohlauf![699]

Während Caesar in Begleitung des Vorenus zum Senat unterwegs ist, gelingt es einer Sklavin der Servilia die Intrige ihrer Herrin umzusetzen und Vorenus von Caesar zu trennen. Caesar erreicht das Senatsgebäude und betritt es, während Antonius durch einen Vorwand auf den Stufen aufgehalten wird. Lucius Tillius Cimber bittet Caesar um die Aufhebung der Verbannung seines Bruders. Caesar lehnt ab, doch Cimber hält ihn fest und Caesar versucht sich loszureißen. Die Verschwörer umringen Caesar, als Cimber ihnen zuruft: *Worauf wartet ihr? Jetzt! Jetzt! Jetzt!*[700] Ermutigt durch den Aufruf stürmt der erste Senator auf Caesar los und attackiert ihn mit dem Dolch. Dieser ergreift mit bloßer Hand die Klinge des Angreifers.[701] Daraufhin erhält Caesar den ersten Dolchstoß, weitere Senatoren, unter ihnen Cassius, stechen zu. Die Attacke der Senatoren wird von oben gezeigt, Caesar taumelt wie ein Kreisel zwischen den Angreifern, die ihn in die Mitte zurückstoßen. Von alledem scheinbar unbeeindruckt, steht Brutus abseits und zögert. Bei genauerer Betrachtung der einzelnen Sequenzen kann man gut erkennen, dass ein Großteil der Einstellungen aus dem Blickwinkel Brutus‘ gefilmt wurde. Als die Senatoren auf den Bänken das Treiben der Verschwörer bemerken, bricht Panik aus, und sie versuchen das Gebäude zu verlassen. Antonius bemerkt den Aufruhr von draußen, wird aber am Betreten des Senates gehindert. Drinnen wird Cicero an seinem Platz festgehalten. Im Gedränge der panisch hinausstürmenden Senatoren versucht Posca in das Gebäude zu gelangen, wird aber von hinten niedergeschlagen. Der Kamerablick wechselt von den Geschehnissen im Senat zum durch die Straßen Roms stürmenden Vorenus. Zurück im Senat beobachtet Brutus den taumelnden Caesar. Wieder wird Caesar von oben gezeigt, zwischen den Angreifern hin und her getrieben. Die Verschwörer stechen weiter auf Caesar ein, dieser bricht an der untersten Reihe der Bänke zusammen. Der Tyrannenmord

[699] Filmsequenz *Rome* (2005-2007) S1 E12: 00.20.13-00.20.22.

[700] Filmsequenz *Rome* (2005-2007) S1 E12: 00.35.30-00.35.35.

[701] Plut. Caes. 66.

wirkt brutal und ungeschminkt. Cassius gibt Brutus den Dolch, und dieser bewegt sich langsam auf den zuckenden Caesar zu. Mit Tränen in den Augen sticht Brutus ein letztes Mal auf den Sterbenden ein, dieser fällt endgültig zu Boden, streift sich im Todeskampf den Zipfel seiner Toga über den Kopf und stirbt.[702]

In *Julius Caesar* (2002) gestaltet sich die Verschwörung gegen Caesar ähnlich. Nach Beendigung des Bürgerkriegs durch den Sieg über die republikanischen Truppen in Africa und dem daraus resultierenden Selbstmord des Cato lässt sich Caesar in Rom feiern. Antonius beschwört vor dem versammelten Volk am Forum die neue Verbindung zwischen Rom und Ägypten und kündigt Caesar an. Dieser zeigt sich, und seine Statue auf dem Forum wird von einem jubelnden Zuschauer mit einer Krone aus Pergament gekrönt. Caesar wendet sich an das jubelnde Volk:

Caesar

Ich werde nicht König von Rom! Ich bin nur Caesar!

Ich brauche keine Krone, um das Beste für euch zu erreichen!

[Jubel des Volkes] [703]

Den begeisterten Zuschauern präsentiert Caesar nun Kleopatra und ihren gemeinsamen Sohn Caesarion. Unter dem tosenden Beifall des Volkes zeigt sich das Paar mit dem Kind der Öffentlichkeit. Gleichzeitig wird eine Statue der Kleopatra auf dem Forum enthüllt. Der überraschte Brutus blickt auf die gekrönte Statue Caesars[704], der Kamerablick vollzieht einen Schwenk auf Kleopatra mit dem Sohn.[705] Jetzt erkennt Brutus die dynastischen Absichten Caesars, die das visionäre Denken des Triumphators abschließen. Brutus sucht unter den Zuschauern Cassius auf und sichert ihm die Teilnahme an der Verschwörung zu.[706] In der anschließenden Sequenz sucht Calpurnia ein Alptraum heim.[707]

In der Zwischenzeit haben sich die Verschwörer im Haus des Brutus versammelt. Porcia, Brutus‘ Frau, erwacht und belauscht die Verschwörer. Sie sieht, wie ihr Mann sich mit einem Dolch bewaffnet und die letzten Anweisungen für die Verschwörer ausgibt. Nicht Cassius, wie in den meisten anderen Filmbeispielen, sondern Brutus gibt die finalen Anweisungen. Es ist auch Brutus selbst, der Caesar vom Haus der Kleopatra abholen will, als Calpurnia ihren

---

[702] Filmsequenz *Rome* (2005-2007) S1 E12: 00.33.41-00.41.09, in der antiken Überlieferung siehe Suet. Iul. 82, 2 sowie Plut. Caes. 66.

[703] Filmsequenz *Julius Caesar* (2002) 02.32.30-02.33.39.

[704] Filmsequenz *Julius Caesar* (2002) 02.33.39-02.32.43.

[705] Filmsequenz *Julius Caesar* (2002) 02.33.46-02.33.50.

[706] Filmsequenz *Julius Caesar* (2002) 02.34.03-02.34.13.

[707] Traum der Calpurnia, siehe Suet. Iul. 81, 3 und Plut. Caes. 63.

Mann zu warnen versucht. Caesar, etwas unschlüssig, lässt sich schließlich von Brutus zum Aufbruch drängen, nach dem dieser Calpurnia versichert hat, Caesar zu beschützen.[708]

Caesar betritt die *curia*, betrachtet die Büste seines alten Widersachers Pompeius und begrüßt die anwesenden Senatoren. Wieder wird entgegen der antiken Überlieferung die *curia* und nicht der eigentliche Schauplatz der Ermordung, das Theater des Pompeius, als Handlungsort verwendet. In der Zwischenzeit sucht die noch immer unruhige Calpurnia Porcia in ihrem Haus auf. Die Einstellung springt zurück in das Senatsgebäude, Caesar möchte mit dem ersten Tagungspunkt der Wahl der Quaestoren beginnen. Lucius Tillius Cimber versucht Caesar zu überreden, mit den Petitionen zu beginnen. Caesar reagiert unwirsch, lässt sich aber durch den Einwand des Cassius umstimmen. Die Einstellung springt wieder zu Calpurnia, die in Porcias Augen die Wahrheit über Brutus und den Anschlag auf Caesar sieht. Sie verlässt die Freundin und begibt sich zum Senat. Dort erheben sich gerade die Senatoren und bewegen sich auf Caesar zu. Cimber wirft sich Caesar zu Füßen und bittet um Gnade für seinen verbannten Bruder, Caesar verweigert diese, worauf ein weiterer Senator um die Freilassung seines Vaters aus dem Gefängnis bittet. In der Zwischenzeit nähert sich Cassius dem nichts ahnenden Caesar und versucht auf ihn einzustechen. Dieser wehrt sich und rammt Cassius seinen Schreibgriffel in die Brust.[709] Weitere Senatoren folgen dem Beispiel des Cassius und stechen zu. Caesar taumelt unter den Hieben der Angreifer. Während unter den unbeteiligten Senatoren Panik ausbricht, wartet Brutus ab. Langsam nähert er sich dem schwer verletzten Diktator. Als sie einander unmittelbar gegenüberstehen, sticht das Haupt der Verschwörung zu und Caesar stürzt zu Boden. Sein Blick fällt auf die Büste des Pompeius.[710] Der tödlich verwundete Caesar bleibt im verlassenen Senat liegen, wo ihn Calpurnia findet. Die Szene des in den Armen der Calpurnia sterbenden Caesar wird von schräg oben in einer größeren Einstellung gefilmt. Über der Szene erscheint eine Einblendung:

Nach Caesars Tod wurde Rom fünfzehn Jahre von Bürgerkriegen erschüttert.[711]

Keiner von Caesars Mördern überlebte ihn um mehr als drei Jahre.[712]

Die Szene wird ausgeblendet, die Schrift bleibt vor schwarzem Hintergrund stehen und wird mit einem weiteren Satz vervollständigt: *Keiner starb eines natürlichen Todes!*[713]

---

[708] Nicht Marcus Iunius Brutus, wie im Film dargestellt, sondern Decimus Iunius Brutus, der Praetor von 45 v. Chr. holt Caesar ab und ermahnt den Diktator zur Einhaltung der Senatssitzung, siehe Suet. Iul. 81, 4 sowie Plut. Caes. 64.

[709] Laut Sueton verletzt Caesar Casca, siehe Suet. Iul. 82, 2.

[710] *Julius Caesar (2002)* ist eine der wenigen Produktionen, die den Pompeius–Bezug des Tatortes herstellt. Zwar findet auch hier das Attentat nicht im Theater des Pompeius statt, aber der sterbende Caesar blickt noch einmal auf die Büste des alten Rivalen, die in der *curia* (!) aufgestellt ist, siehe Plut. Caes. 66.

[711] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.47.33-02.47.37.

[712] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.47.38.

Als Abschluss folgen Einblendungen zum Schicksal der Hauptprotagonisten, die am Ende durch einen Text zur Witwe Caesars: *Calpurnia hat nie wieder geheiratet*[714] abgeschlossen werden.

In *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Caesar* (2006) schildert der Erzähler die Vorgänge nach dem Sieg Caesars über Pompeius in relativ knapper Form:

Erzähler

Caesar's victory brought an end to the civil war and the system of government which had served Rome for 500 years.

He made himself dictator for life, effectively Rome's first emperor.

But in March 44 BC, his enemies conspired against him.

Though his reign lasted only four years, his killers could not turn back the tide of history.

The age of the republic was over.

The age of the emperors was about to begin.[715]

---

[713] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.47.42.

[714] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.48.15-02.48.21.

[715] Filmsequenz *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Caesar (2006)* 00.56.24-00.57.42.

7. Kleopatra

"*Each age, one might say, has its own Cleopatra, to the point that one can study the thoughts and discourses of an epoch through its Cleopatra fantasies*."
Ella Shohat[716]

7.1 Die historische Kleopatra

Kleopatra wurde Ende 70 oder Anfang 69 v. Chr. als zweite Tochter des Ptolemaios XII. geboren. Die antiken Quellen geben keine Auskunft über die Herkunft der Mutter. In der Forschung wurde der hohe Bildungsgrad der letzten ptolemäischen Königin als Argument verwendet, um Kleopatras Mutter mit der einflussreichen Hohepriesterdynastie von Memphis in Verbindung zu setzen.[717] Die Beherrschung des Ägyptischen war nicht selbstverständlich für Angehörige der Dynastie der Ptolemäer und wird in den Quellenberichten für Kleopatra herausgestrichen.[718] In der Spätzeit der ptolemäischen Herrschaft waren Verbindungen der Dynastie mit Ägypterinnen nichts Ungewöhnliches, wahrscheinlich hatte auch schon der Vater Ptolemaios XII. eine ägyptische Mutter.[719] Neben der Halbschwester Berenike IV.[720] aus der ersten Ehe des Ptolemaios XII. mit seiner Schwester Kleopatra VI. Tryphaina hatte Kleopatra drei jüngere Vollgeschwister, Arsinoe IV.[721], Ptolemaios XIII.[722] und Ptolemaios XIV. Über Kindheit und Adoleszenz der späteren Königin existieren keine zeitgenössischen Zeugnisse. Die explosive Mischung am ptolemäischen Hof und die verzweifelten Versuche des bei den Römern hochverschuldeten Vaters, die Herrschaft über Ägypten für seine Dynastie weiter zu sichern, haben die spätere Vorgangsweise der Heranwachsenden beeinflusst. Aus Gründen der Herrschaftskontinuität und aus den schmerzlichen Erfahrungen der Regierungswechsel der Vergangenheit wurde Kleopatra schon 52 v. Chr. von ihrem Vater zur Mitregentin als Kleopatra VII. ernannt. Die Testamentsregelung des Vaters, die 50 v. Chr. in Kraft trat, sah eine gemeinsame Herrschaft von Kleopatra mit Ptolemaios XIII. vor.[723] Der

[716] Shohat 2003, 127.
[717] Schäfer 2006, 18; Ameling 1999, 591.
[718] Plut. Ant. 27, 4-5.
[719] Huß 1990, 202-203.
[720] Berenike IV., geboren 78 oder 75 v. Chr., konnte zwischenzeitlich ihren Vater vom Thron verdrängen und wurde auf dessen Befehl 55 v. Chr. hingerichtet.
[721] Arsinoë IV. scheiterte in der alexandrinischen Auseinandersetzung an ihrer Schwester Kleopatra. Sie wurde gefangen gesetzt, von Caesar im Triumphzug des Jahres 46 v. Chr. mitgeführt (siehe Cass. Dio 43, 19, 4.) und ging schließlich ins Exil nach Ephesos.
[722] Wahrscheinlich ist sein Geburtsjahr 61 v. Chr., siehe App. civ. 2, 354.
[723] Suet. Iul. 52, 1; Plut. Caes. 48, 3; Ameling 1999, 591.

noch minderjährige Bruder wurde von seinen engsten Vertrauten, dem Eunuchen Potheinos[724], dem Militär Achillas[725] und dem Rhetor Theodotos von Chios[726] politisch unterstützt, die Kleopatra sukzessive politisch kaltstellten. Schon im Sommer 49 v. Chr. wurde Kleopatra aus der Hauptstadt verdrängt. Anfang 48 v. Chr. musste sie Ägypten endgültig verlassen und warb Truppen in Syrien an, um ihre Rückkehr auf den Thron militärisch durchzusetzen.[727]

In dieser schwierigen innenpolitischen Situation wurde Ägypten durch die Flucht des Pompeius, der auf Betreiben der Berater des Ptolemaios seinen Tod fand, und die darauffolgende Ankunft Caesars in die römische Bürgerkriegsauseinandersetzung hineingezogen. Caesar, der finanzielle Ansprüche geltend machte, verkannte die explosive innenpolitische Situation in Alexandreia. In Übereinstimmung mit dem Testament des Ptolemaios XII. drängte er auf die Wiederherstellung der Samtherrschaft und taumelte in eine militärische Auseinandersetzung, die er gegen die Berater des jungen Königs nur mit großer Not für sich entscheiden konnte. In den zähen Kämpfen um die Macht fiel Ptolemaios XIII. und 47 v. Chr. setzte Caesar Kleopatra als Herrscherin am Nil zusammen mit ihrem jüngsten Bruder Ptolemaios XIV. ein.[728] Beide regierten als *theoí philopátores philádelphoi*.[729] Im selben Jahr wurde auch Ptolemaios XV. Kaisar, der Sohn Caesars von Kleopatra, geboren.[730] Die Verbindung Kleopatras mit Caesar war sowohl politischer als auch persönlicher Natur, wie die Spekulationen um eine mögliche Vaterschaft Caesars bei Ptolemaios XV. beweisen, und hatte großen politischen Nutzen für beide Seiten. Kleopatra war durch den mächtigsten Mann Roms in ihrer Herrschaft bestätigt und musste die Eroberung Ägyptens von römischer Seite nicht mehr unmittelbar fürchten. Caesar, der über keine rechtliche Grundlage verfügte, die Annexion Ägyptens durchzusetzen, konnte auf die reichen Ressourcen Ägyptens zurückgreifen, ohne das Land direkt beherrschen zu müssen. Er konnte sich ganz auf Kleopatra verlassen, deren Reputation unter ihren Untertanen in der Bürgerkriegsauseinandersetzung durch die römische Parteinahme gelitten hatte.

---

[724] Seine genaue Stellung am Hof ist nicht eindeutig, er dürfte aber von Ptolemaios XII. als Vormund für seinen Sohn eingesetzt worden sein und wurde 48 v. Chr. von Caesar hingerichtet, Cass. Dio 42, 39, 2.

[725] In der politischen Auseinandersetzung um den Thron wurde er auf Betreiben der Arsinoë hingerichtet.

[726] Er galt als treibende Kraft hinter der Ermordung des Pompeius, siehe Plut. Caes. 48, 2. Nach dem Tode des Ptolemaios XIII. gelang Theodotos die Flucht aus Ägypten. Auf Betreiben der Caesarmörder wurde er in der Provinz Asia hingerichtet, siehe Plut. Pomp. 80, 9.

[727] Ameling 1999, 591.

[728] Zur ersten Begegnung Caesars mit Kleopatra siehe die beiden unterschiedlichen Versionen der antiken Autoren: Cass. Dio 42, 34, 3-6 und Plut. Caes. 49, 1-3.

[729] Ameling 1999, 592.

[730] Zu Caesar und Ptolemaios XV. und den Spekulationen über die Vaterschaft siehe Heinen 1969, 181-203.

Im Jahr 46 v. Chr. folgte sie zusammen mit ihrem Bruder Caesar nach Rom, wo die beiden Könige zu verbündeten Königen und Freunden, *reges socii et amici*, ernannt wurden.[731] Nach der Ermordung Caesars kehrte Kleopatra mit ihrem Bruder nach Ägypten zurück, wobei Ptolemaios XIV. kurz nach der Ankunft in der Heimat verstarb. Ob er auf Befehl seiner Schwester beseitigt wurde[732], kann aus der Quellensituation nicht eindeutig geklärt werden. Im selben Jahr wurde jedenfalls Ptolemaios XV. Kaisar an der Seite der Mutter Mitregent.

In der militärischen Auseinandersetzung nach Caesars Tod stellte sich Kleopatra auf die Seite der Caesarianer und unterstützte Publius Cornelius Dolabella mit den vier in Ägypten stationierten Legionen gegen Caius Cassius Longinus. Die Parteinahme der Kleopatra ist als Herrschaftssicherung für ihren Sohn und als Versuch einer eigenständigen Außenpolitik zu werten, wie auch die Wiedereingliederung der ehemaligen, zwischenzeitlichen unter römischer Herrschaft befindlichen ptolemäischen Sekundogenitur Zypern 43 v. Chr. in die Hauptlinie beweist. Doch der ägyptische Handlungsspielraum wurde durch das eigenmächtige Vorgehen des ptolemäischen Statthalters von Zypern[733] zunichte gemacht, der die ägyptischen Truppenverbände, darunter wichtige Flottenkontingente, dem Cassius zuführte.[734]

Im Zuge einer diplomatischen Visite und nicht, wie in der Literatur immer wieder behauptet wurde, als Bestrafung für die militärische Unterstützung des Cassius[735], traf Kleopatra 41 v. Chr. bei Tarsos auf Antonius. Mit einem spektakulären Auftritt konnte die ptolemäische Königin Antonius für sich gewinnen[736], nicht zuletzt auch aus politischen Gründen, weil der römische Triumvir Ägypten für seinen Feldzug gegen die iranischen Parther brauchte. Mit der politischen Unterstützung des Antonius war ihre Position in Ägypten unangreifbar. Der starke Mann Roms im Osten folgte der Königin nach Ägypten und verbrachte dort den Winter 41 – 40 v. Chr. Die drohende militärische Eskalation zwischen den *triumviri* in Rom nach den Ereignissen des *bellum Perusinum* konnte durch den Vertrag von Brundisium im Herbst 40 v. Chr. noch einmal vermieden werden. Die Übereinkunft sah die Teilung der römischen Welt vor, wobei Antonius der Osten der römischen Machtsphäre zufiel; das Abkommen wurde

[731] Cass. Dio 43, 27, 3, siehe Heinen 2009b, 288-298.

[732] Ios. ant. Iud. 15, 99.

[733] Der Stratege der Kleopatra wurde später von Antonius an die Königin ausgeliefert, siehe App. civ. 4, 262 und 5, 35.

[734] Schäfer 2006, 118.

[735] Schäfer 2006, 123-124; dagegen: Plut. Ant. 25, 1-4; Hölbl 1994, 216; Huß 2001, 729.

[736] Plut. Ant. 26, 1-4, sie erreichte von Antonius auch, dass er ihre nach Ephesos geflüchtete Schwester Arsinoë 41 v. Chr. hinrichten ließ.

durch seine Heirat mit Octavia[737] der Schwester des Octavian, bekräftigt. Im selben Jahr gebar Kleopatra die Zwillinge Alexander Helios und Kleopatra Selene von Antonius.

Zur Umsetzung des Partherfeldzuges brauchte Antonius die Unterstützung Kleopatras. Von Athen aus schickte er seine Frau Octavia mit der gemeinsamen Tochter Antonia und den Söhnen aus seiner ersten Ehe nach Rom und begab sich nach Antiocheia, wo er im Herbst 37 v. Chr. auf Kleopatra traf. Im Zuge einer allgemeinen Neuordnung der römischen Machtsphäre im Osten erhielt Ägypten weitreichende Gebietszugeständnisse. Kleopatra erhielt das Königreich Chalkis am Libanon, Gebiete in Kilikien, Teile Iudaeas und Bereiche des angrenzenden Nabatäerreiches, sowie Territorien auf Kreta und die Stadt Kyrene, welche schon im 4. Jahrhundert zum ptolemäischen Reich gehört hatte und durch das Testament des Ptolemaios Apion 96 v. Chr. an Rom gefallen war.[738] Mit den neu hinzugewonnenen Gebieten knüpfte Kleopatra an die Glanzzeit der ptolemäischen Dynastie im 3. Jahrhundert v. Chr. an.

Im Sommer 36 v. Chr. brach Antonius zu seinem Partherfeldzug auf, der in einem militärischen Fiasko endete. Nun war er noch stärker von den Ressourcen der Kleopatra abhängig. Um den Konflikt mit den Parthern einigermaßen zufriedenstellend zu lösen und um für die heranziehende Auseinandersetzung mit Octavian Ruhe im Rücken zu haben, vollzog Antonius einen Herrscherwechsel in Armenien, dem traditionellen Zankapfel zwischen Römern und Parthern. Er schloss einen Bündnisvertrag mit dem medischen König Artavasdes II. gegen seinen parthischen Widersacher Phraates IV. Der Coup des Antonius, der Aussicht auf politische Ruhe im Osten versprach, wurde im Herbst 34 v. Chr. durch einen Triumph in der Hauptstadt Ägyptens propagandistisch gefeiert.[739] Im alexandrinischen Gymnasion folgte eine eindrucksvolle Inszenierung[740], in der Antonius Kleopatra zur „Königin der Könige“ über Ägypten, Zypern und die Kyrenaika proklamierte und ihr Ptolemaios XV. als Mitregent zur Seite stellte. Alexander Helios, der mit der Tochter des Bündnispartners Artavasdes verlobt wurde, sollte über Armenien, Medien und das noch zu erobernde Partherreich herrschen, während Ptolemaios Philadelphos, das dritte Kind von Kleopatra mit Antonius, über Phoinikien, Syrien und Kilikien regieren sollte.[741] Mit diesen Eingriffen in die römische Provinzialordnung und der Scheidung von Octavia war die militärische Auseinandersetzung mit Octavian unausweichlich, die ihre Entscheidung am 02. 09. 31 v. Chr. in der Seeschlacht

[737] Antonius erste Frau Fulvia war Mitte 40 v. Chr. gestorben, siehe Plut. Ant. 30, 5 und Cass. Dio 48, 28, 2-3.
[738] Plut. Ant. 36, 3-5.
[739] Cass. Dio 44, 40, 3-4.
[740] Plut. Ant. 54, 5-9; Cass. Dio 44, 41, 1-3.
[741] Plut. Ant. 54, 6-8.

bei Actium fand. Agrippa konnte für Octavian siegen, während den Geschlagenen die Flucht nach Ägypten gelang.

Im Frühling 30 v. Chr. standen die Truppen des Octavian vor den Toren der ägyptischen Hauptstadt. Kleopatra zog sich in ihre Grabanlage zurück und ließ Antonius die falsche Nachricht ihres Selbstmordes überbringen. Darauf stürzte sich Antonius in sein Schwert. Schwer verletzt wurde er zu Kleopatra gebracht, in deren Armen er starb. Nach einer letzten Begegnung mit Octavian, die Kleopatra offenbarte, dass sie ihren Thron nicht für ihre Kinder sichern konnte, beging Kleopatra am 12. 08. 30 v. Chr. Selbstmord, um der demütigenden Zurschaustellung beim Triumphzug des Octavian zu entgehen. Der Hergang des Selbstmordes wird in den antiken Quellen unterschiedlich dargestellt.[742] Wahrscheinliche Todesursache war Gift, die mögliche Verwendung einer Kobra ist eine Erfindung der Nachwelt.[743]

Mit ihrem Tod endeten die Dynastie der Ptolemäer und die Unabhängigkeit Ägyptens, welches als römische Provinz mit Sonderstatus von Octavian eingerichtet wurde.

Ptolemaios XV. und den ältesten Sohn des Antonius aus der Ehe mit Fulvia ließ der Sieger hinrichten.[744] Die Kinder des Antonius mit Kleopatra, Ptolemaios Philadelphos und die Zwillinge Alexander Helios und Kleopatra Selene[745] nahm Octavia in ihr Haus auf.[746]

In der Regierungszeit Kleopatras erlebte das politisch in die Defensive gedrängten ptolemäischen Ägypten eine kurze Spätblütephase, die durch die persönliche Bindung der Königin an den jeweiligen römischen Machthaber im Osten ermöglicht wurde.

7.2 Das Bild der letzten Ptolemäerin bei den antiken Autoren

Um die spätere Rezeption der letzten ptolemäischen Königin in Kunst und Kultur fassen zu können, ist die Beschäftigung mit den antiken Quellen unumgänglich. Relativ schnell wird klar, dass die schriftlichen Zeugnisse kein ausgewogenes Bild bieten. Das einseitige Bild,

---

[742] Cassius Dio schildert zwei Versionen der Tat. In der ersten Variante verwendet Kleopatra eine giftige Natter (Cass. Dio 51, 13, 4-5) in der zweiten Version greift sie zu einer vergifteten Nadel (Cass. Dio 51, 14 , 1-3). Plutarch berichtet von einem Korb mit Feigen, in dem eine Giftschlange zu Kleopatra geschmuggelt wurde, siehe Plut. Ant. 85, 1-3.

[743] „*Um die Frage nach dem Schlangenbiss ranken sich zahlreiche Spekulationen. Das ganze Arrangement des Selbstmords war eine Inszenierung erster Güte. Kleopatra wollte deutlich machen, hier starb die Königin Ägyptens, die Nea Isis, hier endete eine Epoche. Dabei konnte sie darauf rechnen, dass eine Vielzahl an Deutungen von einem Selbstmord durch den Biss einer Uräusschlange ihren Ausgang nehmen würde*“, Schäfer 2006, 246. Zur möglichen Verwendung einer Schlange siehe Hölbl 1994, 225; Huß 2001, 748 bezweifelt den Selbstmord durch Schlangenbiss.

[744] Zum Tod des Ptolemaios XV. siehe Plut. Ant. 81, 4-6.

[745] Auf Veranlassung des Augustus heiratete Kleopatra Selene 20 v. Chr. König Iuba von Mauretanien, siehe Plut. Ant. 87, 2 sowie Cass. Dio 51, 15, 6.

[746] Plut. Ant. 87, 1; Cass. Dio 51, 15, 6; Suet. Aug. 17, 5.

welches die augusteische Propaganda[747] von Kleopatra zeichnet, macht eine wertfreie Einschätzung der letzten Ptolemäerin schwierig bis unmöglich. Dabei speist sich das Kleopatrabild der antiken Autoren aus zwei typischen antiken Ressentiments. Einerseits existierten bei Römern und Griechen hartnäckige Vorurteile gegenüber dem geographischen Raum Ägypten und seinen Bewohnern und Bewohnerinnen. Von römischer Seite wurde dabei kein Unterschied gemacht zwischen indigener Bevölkerung und den griechisch-makedonischen Einwanderern.[748] Andererseits strotzen die antiken Berichte vor sexistischen Verunglimpfungen der Kleopatra.[749]

Diese weit verbreitete antike Misogynie ist im Zusammenhang mit der moralisierenden Rhetorik zu sehen, die den Geschlechtern spezielle Eigenschaften und Attribute zuweist. Dabei werden negative Eigenschaften wie Dekadenz, sexuelle Lust und Mangel an Selbstkontrolle dem weiblichen Geschlecht zugeordnet. In diesem Zusammenhang werden Frauen ähnliche moralische Mängel vorgeworfen wie Ausländern, Sklaven oder Tieren.[750] Die Sexualität spielte hierbei eine wichtige Rolle und man(n) hatte Sorge zu tragen, die Kontrolle über die weibliche Sexualität nicht zu verlieren.

In Bezug auf ihr Privatleben wogen bei der Betrachtung Kleopatras sexistische Vorwürfe am schwersten und finden sich in allen einschlägigen Quellen. Eine Frau und Ausländerin, die sexuelle Beziehungen mit verheirateten Römern pflegte, war für das römische Wertesystem untragbar und widersprach entschieden den moralischen Anforderungen an eine römische Frau der Oberschicht. Wie sich eine römische Frau standesgemäß zu verhalten habe, zeigt Plutarch in der Reaktion der Octavia, nachdem diese von ihrem Ehemann zurückgewiesen wurde.[751] Trotz der Schmähung durch Antonius nimmt sie ihre Pflichten gegenüber der Familie und den Klienten des Mannes in Rom wahr und versorgt obendrein noch die Kinder des Antonius aus seiner ersten Ehe.[752] Das Verhalten der Octavia als Idealbild einer römischen Ehefrau und Mutter steht in klarem Kontrast zum in den Quellen erzeugten Bild der Kleopatra, die als orientalische Ehebrecherin geschildert wird. Gerade die Behandlung der Schwester durch Antonius machte Octavian zur ideologischen Waffe in der Bürgerkriegsauseinandersetzung.

---

[747] Hor. carm. 1, 37; Verg. Aen. 8, 675-677; Prop. 3, 11.

[748] "*Egyptians generally were regarded by the Romans with hatred and contempt, and sometimes little distinction was made between Egyptians proper and Egyptian Greeks*". Balsdorn, 1979, 68.

[749] Wenzel 2005b, 40.

[750] Dench 1998, 121.

[751] Plut. Ant. 54, 3-5.

[752] Fischler 1994, 118.

Aus dieser Ausgangsposition ist es nur verständlich, dass die römische Öffentlichkeit, gelenkt von den männlichen Entscheidungsträgern des Staates, empfindlich auf das Eindringen einer Frau in den männlich dominierten Wirkungsbereich der Politik reagierte. Kleopatras Rolle als ausländische Königin lief dem republikanischen Selbstverständnis Roms zuwider. Die orientalische Herrscherin musste den führenden Repräsentanten der ausgehenden Republik als der personifizierte Gegensatz zu dem dem römischen politischen System zu Grunde liegenden *mos maiorum* vorkommen.[753]

Diese Umstände machte sich Octavian zunutze, der in der militärischen Auseinandersetzung die Rolle des Antonius in der Bürgerkriegssituation herunterspielte, während Kleopatra als treibende Kraft hinter den Anstrengungen gegen den römischen Staat dargestellt wurde. Die hier verwendete Argumentationslinie wurde durch Berichte unterstützt, die die Willenlosigkeit des Antonius gegenüber den Wünschen der Kleopatra mit dem Einsatz von Zaubermitteln begründete.[754]

Die im Dienste des augusteischen Propagandaapparates stehenden Autoren kreierten eine für das römische Volk vermeintliche ägyptische Bedrohung durch Kleopatra. Aufgrund des problematischen Bildes der ptolemäischen Königin in der römischen Öffentlichkeit erscheint es wenig verwunderlich, dass römische Entscheidungsträger, die den meisten persönlichen Kontakt zu Kleopatra unterhielten, sich kaum zur ptolemäischen Königin äußerten. Caesar erwähnt sie relativ kurz erstmals in der Auseinandersetzung mit ihrem Bruder.[755] Warum sich Caesar mit Mitteilungen zurückhält, begründet Becher mit der Rücksichtnahme auf seine persönlichen Bindungen in Rom. Es sollte der Eindruck vermieden werden, dass sich Caesar durch die Liebe zu einer ausländischen Königin in einen unüberschaubaren Krieg ziehen ließ.[756]

Auch die erhaltenen Werke Ciceros geben nur spärlich Auskunft. Alle Notizen aus seinen Schriften Kleopatra betreffend stammen aus der Korrespondenz mit Titus Pomponius Atticus und fallen in die Zeit nach Caesars Ermordung.[757] Sie tragen relativ wenig zum Bild der letzten Ptolemäerin bei. Aufschlussreich für die Antipathie Ciceros ist der Umstand, dass er sie in seinen Briefen ausschließlich mit dem Begriff *regina* benennt.[758]

---

[753] Wenzel 2005b, 45.
[754] Cass. Dio 50, 5, 3.
[755] Caes. civ. 3, 107.
[756] Becher 1966, 16 sowie Wenzel 2005b, 41.
[757] Becher 1966, 17.
[758] Wenzel 2005b, 41.

Unter der Herrschaft des Augustus bildete sich das politische Zerrbild der ehemaligen Feindin, welches durch die zeitgenössische Dichtung weitergesponnen wird. Es festigte sich nun ein wenig differenziertes Feindbild[759], wobei Kleopatra in den meisten betreffenden Texten wieder nur mit unpersönlichen Begriffen wie *femina*, *mulier* oder *regina* bezeichnet wird.[760]

Einer der wenigen nichtrömischen Zeitgenossen unter den Autoren, Strabo, äußert sich dagegen positiv. Für ihn ist die Auseinandersetzung zwischen Octavian und Antonius ein Bürgerkrieg[761] und Kleopatra eine römische Klientelkönigin aus der östlichen Reichshälfte, die sich aus der Gruppe der Standesgenossen und -genossinnen durch ihre persönliche Bindung zu Antonius erhebt, den sie im militärischen Konflikt mit Octavian unterstützt.[762] In Ergänzung zur offiziellen augusteischen Diktion, Kleopatra habe durch einen Schlangenbiss ihr Ende gefunden, erwähnt Strabo als erster die normale Giftvariante ohne Einsatz einer Schlange.[763]

Bei Plutarch häufen sich die Erwähnungen Kleopatras in den Viten Caesars und Antonius'. Während ihr Einfluss auf Caesar für den Autor vernachlässigbar scheint, übernimmt sie eine verhängnisvolle Rolle im Leben des Antonius. Dies wird schon in Plutarchs Einleitung der Vita[764] klar, noch bevor der Autor das erste Zusammentreffen Kleopatras mit Antonius in Tarsos übersteigert schildert, eine Darstellung, die sich Shakespeare zum Vorbild machte.

Aus Plutarchs Sicht erringt Kleopatra ihre besondere Stellung in Antonius' Leben durch ihr menschliches Einfühlungsvermögen in die Bedürfnisse und Befindlichkeiten des Römers.[765] Dieser Einfluss und der Missbrauch dieser Macht werden zu den bestimmenden Wesenszügen im Kleopatrabild Plutarchs.[766]

Sowohl in seinem Geschichtswerk über den Jüdischen Krieg als auch in seiner Schrift *contra Apionem* zeichnet Flavius Josephus ein besonders negatives Kleopatrabild.[767] Diese einseitige Darstellung in der jüdischen Überlieferung hat ihren Ursprung in der Rivalität zwischen Herodes und Kleopatra und wurde einerseits durch Gebietsschenkungen aus dem

---

[759] Becher 1966, 57.
[760] Wenzel 2005b, 42.
[761] Strab. C 795.
[762] Strab. C 797.
[763] Strab. C 795 sowie Becher 1966, 41.
[764] Plut. Ant. 25, 1.
[765] Plut. Ant. 27, 2 sowie Becher 1966, 71.
[766] Becher 1966, 79.
[767] Zum vernichtenden Gesamturteil des Josephus siehe Ios. c. Ap. II, 56-61.

unmittelbaren Einflussbereiches des Herodes[768] durch Antonius an Kleopatra sowie andererseits durch Kleopatras Vorgehen gegen die jüdische Bevölkerung in Alexandria[769] verstärkt. Durch die Verbindung mit Antonius und durch die Unterstützung des Hasmonäerhauses bedeutete Kleopatra eine doppelte Gefahr für die Machtansprüche des Herodes.[770] In der Darstellung des Verhältnisses Antonius-Kleopatra orientiert sich Josephus an den Vorgaben der augusteischen Autoren.

Unterschiedliche Passagen zu Kleopatra finden sich bei diversen Autoren wie Florus, Sueton und Appian, wobei auffällt, dass der Krieg mit Octavian nun entgegen der augusteischen Sichtweise als Bürgerkrieg angesehen wird und das unkontrollierte Machtstreben des Antonius als Auslöser ausgemacht wird. Dementsprechend tritt die politische Rolle der ptolemäischen Königin zurück.[771]

Bei der Betrachtung der einschlägigen Quellentexte zu Kleopatra können abschließend einige allgemeine Aussagen getroffen werden. Der überwiegende Großteil der Autoren zeichnet ein einseitig negatives Bild. Kleopatra wird als machtgierige Frau beschrieben, die bei der Verfolgung ihrer Ziele keine moralische Ausschweifung scheut. Zwar werden Kleopatra auch gute Eigenschaften und Attribute, wie Sprachbegabung oder Schönheit, zugeordnet, doch benutzt sie diese nur, um Schlechtes zu bewirken.[772]

Neben Machtgier wird ihr von der Mehrheit der antiken Autoren ein krankhaftes Verlangen nach Reichtümern, verbunden mit einer sinnlosen Verschwendungssucht *luxuria* unterstellt.[773] Für den Vorwurf der Prasserei zeichnet Plinius verantwortlich, indem er beschreibt, wie Kleopatra Perlen in Essig auflöst.[774] In diesem Vorwurf schwingt eine allgemeine römische Klischeevorstellung mit, dass Frauen Luxusartikel verschwenden würden.[775] In einer weiteren Passage beklagt sich Plinius über die Sucht der römischen Frauen nach ausländischen Luxusgütern, die den Staat im Jahr bis zu 100 Millionen Sesterzen kosteten.[776]

---

[768] Einerseits alle Städte südlich des Eleutheros mit Ausnahme von Sidon und Tyros: Ios. bell. Iud. 1, 361 und Huß 2001, 734-735; andererseits die Balsam- und Dattelhaine bei Jericho und angrenzende Gebiete des Nabatäerreiches: Ios. ant. Iud. 15, 94-96 und Hölbl 1994, 217.

[769] Becher 1966, 65 Fußnote 4.

[770] Becher 1966, 65-66.

[771] Wenzel 2005b, 43.

[772] Fischler bezeichnet dies als *Sempronia Syndrome* bzw. *Ideal Women Gone Bad*: Fischler 1994, 119 und 130, und bezieht sich auf Sallust, der Sempronia in dieser Form charakterisiert, siehe Sall. Cat. 25.

[773] Wenzel 2005b, 44.

[774] Plin. nat. 9, 119-121; Ullman 1957 hat nachgewiesen, dass die Auflösung von Perlen in Essig unmöglich ist, siehe auch Wenzel 2005b, 44.

[775] Wyke 1994, 141.

[776] Plin. nat. 12, 84.

Doch die einseitige Darstellung der antiken Autoren hielt Zenobia, als sie Ägypten kurzfristig ihrem palmyrenischen Königreich politisch einverleibte, nicht davon ab an Kleopatra anzuknüpfen.[777]

7.3 Das Nachleben Kleopatras in Kunst und Kultur

Der Hang zu Luxus und die Verschwendungssucht blieben über die Antike hinaus Wesenszüge, die Kleopatra zugeordnet wurden. Der aus augusteischer Zeit stammende Vorwurf gegen Kleopatra, Beziehungen mit verheirateten Römern unterhalten zu haben, setzte sich im Mittelalter und in der Neuzeit fort. So findet sich Kleopatra in Dantes *Divina commedia* (1320) auch nicht im Wald der Selbstmörder, sondern zusammen mit Dido und Helena im Sturm der Sinneslust, da für den Dichter der Leidenschaftssturm die schwerste Schuld bedeutete:

„L'altra è colei che s'ancise amorosa,
e ruppe fede al cener di Sicheo;
poi è Cleopatràs lussurïosa".[778]

Im Gegensatz dazu schildern muslimische Historiker des Mittelalters Kleopatra als starke und fähige Monarchin.[779] Im Unterschied zu ihren europäischen Kollegen war eine starke und weise Herrscherin für die muslimischen Autoren nichts Außergewöhnliches, wird als solche schon Bilgîs (Bilkis), die Königin von Saba, im Koran (Qur'an) geschildert.[780] Kleopatras erste Erwähnung findet sich im Geschichtswerk des Al – Hakam zur arabischen Eroberung Ägyptens aus dem neunten Jahrhundert. Sie findet Wertschätzung als Bauherrin und ihr wissenschaftliches Interesse wird vom „arabischen Herodot" Al – Masudi (896 – 956) gerühmt. Trotzdem bleibt Kleopatra im Unterschied zu Alexander unberücksichtigt in der arabischen Literatur.[781]

1361 folgte in Europa eine Darstellung der Kleopatra in Boccaccios Werk *De claris mulieribus*, in dem der Autor Beschreibungen zu 104 Frauengestalten der Antike zusammenstellt. Boccaccio berichtet von Kleopatras Schönheit und weist ihr die wenig schmeichelhaften Attribute Gier, Grausamkeit und Lüsternheit zu. Holzschnitte einer

---

[777] SHA Aurelian. 27, 3; SHA Claud. 1, 1; sowie Hölbl 2001, 310.

[778] Dante, Commedia, Inferno 5, 61-63:*„Dido, die nächste, brach Sichäus' Schatten die Treu'. Sie hat sich selbst den Tod gegeben. Cleopatra büßt hier der Wollust Taten."* ÜS Vormbaum 2003: siehe auch Becher 1966, 182, Fußnote 2.

[779] Zum Bild der Kleopatra in der muslimischen Historiographie siehe El Daly 2003, 51-54.

[780] Koran 27. Sure, 22-44, siehe El Daly 2003, 51.

[781] El Daly 2003, 53.

Boccaccio – Fassung aus dem Jahr 1473 bilden die Episode mit der in Essig aufgelösten Perle sowie ihren Selbstmord ab.[782]

Durch die Wiederentdeckung der antiken Vergangenheit in der Renaissance nahm die Beschäftigung mit Ägypten schlagartig zu.[783] Die antiken Autoren Herodot, Diodorus Siculus, Strabon und Plinius wurden wieder verstärkt gelesen und beeinflussten die europäischen Vorstellungswelten nachhaltig. Diese Ägyptenbegeisterung hatte schon im antiken Rom bestanden, wo ägyptische Luxusartikel und Einrichtungsgegenstände als begehrte Handelsobjekte in die Häuser der römischen Oberschicht gelangten.

Gleichzeitig erfolgte eine Umdeutung des Liebesverhältnisses zwischen Antonius und Kleopatra. Galt die Beziehung von der Antike über das Mittelalter als Beispiel negativer Sinnesleidenschaft, wurde nun in der klassizistischen Renaissancetragödie die Verbindung zu einem der beliebtesten Liebessujets, wobei das Pathos über die moralische Verurteilung triumphierte.[784] Kleopatra wurde nun zum Inbegriff der berechnenden Verführerin, der Antonius emotional ausgeliefert schien.

Von der Mitte des 16. bis zum Anfang des 17. Jahrhunderts folgten diverse Kleopatradramen.[785] Für die Kleopatra-Rezeption von entscheidender Bedeutung wurde William Shakespeares Bearbeitung *Antony and Cleopatra*, welche 1608 ihre Uraufführung erfuhr. Die Erstaufführung im deutschsprachigen Raum erfolgte erst in den 1850er Jahren: 1852 in Dresden sowie zwei Jahre später in Wien. Als Vorlage für sein Stück benutzte der Dichter die Thomas North-Übersetzung von Plutarchs Vita des Antonius aus dem Jahre 1579, die wiederum auf der französischen Version von Jacques Amyot (1559) basierte (siehe Kap. 6.3).[786] Das in vierzig Szenen auf die Bühne gebrachte komplexe Werk umspannt zehn Jahre Handlung und vollzieht eine Vielzahl von Schauplatzwechseln von Alexandria bis Rom, konnte letztlich den Erfolg von *Julius Caesar* aber nicht wiederholen. In der zweiten Szene des zweiten Aktes legt Shakespeare eine folgenschwere Persönlichkeitsbeschreibung der Kleopatra Enobarbus, dem Gefolgsmann des Antonius, in den Mund, welche für das Kleopatrabild der folgenden Jahrhunderte noch bestimmender werden sollte als jedwede antike Beschreibung:

> *"Age cannot wither her, nor custom stale*
> *Her infinite variety; other women cloy*

[782] Siehe Clauss 2004, 132 sowie Clauss 1995, 110.

[783] Wenzel 2005b, 68.

[784] Schabert 2000, 515.

[785] Eine Auswahl der Kleopatra-Dramen im erwähnten Zeitraum: Cinthio (1542), Jodelle (1552), De Cesari (1552), Garnier (1578) sowie Daniel (1594) und De Montreux (1595).

[786] Wenzel 2005b, 69.

The appetites they feed, but she makes hungry,
Where most she satisfies. For vilest things
Becomes themselves in her, that the holy priests
Bless her, when she is riggish".[787]

Vor dem Hintergrund der weltgeschichtlichen Ereignisse bildet die unglückliche Liebesbeziehung zwischen Antonius und Kleopatra den Kern der Handlung. Diese Ummantelung der Liebesgeschichte mit Welthistorie stellt einen der wichtigsten Aspekte des Antikfilmgenres dar. Gleichzeitig folgt das Stück den klassischen stereotypen Vorstellungen von Exotik und Erotik des Orients und reduziert Kleopatra, der antiken Tradition folgend, auf ihre körperlich – sinnlichen Attribute. Ähnlich wie in der antiken Vorlage verstößt Kleopatra dreimalig, als Ägypterin, Frau und Königin, gegen den republikanischen Wertekatalog Roms.[788] Im Shakespeare-Drama ist der für die filmischen Bearbeitungen so vorbildhafte Gegensatz zwischen Rom/Westen–männlich und Ägypten/Osten–weiblich schon enthalten.

Ein indirekter Einfluss auf das Kleopatrabild vollzog sich durch die erste französische Übersetzung der Geschichten aus 1001 Nacht (*Alf leila wa leila*) durch Antoine Galland (1704-1707), die zu einer allgemeinen Orientbegeisterung führte, in der man sich auch wieder verstärkt der letzten Ptolemäerin zuwandte.[789] Der Übersetzer hatte die Erzählsammlung indischen, persischen und arabischen Ursprungs um in der Vorlage nicht vorhandene Motive wie Sindbad, Aladin sowie Ali Baba erweitert. Durch die Werke Shakespeares und Gallands wurde Kleopatra zu einem der beliebtesten Motive in der Kunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Ob im Drama, in der Oper[790] oder in der Bildenden Kunst[791], die mit Kleopatra im Zusammenhang stehenden Sujets und Motive wurden immer wieder gerne verarbeitet. Im Gegensatz zu den Bearbeitungen des 16. Jahrhunderts offenbaren die Dramen des 17. Jahrhunderts klar negative Züge.[792]

Die 1822 durch François Champollion erfolgte Entzifferung der Hieroglyphen, möglich gemacht durch die wissenschaftlichen Funde des Napoleonischen Ägyptenfeldzuges (1798-1799), förderte eine neue Ägyptenbegeisterung und damit einhergehend ein gesteigertes

---

[787] Shakespeare, Antony and Cleopatra, II, ii, 235-240.

[788] Wenzel 2005b, 71.

[789] Wenzel 2005b, 72, siehe dazu Kabbani 1993, 45.

[790] Zur Verwendung Kleopatras in der Oper siehe: Georg Friedrich Händels *Giulio Cesare in Egitto (1724)*, Franz Danzis *Cleopatra (1780)* sowie Alessandro Guglielmis *La morte di Cleopatra (1797)* dienen.

[791] In der Malerei wurde der Selbstmord der Kleopatra zum beliebtesten Sujet in den Darstellungen von Guido Reni (1620), Giovanni Francesco Barbieri (1648), Guido Cagnacci (1660), Louis Gauffier (1780) und Hans Makart (1876), wobei der Biss in die Brust durch eine Giftschlange dominiert, siehe die Werke von Reni, Barbieri, Cagnacci und Makart.

[792] Frenzel 1998, 440.

Interesse an der ägyptischen Kunst. Mit den ersten Bildungsreisen europäischer Schriftsteller ins Land der Pharaonen entwickelte sich ab den 1830er Jahren ein regelrechter Orienttourismus.[793]

Zwischen der antiken ägyptischen Einflusssphäre und dem durch die islamischen Eroberungen entstandenen Orientraum wurde in der europäischen Betrachtung kein Unterschied gemacht. Beeinflusst durch die Geschichten aus 1001 Nacht und die Funde des Ägyptenfeldzuges wurde Ägypten zur Phantasiewelt des Anderen, im Gegensatz zum herkömmlichen Europa zu einem Ort des Rausches und der Ekstase, wo scheinbar die Fesseln der europäischen Zivilisation abgeworfen werden konnten. Diese mit dem tatsächlichen geographischen Raum wenig gemein habende Vorstellungswelt der türkischen Bäder, des Harems und der Sklavenmärkte wird zu einem Topos in der europäischen Vorstellungswelt.[794]

Kleopatra wurde aus ihrem eigentlichen historischen Umfeld als hellenistische Königin herausgelöst und in diesen neuen Phantasieraum aus pharaonischen Versatzstücken und orientalischer Atmosphäre hineingepasst. Dieser fiktive Orientraum zeichnet sich sehr gut in den nach der Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden Werken des Historismus von Gérôme[795], Alma-Tadema[796] oder Makart[797] ab, deren Arbeiten in den ersten Dekaden der Filmgeschichte als Motivspender und Inspirationsquelle genutzt wurden.

Thematisch in eine ganz andere Richtung strebte der US-amerikanische Bildhauer und Jurist William Wetmore Story, als er den Kleopatrastoff mit dem Abolitionismus in Verbindung brachte.

Der aus dem liberalen Großbürgertum Bostons stammende Story hatte durch seine beiden Skulpturen *Cleopatra (1858)*[798] und *Libyan Sibyl (1862)* eine Verbindung zwischen Ägypten und Afrika geschaffen, die in die zeitgenössisch kontrovers geführte Sklavereidebatte hineinreichte. In der Argumentation der Abolitionisten spielte die ägyptische Antike als Impulsspender für ihr griechisches Pendant eine wichtige Rolle. Eine genuin auf dem afrikanischen Kontinent entstandene Hochkultur widersprach der von den Befürwortern der Sklaverei vorgebrachten kulturellen Unterlegenheit der Afrikaner. Indem Story seinen beiden

[793] Wenzel 2005b, 74.

[794] Said 1978, 177, siehe dazu auch Wenzel 2005b, 64.

[795] Jean-Léon Gérôme: *Cléopâtre et César (1866)*.

[796] Zu Lawrence Alma – Tadema: *Cleopatra (1883)* siehe Swanson 1977.

[797] Hans Makart: *Kleopatra (1875-1876)*.

[798] Die Skulptur findet auch Erwähnung und Verwendung im Roman *The Marble Faun (1860)* von Nathaniel Hawthorne.

Skulpturen nubische Züge verlieh, unterstrich er seiner Meinung nach den afrikanischen Ursprung der ägyptisch-ptolemäischen Kultur.[799]

In den beiden letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts, im unter dem Begriff *Fin de siècle* zusammengefassten Zeitabschnitt, erhielt die Figur der Kleopatra Vorbildfunktion für Frauen, die gegen die ihnen von den Männern zugewiesenen Rollen aufbegehrten und erste Emanzipationsversuche unternahmen. Die ptolemäische Königin wurde zur *femme fatale*, die durch die Befriedigung ihrer sexuellen Wünsche das klassische Geschlechterverhältnis aufbrach, letztlich aber die traditionellen Rollenbilder nicht dauerhaft zerstören konnte. Aufgrund ihrer erotischen Ausstrahlung, die sich den patriarchalischen Vorstellungen nicht unterwarf, wird sie als negatives Ausrufezeichen zum Zerrbild der für den Mann verderblichen Sinnlichkeit.[800] Letztlich ist sie aber zum Scheitern verurteilt und wird zum Vorbild des Typus der negativen Verführerin, die als Gegenspielerin der sexuell unschuldigen Heldin im neomythologischen Film der 1950er und 1960er Jahre Verwendung findet. Dort kämpft sie mit dem anderen Frauenbild des Subgenres, der naiven Jungfrau, um die Gunst des Hauptprotagonisten, nimmt ihre Sexualität in die eigene Hand und steht schlussendlich vor der Wahl, in den sicheren Hafen der Ehe[801] als traditionellen Ort der Begegnung zwischen Mann und Frau zurückzukehren oder zu sterben.

Blickt man auf die Entwicklung des Kleopatrastoffes am Übergang vom 19. zum 20. Jahrhundert, so vollzieht sich, ähnlich wie bei anderen beliebten Stoffen, die Tendenz, der Hauptprotagonistin neue Handlungsattribute zuzuordnen.[802] Bestes und nachhaltigstes Beispiel bildet George Bernard Shaws *Caesar and Cleopatra* aus dem Jahre 1899. Aus der *femme fatale* wird die kindlich verspielte, angehende Königin, die durch den altersweisen Caesar belehrt wird. Die Sexualität der jungen Königin wird ausgeblendet und befindet sich jetzt wieder unter völliger Kontrolle des Mannes, der die Vaterrolle und nicht die des Partners einnimmt.

Durch die Entdeckung des Grabes von Tutanchamun 1922 durch Howard Carter und die daraus resultierende *Tutmania*[803] folgte eine weitere Steigerung der Orient- und Ägyptenbegeisterung, die eklatante Auswirkungen auf die junge Filmindustrie hatte. Eine Vielzahl von unterschiedlichen Produktionen fand ihren Handlungsort in Ägypten. Auch die

---

[799] Delamaire 2003, 113-117.

[800] Wenzel 2005b, 79.

[801] In *Nel Segno di Roma (1959)* kehrt Zenobia nach der Niederschlagung ihrer Revolte durch ihren Geliebten (!) und römischen General Marcus Valerius ihrer Heimat den Rücken, um im Haus ihres Besiegers in Rom ihre neue Aufgabe als Ehefrau und Mutter glücklich einzunehmen, siehe dazu auch Wieber 2002b, 36.

[802] Frenzel 1998, 441.

[803] Wenzel 2005b, 83.

österreichische Filmindustrie reagierte auf die neue Entwicklung. Mitte der 1920er Jahre, in der Blütezeit der österreichischen Antikfilmproduktion, entstanden mit *Die Sklavenkönigin (1924)* und *Die Rache der Pharaonen (1925)* zwei Produktionen, die orientalische Sujets verarbeiteten.[804]

Aus dieser Periode stammt auch das Theaterstück *Masra' Kilupatra*[805] aus dem Jahre 1929 von Ahmad Shawqi, die wichtigste ägyptische Bearbeitung des Stoffes. Der 1914 von den Engländern ins Exil nach Spanien vertriebene Jurist und Dichter Shawqi machte seine Kleopatra, im Kampf gegen die imperialistischen europäischen Aggressoren, zur Nationalheldin. Der unmittelbaren politischen Situation geschuldet, kam der militärischen Konfrontation stärkeres Gewicht zu und die Auseinandersetzung mit Rom wurde als Ringen für die nationale Unabhängigkeit Ägyptens in Szene gesetzt.[806]

Nr.	Titel	Jahr/Land	Regie	Darstellerin
1	Cléopâtre	F 1899	Georges Méliès	Jeanne d'Alcy
2	Antony and Cleopatra	USA 1908	J. Stuart Blackton	Florence Lawrence
3	Cléopâtre	F 1910	Henri Andréani/Ferdinand Zecca	Madeleine Roch
4	The Passions of an Egyptian Princess	GB 1911	Theo Frenkel	Julie Meijer
5	Cleopatra	USA 1912	Charles L. Gaskill	Helen Gardner
6	Marcantonio e Cleopatra	I 1913	Enrico Guazzoni	Gianna T. Gonzales
7	Cléopâtre	F 1914	Louis Feuillade	Renée Carl
8	Cleopatra	USA 1917	J. Gordon Edwards	Theda Bara
9	Cleopatra	USA 1920	Bud Fisher	?
10	Le perle di Cleopatra	I 1922	Guido Brignone	Liliana Ardea
11	Anthony and Cleopatra	USA 1924	Bryan Foy	Ethel Teare
12	Nabadaile Cleopatrei	RO 1925	Ion Sahighian	Charlotte Brodier
13	Cleopatra	USA 1928	Roy William Neill	Dorothy Revier
14	Oh! Oh! Cleopatra	USA 1931	Joseph Santley	Dorothy Burgess
15	Cleopatra	USA 1934	Cecil B. DeMille	Claudette Colbert
16	La vida intima de Marco Antonio y Cleopatra	MEX 1946	Roberto Gavaldón	Maria Antonieta Pons

[804] Zur österreichischen Monumentalfilmproduktion der 1920er Jahre siehe die diversen Beiträge im Sammelband Loacker–Steiner 2002a.

[805] Der englische Titel des Theaterstückes lautet *The Killing of Cleopatra*.

[806] Shohat 2003, 137.

17	Serpent of the Nile	USA 1953	William Castle	Rhonda Fleming
18	Due notti con Cleopatra	I 1953	Mario Mattoli	Sophia Loren
19	Le legioni di Cleopatra	I/E/F 1959	Vittorio Cottafavi	Linda Cristal
20	Cleópatra (TV)	BRA 1962	Walter G. Durst	Solange
21	Cleopatra	USA 1963	Joseph L. Mankiewcz	Elizabeth Taylor
22	The Spread of the Eagle: Antony and Cleopatra (TV)	GB 1963	Peter Dews	Mary Morris
23	Totò e Cleopatra	I 1963	Fernando Cerchio	Magali Noël
24	Carry on Cleo	GB 1964	Gerald Thomas	Amanda Barrie
25	Il figlio di Cleopatra	I 1965	Ferdinando Baldi	-
26	Antonio e Cleopatra	I 1965	Vittorio Cottafavi	Valeria Valeri
27	Kureopatora	J 1970	Osamu Tezuka/Eiichi Yamamoto	Chinatsu Nakayama
28	Antony and Cleopatra	GB/E 1972	Charlton Heston	Hildegard Neil
29	Antony and Cleopatra (TV)	GB 1974	Jon Scoffield	Janet Suzman
30	Antony and Cleopatra (TV)	GB/USA 1981	Jonathan Miller	Jane Lapotaire
31	Antony and Cleopatra (TV)	USA 1983	Lawrence Carra	Lynn Redgrave
32	The Cleopatras (TV)	GB 1983	John Frankau	Michelle Newell
33	Cleopatra (TV)	USA 1999	Franc Roddam	Leonor Varela
34	Xena Warrior Princess (TV)	USA 1995-2001	Christian Williams	Josephine Davison
35	The Royal Diaries: Cleopatra-Daughter of the Nile (TV)	GB 2000	Randy Bradshaw	Elisa Moolecherry
36	Secretul reginei Cleopatra	RO 2002	Catalin Saizescu	?
37	Astérix & Obélix: Mission Cléopâtre	F/D 2002	Alain Chabat	Monica Bellucci
38	Julius Caesar (TV)	USA/D/I/NL 2002	Uli Edel	Samuela Sardo
39	Kleopatra	CZ 2003	Filip Renc	Monika Absolonová
40	Imperium: Augustus (TV)	D/E/F/GB/I 2003	Roger Young	Anna Valle
41	Rome (TV)	GB/USA 2005-2007	Michael Apted u.a.	Lyndsey Marshal
42	Cleópatra	BRA 2007	Júlio Bressane	Alessandra Negrini

7.4 Der Kleopatrastoff in der Stummfilmperiode

Bei einer derartigen Beliebtheit der ptolemäischen Königin in Kunst und Literatur war die Transformation auf die Leinwand nur der logische Schritt, als das Filmgeschäft um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert das Publikum zu faszinieren begann. Ähnlich wie bei Caesar zeigte sich die Verwendung des Stoffes durch Shakespeare als dienlich, war doch der Bekanntheitsgrad der Figur über alle nationalstaatlichen Grenzen enorm. So entstand die erste Produktion, die den Namen der ptolemäischen Herrscherin verwendete, schon 1899 und trug den Titel *(Le vol de la tombe de) Cléopâtre.* Für Regie und Produktion zeichnete wieder der französische Kinoillusionist Georges Méliès verantwortlich. Die Handlung des Stummfilms spielt nach dem Tod der bekannten antiken Herrscherin und zeigt den Raub ihrer Mumie aus dem Grabmahl. Beim Versuch die Überreste zu zerstückeln und zu verbrennen, entsteigt Kleopatra unversehrt den Flammen.[807] Diese Produktion gilt als verschollen. 1908 folgte mit der Vitagraph-Produktion *Antony and Cleopatra* die erste Shakespeareadaption, wobei auch dieser Film als verloren gilt. Als erste erhaltene Kleopatraverfilmung gilt Henri Andréanis und Ferdinand Zeccas *Cléopâtra (1910)* für die Produktionsfirma Pathé Série d'Art.[808] Die erste Verfilmung in Spielfilmlänge mit einer Laufzeit von 88 Minuten folgte zwei Jahre später mit der US-amerikanischen Produktion *Cleopatra*. Unter der Regie von Charles L. Gaskill, der auch für das Drehbuch verantwortlich zeichnete, schlüpfte Helen Gardner in die Rolle der antiken Königin. In der Blütezeit des italienischen Monumentalfilms 1912 folgte mit *Marcantonio e Cleopatra*, unter der Regie von Enrico Guazzoni, die erste italienische Bearbeitung für die Produktionsfirma Cines. Die beiden Hauptrollen verkörpern Amleto Novelli und Gianna Terribili Gonzales. Fünf Jahre später erzielte J. Gordon Edwards *Cleopatra* den ersten großen kommerziellen Erfolg[809] und stellt die bekannteste Kleopatraverfilmung der Stummfilmzeit dar. Dass die Produktion auf einer bekannten Vorlage beruhte, kann nicht zweifelsfrei bestätigt werden.[810] Gerade bei den frühen Werken der Stummfilmperiode ist die Verwendung der Werke Shakespeares als Inspirationsquelle sehr wahrscheinlich. Bei dem verschollenen Film handelte es sich um die erste Verfilmung, die Kleopatras Werdegang von der ersten Begegnung mit Caesar bis zu ihrem Selbstmord skizziert. Zum Garanten für den Erfolg wurde die junge Hauptdarstellerin Theodosia Goodman, die unter dem Künstlernamen Theda Bara zum ersten Star der Filmgeschichte

[807] Wenzel 2005b, 92.

[808] Wenzel 2005b, 98.

[809] „*Theda Bara's performance of Cleopatra was the biggest American box-office success of 1917*". Wyke 2002, 277.

[810] Wenzel 2005b, 178.

aufstieg. Der Künstlername, ein Anagramm für *arab death*[811], wurde wahrscheinlich aus einer Umformung des Vornamens Theodosia und einer Verkleinerung des Familiennamens der Mutter Barranger geschaffen.[812]

Dabei überließ das Planungsbüro der Fox Film Corporation nichts dem Zufall. Aus der jüdischen Schneidertochter aus Ohio wurde die geheimnisumwitterte Orientalin, die mit fiktivem Lebenslauf dem vorherrschenden Klischee des *vamp* oder der *femme fatale* entsprach. Schon in ihrem Debütfilm *A Fool There Was (1915)* legte Bara den Grundstein zu ihrem späteren Image. Sie verkörperte das Bild eines bestimmten Frauentyps, der aus den gesellschaftspolitischen Auseinandersetzungen der Jahrhundertwende durch die wachsende Emanzipation der Frauen in den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts entstanden war und nicht mehr dem von männlicher Seite gewünschten Rollenbild der domestizierten Hausfrau entsprechen wollte.

Ein weiteres Schlagwort dieser Entwicklung war *new woman*[813], das erstmals in den 1890er Jahren auftrat und den Schwenk weg von der Konzeption des 19. Jahrhunderts markierte, als der Wirkungsbereich der Frauen mit Haus, Ehe und Familie klar umrissen schien. Gleichzeitig veränderte sich die US-amerikanische Gesellschaft durch die großen Einwanderungswellen im Zeitraum von 1880-1920, die den klassischen angelsächsischen Wertekanon mit multikulturellen Einflüssen konfrontierte. Gerade die rasant wachsenden Ballungszentren boten aufgrund ihres Arbeitsangebots gute Möglichkeiten für junge Frauen, ein ökonomisch unabhängiges Leben in der Großstadt zu führen. Dabei waren die neuen Arbeitsmöglichkeiten ein äußeres Zeichen, die innere Auseinandersetzung der Geschlechter wurde um die Herrschaft über die weibliche Sexualität gefochten, die das patriarchalische Wertesystem unter seine Kontrolle zu bringen suchte. Das Kino in seiner wachsenden Bedeutung als wichtigstes Massenmedium trug dieser gesellschaftspolitischen Entwicklung Rechnung. Junge Hauptdarstellerinnen wie Theda Bara verkörperten im besten Sinne diesen neuen Frauentyp, der von Seeßlen als „*belle dame sans merci*“ bezeichnet wurde, der aus einer Verknüpfung von Erotik, Sinnlichkeit und dem Übernatürlichen eine unheimliche erotische Anziehungskraft schöpfte, um sich den sexuell manipulierbaren Mann untertan zu machen und ihn in letzter Konsequenz zu vernichten.[814]

Dieser neue Frauentyp war einerseits Ausdruck des weiblichen Wunsches nach einem Sexualleben, bei dem die eigenen Wünsche nicht denen des Mannes untergeordnet waren, und

---

[811] Seeßlen 1996, 10 sowie Wenzel 2005b, 180 und Wyke 2002, 268.
[812] Seeßlen–Weil 1980, 82.
[813] Wyke 2002, 271.
[814] Seeßlen–Weil 1980, 80.

andererseits aus patriarchalischer Sicht ein wahres Schreckgespenst der sexuellen Befreiung der Frau. Diesem dämonisch-verführerischen Charakter der *femme fatale* lag ein tief verborgener Hang zur Grausamkeit[815] zugrunde, der in den meisten Stummfilmproduktionen in der Behandlung von Untergebenen und Liebhabern umgesetzt wurde, und schloss die Kinderlosigkeit mit ein, da Mutterschaft und Erotik in dieser Konzeption unvereinbar schienen. Es ist bezeichnend, wie die Mutterrolle der Kleopatra in den meisten Genreproduktionen vernachlässigt oder einfach negiert wird.[816]

Aus der Pseudoorientalin Bara wurde die Inkarnation der Kleopatra geschaffen. Die in Auftrag gegebene groß angelegte Promotionsaktion sollte das Bild der Titelheldin unterstützen. Zur Verwandlung der Hauptdarstellerin trug die Verwendung von „ägyptisiertem" Dekor, Ausstattung und Kleidung bei. Gerade die Kleiderwahl, die sich an Jugendstil – Werken oder an Bildern der Präraffaeliten orientierte,[817] bot durch das Fehlen von klaren Zensurbestimmungen in den 1910er Jahren viel Spielraum in der freizügigen Gestaltung.[818]

7.5 Die Transformation des Frauentyps–Kleopatra im Tonfilm

Im Laufe der 1920er Jahre veränderte sich das im Kino führende Frauenbild entscheidend. Zwar lockte die exotische Faszination von Darstellerinnen wie Theda Bara, doch entstand eine Kluft zu den wirklichen Lebensumständen des Alltags. Dieses Bedürfnis nach Nähe zu den tatsächlichen Lebensbedingungen sollte ein neuer Frauentyp im Kino stillen, der seinen nicht leugbaren Sex-Appeal in durchaus realistischen Lebenssituationen anwenden konnte. An die Stelle des *vamp*, trat nun das so genannte *it-girl*, oder *flapper*, die Göre[819], ein Mädchen mit dem gewissen Etwas, welches sich trotz aller Schwierigkeiten des modernen Lebens seinen Weg bahnt. Dieser neue Frauentyp stand im Spannungsfeld zwischen Befriedigung männlicher Sehnsüchte und dem Selbstwertgefühl der modernen Frau.[820] Zwangsläufig hatte diese Wandlung auch eine Veränderung des vorherrschenden Schönheitsideals zur Folge. Waren die ersten Kleopatradarstellerinnen Madeleine Roch (1910), Helen Gardner (1912) oder Theda Bara (1917) noch von femininer Statur, wurde der

[815] Die Grausamkeit ist ein Attribut der orientalischen Frau in der Literatur und findet sich schon in den Erzählungen aus 1001 Nacht; siehe Wenzel 2005b, 290, Fußnote 99 sowie Kabbani 1993, 80–81.

[816] Wenzel 2005b, 273-275.

[817] Seeßlen–Weil 1980, 83.

[818] Seeßlen 1996, 11.

[819] Seeßlen–Weil 1980, 92.

[820] Patalas 1963, 108.

neue Frauentyp nun von sehr schlanken, burschikosen Mädchen wie Clara Bow verkörpert.[821] An die Stelle der dunklen langen Haare, des Symbols der *femme fatale*, trat nun die Kurzhaarfrisur, der Bubikopf.

Anfang der 1920er Jahre war der in den Kleopatraverfilmungen verwendete Frauentyp der *femme fatale* nicht mehr aktuell und das *it-girl* vorerst wenig brauchbar für die Darstellung der letzten Ptolemäerin. So scheint es nur folgerichtig, dass Kleopatra in anderen Genres, wie 1920 in der Komödie und 1921 im Zeichentrickfilm, Verwendung fand.[822] Es sollte bis 1928 dauern, bis der Kleopatrastoff wieder in einer großen Produktion verarbeitet wurde. Unter der Regie von Roy William Neill, markiert die Metro-Goldwyn-Mayer Produktion *Cleopatra* den ersten Tonfilm zur ptolemäischen Königin und gilt als verschollen. Inwieweit die Produktion als Shakespeareadaption bezeichnet werden kann, ist aus den vorhandenen *filmstils* nicht eindeutig feststellbar.[823] 1931 griff man in der Produktion *Oh! Oh! Cleopatra* das im Komödiengenre so beliebte Zeitreisemotiv auf und unter der Regie von Joseph Stanley schlüpfte Dorothy Burgess in die Rolle der ptolemäischen Königin.

1934 entstand mit Cecil B. De Milles *Cleopatra* die wichtigste Vorkriegsbearbeitung, die dem gewandelten Frauenbild in den USA Rechnung trug. Verkörpert wurde die Hauptprotagonistin von Claudette Colbert, die gerade für die Rolle einer anspruchsvollen modernen Frau in *It Happend One Night (1934)* mit dem Academy Award in der Kategorie *Best Actress in a Leading Role* ausgezeichnet worden war.[824] Zwei Jahre zuvor hatte sie die Rolle der Poppaea in der Antikfilmproduktion *The Sign of the Cross* verkörpert. Die gebürtige Französin, die in ihrer Jugend in die USA auswanderte, war wie geschaffen, dem *femme fatale*-Image früherer Kleopatraverfilmungen eine Absage zu erteilen, die Rolle zu modernisieren um aus ihr eine junge Frau der 1930er Jahre zu machen.[825] Die dunkle Aura ihrer Vorgängerin Theda Bara, ging Colbert als Kleopatra in ihrer jugendlichen Heiterkeit vollständig ab. Die Grausamkeit als eines der wichtigsten Attribute des vamp, sollte durch Humor und Menschlichkeit ersetzt werden. Aus emanzipatorischer Sicht bedeutete das neue Kleopatrabild einen klaren Rückschritt. Während Theda Baras Kleopatra schon vor der Ankunft der Römer Ägypten uneingeschränkt regierte, musste Claudette Colberts Kleopatra,

---

[821] *„Die zentrale erotische Aussage in der Präsentation ihrer Sinnlichkeit war nicht, wie in späteren Zeiten, die Überbetonung der weiblichen Formen oder die Fetischisierung des Busens, sondern die Idealisierung der „Silhouette“ und das Zusammenspiel von Körper und Kleidung.“* Seeßlen–Weil 1980, 94–95.

[822] 1920 entstand mit *Le perle di Cleopatra* die erste Komödie und ein Jahr später mit *Cleopatra and Her Easy Mark* der erste Zeichentrickfilm zum Stoff.

[823] Siehe dazu Wenzel 2005b, 195 und Ball 1968, 264 sowie 370.

[824] Wyke 2002, 283.

[825] Hamer 1993, 104–106 sowie Hughes–Hallett 1990, 333–335 und Wyke 2002, 281–282.

historisch richtig, erst von Caesar in ihre Herrschaft eingesetzt werden.[826] Letztgenannte Kleopatra empfand das Regieren als Bürde, als Beschäftigung für ihr Geschlecht als unangemessen.[827] Die Veränderung im Kleopatrabild der 1930er Jahre zeigt schon die Installation des *Production Code*, der Selbstzensur Hollywoods, dem sich die großen kalifornischen Filmstudios auf Druck von außen freiwillig unterwarfen. Die Darstellung unmoralischer Szenen wurde nun nahezu unmöglich gemacht, sexuelle Anspielungen konnten nur mehr in den Dialog verpackt werden. So fällt die Entwicklung der *screwball comedy* als Handlungsort des Geschlechterkampfes in die Zeit unmittelbar nach Einführung der freiwilligen Selbstzensur Hollywoods. Gleichzeitig bot das Antikfilmgenre die beste Möglichkeit, die freiwillige Selbstzensur weitestgehend auszuloten.

In den 1920er und 1930er Jahren hatte die *Tutmania* im anglo-amerikanischen Raum das Interesse am Orient und an Kleopatra weiter gesteigert. Unmittelbaren Niederschlag fand diese Entwicklung in einer entsprechenden Übersetzungstätigkeit themenbezogener ausländischer Veröffentlichungen. Im Zeitraum von Mitte der 1920er bis Mitte der 1930er Jahre wurden fünf fremdsprachige Monographien zu Kleopatra übersetzt.[828] Oskar von Wertheimers *Cleopatra-a Royal Voluptuary*, 1931 erschienen, diente De Mille neben Plutarch oder Shakespeare als wichtige Inspirationsquelle. Die Auswirkungen der Ägyptomanie waren natürlich nicht auf den filmischen Bereich beschränkt, sondern fanden Eingang in die Konsumwelt. Als man begann, die Attraktivität biederer Massenprodukte durch die Bezugnahme auf Ägypten und den Orient zu steigern, wurden Schauspielerinnen wie Claudette Colbert zu Werbeikonen, die den Absatz für Mode- und Schönheitsprodukte in die Höhe schnellen ließen. Die legendäre Schönheit der ptolemäischen Königin und der in den 1930er Jahren immer lauter werdende Ruf nach einem gepflegten Äußeren machten aus Kleopatra die ideale Stilikone.[829] Hollywood lieferte die Traumwelten und ging eine wichtige ökonomische Verbindung mit der Werbebranche ein.[830]

Schon in den 1920er Jahren entwickelte sich die moderne Werbeindustrie in den USA, die erstmals landesweit „Markenartikel“ bewarb und sich verstärkt an Konsumentinnen richtete, da 80 % der Verbrauchereinkäufe in den Haushalten von Frauen getätigt wurden.[831] Durch

[826] Wenzel 2005b, 216.

[827] Wieber–Scariot 1998, 85.

[828] Hamer 1993, 109.

[829] Wyke 2002, 216.

[830] Die Palette der Kleopatra-Produkte in den 1930er Jahren reichte von Seifen und Schaumbädern bis zu Perücken, Pudern und Parfüms. Die zeitlose Bedeutung Kleopatras als Schönheitsideal zeigt sich auch in den unzähligen *Cleopatra Make-up*-Tipps, die auf dem Internet Videoportal *YouTube* in Anspruch genommen werden können.

[831] Cott 1992, 107.

Normierung bildete sich der *american way of life*, ein Kunstprodukt, welches auch den US-amerikanischen Frauen eine bestimmte Rolle zuordnete. Die Verbindung zwischen Hollywoodfilm und Werbung war fließend, und die europäischen Konsumentinnen nahmen dieses idealisierte Bild der modernen US-amerikanischen Frau in Unkenntnis der eigentlichen Lebensumstände vollkommen unkritisch auf.[832] In diesem Klima der Erregung neuer Konsumbedürfnisse entstand das Bild der modernen Frau, welches den Bedürfnissen der Werbeindustrie unterworfen war.

Mitte der 1930er Jahre ging der Historienfilm stark zurück. Der Ausbruch des Zweiten Weltkrieges brachte die Antikfilmproduktion weltweit endgültig zum Erliegen. Durch die Abschottung der nationalen Filmmärkte durch Nazideutschland, Italien und die UdSSR, die im Falle von Nazideutschland auch Auswirkungen auf die annektierten oder besetzten Gebiete hatte, war das attraktive Auslandsgeschäft für die Deckung der Produktionskosten der teuren Antikfilmproduktionen nicht mehr vorhanden (siehe Kap. 3.5). Ferner standen die einzelnen nationalen Filmindustrien als wichtige Propagandainstrumente ganz im Dienste ihrer jeweiligen Regierungen. Das Antikfilmgenre selbst eignete sich kaum für die ideologische Auseinandersetzung mit dem Kriegsgegner. So ist es wenig verwunderlich, dass während des Krieges mit der britischen Produktion *Caesar and Cleopatra (1945)* nur ein Antikfilm produziert wurde. Unter der Regie von Gabriel Pascal, adaptierte der hoch betagte George Bernard Shaw seine eigene literarische Vorlage aus dem Jahr 1898 als Filmdrehbuch. Im Gegensatz zu den literarischen Vorgängerwerken hatte Shaw mit dem vorherrschenden Bild der Kleopatra radikal gebrochen. Aus der verführerischen Kleopatra Shakespeares wurde nun das entsexualisierte Kind, das unter der Anleitung des erfahrenen Caesar zur Königin wird.[833] Der pragmatische und wenig emotionale Caesar und das naive, kindliche Mädchen Kleopatra entsprachen Shaws Rollenverständnis beider Geschlechter. Diesen Vorstellungen bleibt auch die Drehbuchadaption treu, mit der einzigen Veränderung, dass Regisseur Gabriel Pascal Kleopatras Sexualität stärker in den Blickpunkt der Handlung brachte. Seine von Vivien Leigh dargestellte Kleopatra ist unbedarftes Mädchen und sexuelles Wesen zugleich. Glaubt man anfänglich, die junge Königin durchlebe die pubertären Schwierigkeiten des Erwachsenwerdens, wird mit Fortdauern der Handlung klar, dass Kleopatra ihre Kindlichkeit nur vortäuscht, um mit ganzem Körpereinsatz ehrgeizig ihr Ziel, die Sicherung ihrer

[832] Cott 1992, 108.
[833] Hughes–Hallett 1990, 312.

Herrschaft über Ägypten, zu verfolgen. Unter diesem Gesichtspunkt hat Wieber – Scariot Pascals Kleopatra als Wegbereiterin des Lolitamotivs bezeichnet.[834]

Gleichzeitig ist in der Schilderung der Kleopatra nach siebzig Minuten ein Bruch zu bemerken. Aus dem Kind Kleopatra ist nun die Herrscherin geworden. Die Handlung dokumentiert diesen vermeintlichen Wechsel der Kleopatra aus der Welt der Frauen in die männlich dominierte Welt des Regierens in einer Szene, die Kleopatra im Kreise ihrer Hofdamen zeigt:

Hofdame

Ich wünschte, Caesar wäre wieder in Rom!

Kleopatra

Und dabei ist er doch euer Schutz!

[…] Warum wünscht ihr ihn fort?

Hofdame

Ach, du bist durch ihn so furchtbar ernst, gelehrt und langweilig geworden![835]

Ähnlich wie in *Cleopatra (1934)* wird das Motiv der Bürde des Regierens aufgegriffen. Als sie Potheinos, den Vormund ihres königlichen Bruders, zur politischen Unterredung trifft, äußert sich Kleopatra zu den Anforderungen des Regierens:

Im Sinne von töricht sein?

Oh nein, ich wollt', ich wärs!

[…]

Dann würde ich nach meinen Gefühlen handeln.

Dazu bin ich nicht mehr im Stande, seit Caesar mir Weisheit geschenkt hat!

Ich tue, was mir wichtig erscheint, und nicht, was ich tun möchte!

Glücklich bin ich nicht, aber ich herrsche!

Jetzt bin ich reif genug, allein zu regieren, Pothinus![836]

Zuvor noch äußert sich Kleopatras Amme Tatatheta, nachdem sie von Kleopatra nach Eintreffen des Potheinos aufgefordert wurde, das Zimmer zu verlassen: „*Du hast leider wie die meisten Frauen eines von den Römern übernommen: Die Unmoral!*"[837]

Um sich endgültig von Caesars Herrschaft zu befreien, beauftragt sie ihre Amme, den unliebsamen Potheinos zu erdolchen, während Caesar römische Unterstützung erwartet. Caesar ist empört über die Tat. Kleopatra, die junge Regentin, versucht seiner Strenge mit

---

[834] Wieber–Scariot 1998, 85.

[835] Filmsequenz *Caesar and Cleopatra (1945)* 01.20.21-01.20.41.

[836] Filmsequenz *Caesar and Cleopatra (1945)* 01.24.31-01.24.58.

[837] Filmsequenz *Caesar and Cleopatra (1945)* 01.24.00-01.24.07.

dem Benehmen eines Kindes zu begegnen. Erst als die Berater Caesars, den Mord an Potheinos politisch unterstützen, und Caesar von der Landung römischer Truppen bei Pelusion erfährt, vergibt er ihr. Natürlich vergisst Caesar nicht, die junge Königin zu tadeln, als er der Situation entsprechend seine Befehle gibt: „*Ich habe keine Zeit für dich mein Kind, wir sprechen uns später!*“[838] Letztendlich wird die Ermordung des Potheinos durch die Tötung der Mörderin Tatatheta gesühnt. Die ptolemäische Königin und Caesar scheinen versöhnt, doch bestellt er seinen Vertrauten Rufino zum römischen Statthalter für Ägypten. Ende der 1940er Jahre erlebte der Antikfilm eine Renaissance, die das Genre bis zum Ende der 1960er Jahre tragen sollte. Teure Hollywoodproduktionen mit aufwendig produzierten Schauwerten versuchten die Billigkonkurrenz des Fernsehens ökonomisch zu übertrumpfen und boten den europäischen Konsumenten in der Darstellung vergangener Phantasiewelten die Möglichkeit, dem eigenen entbehrungsreichen Alltag kurzfristig zu entfliehen. Frühchristliche Stoffe dominierten die großen Historienspektakel der 1950er Jahre, während Kleopatra Verwendung in Literaturadaptionen oder in den finanziell weniger potent ausgestatteten italienischen Antikfilmproduktionen fand. Diese zeitgleich zu den bekannteren italienischen Muskelmannfilmen entstandenen Komödien vereinnahmten den Namen der ptolemäischen Königin, ohne die historischen Verwicklungen richtig zu behandeln. Sie verwerteten die von der Filmgeschichte tradierten Klischeevorstellungen und orientalische Stereotypen, verpackten diese, gewürzt mit der Zeit angepasster Erotik und Unterhaltung, in eine anspruchslose Handlung.

1953 verkörperte die junge, noch unbekannte Sophia Loren in der Verwechslungskomödie *Due notti con Cleopatra* in einer Doppelrolle sowohl die brünette ptolemäische Königin als auch die blonde ägyptische Prostituierte Nisca. Die lose am Bericht des Sextus Aurelius Victor angelehnte Produktion setzt den alexandrinischen Hofbediensteten Cesarino, dargestellt vom italienischen Komikerstar Alberto Sordi und dessen Liebe zur jungen Kurtisane Nisca in Szene, die für kurze Zeit den Platz mit Kleopatra tauscht.[839] Nach einigen Irrungen, die für Cesarino kurzfristig im Kerker enden, gelingt den Liebenden nach Täuschung der echten Kleopatra die Flucht. Die von Sophia Loren in ihrer ganzen Sinnlichkeit gespielte Doppelrolle zeigt eine neue Variante der Kleopatradarstellung. Aus der zarten kindlichen Kleopatra aus *Caesar and Cleopatra (1945)* ist jetzt das erotische Vollweib geworden, dessen geistiges Vermögen weit hinter den üppigen körperlichen Reizen

[838] Filmsequenz *Caesar and Cleopatra (1945)* 01.45.19-01.45.20.
[839] Wenzel 2005b, 109.

zurückbleibt.[840] Dieses neue weibliche Wunschbild hatte seinen Ursprung in den Sehnsüchten von Millionen von Frontsoldaten Anfang der 1940er Jahre, die sich nach kurzweiliger belangloser Zerstreuung in den Armen von mit weiblichen Reizen üppig ausgestatteten Frauen sehnten.[841]

Sophia Loren entsprach diesen stereotypen Vorstellungen und nach ihrem Wechsel in die USA 1956 stieg sie zum gefeierten internationalen Star auf. Lorens Erfolg lag einerseits in ihrer italienischen Ausstrahlung, die exotisch war für das US-amerikanische Publikum, und andererseits in ihrem Vermögen, dem vorherrschenden stereotypen Idealbild durch ihre körperlichen Reize gerecht zu werden.[842]Die Produktion, eigentlich ein Starvehikel für Sordi, war ursprünglich nur für den europäischen Markt vorgesehen, wurde aber in der allgemeinen Kleopatrahysterie 1963 auch in den USA veröffentlicht.

Im selben Jahr wie *Due notti con Cleopatra* schildert die Produktion *Serpent of the Nile (1953)* die verhängnisvolle Dreiecksgeschichte zwischen Kleopatra, Antonius und dessen fiktivem römischen Freund Lucilius. Obwohl sich Letztgenannter zu Kleopatra hingezogen fühlt, versucht er vergeblich, Antonius vor der Anziehungskraft der Verführerin zu schützen. Die Darstellung der Kleopatra entsprach allen stereotypen Klischeevorstellungen.[843] Lucilius wird zwar von Kleopatra gefangen genommen, ihm gelingt aber mit Hilfe des Antonius die Flucht nach Rom, wo er sich Octavian anschließt. Schließlich kehrt Lucilius mit den siegreichen römischen Truppen nach Ägypten zurück und erlebt die Selbstmorde der Liebenden.[844] Die eindrucksvollste Sequenz der Produktion ist Kleopatras Eintreffen mit der ptolemäischen Königsbarke in Tarsos, die durch De Milles *Cleopatra (1934)* inspiriert scheint.[845]

Nachdem Twentieth Century Fox erste Pläne zum eigenen Kleopatra-Projekt veröffentlicht hatte, folgte mit *Le legioni di Cleopatra (1959)* eine weitere europäische Schmalspurversion, in der Linda Cristal die Rolle der ptolemäischen Königin übernahm, die inkognito als Tänzerin Berenike in den Tavernen Alexandrias auftritt.[846] Dort verliebt sich der nichts ahnende römische Offizier Curridio, der ausgesandt wurde, um Antonius nach Rom zurückzubringen, in die begehrenswerte Schönheit. Kleopatra scheint die Gefühle des Römers

---

[840] Wenzel 2005b, 110.

[841] Patalas 1963, 213.

[842] Patalas 1963, 232.

[843] Wenzel 2005b, 108.

[844] Wenzel 2005b, 109.

[845] Smith 2004, 212.

[846] Wie schon in ähnlichen Fällen zuvor versuchte Twentieth Century Fox, durch den Erwerb der Filmrechte eine Veröffentlichung in den USA zu hintertreiben: siehe Smith 2004, 157.

zu erwidern, doch aus Gründen der Staatsräson entsagt Kleopatra ihrer Liebe, nachdem sie sich Curridio zu erkennen gegeben hat. Persönlich enttäuscht von der Geliebten und verfolgt von der ägyptischen Priesterschaft, gelingt Curridio die Flucht nach Rom, wo er sich Octavian anschließt und siegreich nach Ägypten zurückkehrt. Dort gelingt zwar die Befreiung einer Gruppe von Römern, die von der hinterhältigen Priesterschaft als Geiseln gehalten wurde, doch Antonius und Kleopatra können nur mehr tot aufgefunden werden.[847]

In einer der klassischen Muskelmannproduktionen, *Sansone (1961)*[848] unter der Regie von Gianfranco Parolini, leiht Kleopatra[849] ihren Namen der bösen Gegenspielerin des Titelhelden. Die Usurpatorin des Throns der fiktiven orientalischen Stadt Sullam hat somit nichts mit der ptolemäischen Herrscherin zu tun.[850] In diesem bestenfalls als B-Produktion zu bezeichnenden Machwerk wurde der Name der Hauptprotagonistin nicht zufällig gewählt, man versuchte an die *femme fatale*-Tradition der Filmfigur anzuknüpfen.

Ein Jahr später folgte mit *Una regina per Cesare* eine italienisch-französische Produktion, die sich den Ereignissen vor Caesars Ankunft in Ägypten widmet, wenn auch ohne Rücksicht auf die historischen Umstände. In wechselnden Konstellationen wird die innerptolemäische Auseinandersetzung geschildert, die Ptolemaios zunächst für sich entscheiden kann und Kleopatra zur Flucht nach Syrien nötig. In Syrien trifft auch der auf der Flucht befindliche Pompeius (!) ein, mit dessen Hilfe Kleopatra zwischenzeitlich die Macht in Alexandria wieder erringen kann. Pompeius wird von Lucius Septimius ermordet, und Achillas, der kurzfristige Verbündete der Kleopatra, zettelt einen Krieg gegen den herannahenden Caesar an, den dieser für sich entscheiden kann. Kleopatra muss nun auf eine Verständigung mit Caesar hoffen.[851] Hier endet das vorhandene Filmmaterial, wahrscheinlich wurde der Film von Twentieth Century Fox aufgekauft, um das eigene Projekt zu schützen.[852]

---

[847] Wenzel 2005b, 111.

[848] www.imdb.de/title/tt0358100/ (14. 08. 2009)

[849] Der Name Kleopatra für die Hauptprotagonistin findet nur Verwendung in der deutschsprachigen Version, die schon in ihrem zur englischen Version abweichenden Titel *Herkules im Netz der Cleopatra* auf die ptolemäische Königin hinweist: siehe Wenzel 2005b, 134 Fußnote 228.

[850] Wenzel 2005b, 112.

[851] Wenzel 2005b, 112.

[852] Smith 2004, 189.

7.6 Die Figur in der Blütezeit des Genres in Hollywood–*Cleopatra (1963)*

Hatten in den 1950er Jahren noch frühchristliche Stoffe die teuren Antikfilmproduktionen Hollywoods dominiert, begann sich Anfang der 1960er Jahre ein stärker politischer Blick auf die antike Vergangenheit durchzusetzen.

Bedenkt man die Beliebtheit des Kleopatrastoffes in den vergangenen Filmdekaden, war eine Umsetzung der Lebensgeschichte der ptolemäischen Königin in einer teuren Studioproduktion nur eine Frage der Zeit.

Schließlich sollte Twentieth Century Fox-Studioboss Spyros Skouras den Plan fassen, den Kleopatrastoff mit einem Anfangsbudget von zwei Millionen Dollar umzusetzen. Doch schon bei der Verpflichtung der Hauptdarstellerin durch den ausführenden Produzenten Walter Wanger musste das Budget erhöht werden, als Elizabeth Taylor[853], neben diversen Extras[854], auf einer Gage von einer Million Dollar beharrte und diese auch bekam. Als Folge begannen nun sämtliche Schauspieler und Schauspielerinnen höhere Gagen zu verhandeln und das Budget musste von zwei auf sechs Millionen erhöht werden.[855]

Ursprünglich war Robert Mamoulian als Regisseur der Produktion vorgesehen. An der Seite von Elizabeth Taylor sollten Peter Finch als Caesar und der bekannte Genredarsteller Stephen Boyd als Antonius die beiden männlichen Hauptrollen übernehmen. Als Vorlage für das Drehbuch diente die Monographie *The Life and Times of Cleopatra* von Carlo Maria Franzero aus dem Jahre 1957, welche, mit zusätzlichem Material angereichert, adaptiert werden sollte.[856] Aus Kostengründen einigten sich die Produktionsverantwortlichen auf die Pinewood Studios bei London, glaubte man doch, dort billiger drehen zu können, als in Hollywood. Durch den Bau aufwendiger Kulissen verzögert, konnte der ursprüngliche Drehstart im Herbst 1960 nicht gehalten werden. Als man im Dezember desselben Jahres nun endlich bereit war, zogen schon Nebelschwaden durch die ägyptischen Aufbauten und der Atem der Schauspieler und Schauspielerinnen wurde sichtbar.[857] Keine überzeugenden Bedingungen für eine Produktion, die zu großen Teilen ihrer Handlung im östlichen Mittelmeerraum spielt.

---

[853] Zur Entscheidung, Elizabeth Taylor als Hauptdarstellerin zu verpflichten, und ihren Mitbewerberinnen siehe Wanger–Hyams 1963, 12–13.

[854] Neben der fixen Gage von einer Million Dollar gestand man der Hauptdarstellerin 10% der Einnahmen des Films, 50.000 Dollar pro überzogener Drehwoche und 3.000 Dollar Unterhalt wöchentlich zu. Insgesamt verdiente Elizabeth Taylor an der Produktion sieben Millionen Dollar, die Einnahmen aus diversen Lizenzgebühren nicht eingerechnet, siehe Dietzsch 1997, 89–90.

[855] Prokop 1995, 246.

[856] Wenzel 2005b, 217.

[857] Prokop 1995, 246.

Schließlich erkrankte die Hauptdarstellerin Elizabeth Taylor an einer Lungenentzündung und Produzent Wanger sah sich gezwungen, die Dreharbeiten zu unterbrechen. Zu diesem Zeitpunkt waren erst wenige Minuten gedreht und die Produktionskosten beliefen sich schon auf fünf bis sieben Millionen Dollar.[858] Um die Kosten für Twentieth Century Fox noch weiter in die Höhe zu schrauben, wurde auf Betreiben Taylors die Produktion anstatt im firmeneigenen *CinemaScope* im *Todd A-O* Breitwandverfahren gedreht, an dem die Hauptdarstellerin durch ihren verstorbenen Ehemann Mike Todd die Rechte hielt und Lizenzgebühren kassierte.[859]

Die ersten Konsequenzen nach Drehstopp folgten umgehend. Regisseur Mamoulian stieg aus der Produktion aus und Studioboss Skouras konnte Joseph L. Mankiewicz als Nachfolger präsentieren. Mankiewicz, einer der renommiertesten Regisseure der Branche[860], hatte durch die Shakespeareadaption *Julius Caesar (1953)* für Metro Goldwyn Mayer erste Erfahrungen im Genre gesammelt und kannte Elizabeth Taylor von ihrer gemeinsamen Zusammenarbeit bei *Suddenly, Last Summer (1959)*. Ironischerweise sah er in der Übernahme der Regieverantwortung die Chance, relativ schnell und problemlos seiner letzten vertraglich fixierten Verpflichtung gegenüber Twentieth Century Fox nachzukommen.

Die ins Trudeln geratene Produktion sollte Mankiewicz vor mehrere Probleme stellen. Für einen nach Produktionsbeginn verpflichteten Regisseur stellt die Kooperation mit einer nicht von ihm zusammengestellten *cast* eine große Herausforderung dar. Einen weiteren Unsicherheitsfaktor bildete das Drehbuch, welches den Vorstellungen des Regisseurs in der Darstellung der Kleopatra nicht entsprach und umgearbeitet werden musste. Weitere Schwierigkeiten ergaben sich aus dem Umstand, dass Mankiewicz kein typischer Blockbuster – Regisseur war, sondern seine besten Leistungen bei Produktionen mit kleinem Ensemble, in denen der Dialog die Ausstattung dominierte, erzielte.[861] *Julius Caesar (1953)* fällt aufgrund der Dominanz des Dialogs aus dem Reigen der zeitgenössischen Genreproduktionen heraus.

Um einen möglichen kompletten Absturz der Produktion zu vermeiden, musste Mankiewicz umgehend handeln. Als ersten Schritt ließ er die männlichen Hauptrollen austauschen, im Februar 1961 wurden Finch und Boyd durch Rex Harrison und Richard Burton ersetzt.

---

[858] Brodsky–Weiss 1963, vi sowie Solomon 2001, 68.

[859] Prokop 1995, 246.

[860] Joseph L. Mankiewicz hatte sowohl 1949 für *A Letter to Three Wives* als auch 1950 für *All About Eve* jeweils die prestigeträchtigen Academy Awards für *Best Screenplay* und *Best Director* gewonnen.

[861] Lower–Palmer 2001, 109.

Als zweiten Schritt nahm der Regisseur eine Komplettüberarbeitung des Drehbuchs vor. Die Dreharbeiten wurden aufgenommen, doch Taylor erkrankte wieder schwer und blieb dem Set einige Monate fern.[862]

Im Herbst wurde ein weiterer Anlauf gestartet, um die Dreharbeiten wieder aufzunehmen. In der Zwischenzeit war die Produktion in die Cinecittà Studios bei Rom umgezogen und relativ schnell sollten sich neue finanzielle Belastungen für die Produktionsfirma einstellen. Die architektonische Realisierung der Prachtbauten Alexandrias und Roms verschlang fünfzehn Millionen Dollar, wobei ein Drittel der Aufbauten gar nicht im Film zu sehen war.[863] Neben Schwierigkeiten mit der von der Mafia kontrollierten Handwerkergewerkschaft von Cinecittà wurden hohen Spesenrechnungen einflussreicher Studioangestellter über das Budget der Produktion verschleiert.[864]

Aufgrund ungünstiger Witterungsbedingungen kam es zu weiteren Verzögerungen, und als sich das Wetter besserte, verunmöglichte eine weitere krankheitsbedingte Abwesenheit Taylors die Einhaltung des Drehplans und ließ die Produktionskosten explodieren.

Darüber hinaus trug eine öffentlichkeitswirksame Affäre der beiden noch mit anderen Partnern verheirateten Hauptdarsteller Elizabeth Taylor und Richard Burton nicht dazu bei, die Komplikationen um die Produktion zu minimieren.[865]

Erst Mitte 1962 konnten die Dreharbeiten endgültig beendet werden, und die derart überzogenen Produktionskosten zwangen Skouras, seinen Posten zu räumen. Nachfolger Darryl F. Zanuck entließ Produzent Wanger.[866] Dem gleichen Schicksal fiel Regisseur Mankiewicz zum Opfer. Nach Durchsicht der Filmmuster feuerte Zanuck voreilig Mankiewicz publikumswirksam bei einer öffentlichen Pressekonferenz, nur um den ehemaligen Regisseur wenig später für die Nachdreharbeiten von Schlachtsequenzen wieder unter Vertrag zu nehmen.[867] Im März 1963 fiel schließlich die letzte Klappe. Inwieweit Mankiewicz in den Schneideprozess der Postproduktionsphase involviert war kann nur spekuliert werden. Die endgültige Entscheidung über die finale Kinofassung lag in den Händen des Studiobosses, und Zanuck machte von seinem Recht zu kürzen weidlich Gebrauch.[868] Der ursprünglich von Mankiewicz favorisierte Plan, den Kleopatrastoff in zwei Filmen zu je drei Stunden in die Kinos zu bringen, wurde fallen gelassen. Bei der Premiere

[862] Wenzel 2005b, 217.
[863] Prokop 1995, 246.
[864] Prokop 1995, 246.
[865] Solomon 2001, 68.
[866] Wanger – Hyams 1963, 180.
[867] Lower – Palmer 2001, 118.
[868] Lower – Palmer 2001, 118.

am 12. Juni 1963 im Rivoli Theatre in New York betrug die Laufzeit der Produktion vier Stunden und vierundzwanzig Minuten. Zwei Wochen später wurden einundzwanzig Minuten herausgenommen, und nach weiteren Kürzungen in den folgenden Monaten war die Filmlaufzeit auf knapp drei Stunden gesunken.[869]

Die von den Studioverantwortlichen veranlassten Szenenkürzungen, in ihrer Fülle mit den bei *Spartacus (1960)* vorgenommenen vergleichbar, haben die Qualität der Produktion entscheidend beeinflusst. Zwar verfügte *Cleopatra (1963)* über den entsprechenden *box office value*.[870] Verfügte die Produktion in ihrer Starbesetzung, der Verarbeitung eines großen Stoffes und der filmischen Repräsentation des finanziellen Aufwandes über drei wichtige Komponenten für den Erfolg an den Kinokassen, führten allerdings schlechte Planung, Korruption und die Nichtkalkulierbarkeit einiger entscheidender Faktoren, wie der Wetterbedingungen oder der gesundheitlichen Verfassung der Hauptdarstellerin, das ausführende Studio in den finanziellen Ruin. Schlussendlich hatte der Film vierundvierzig Millionen Dollar[871] verschlungen, einen Führungswechsel an der Spitze des ausführenden Studios herbeigeführt und die finanziell angeschlagene Produktionsfirma[872] fast in den Bankrott getrieben.[873] Zwar wurde *Cleopatra (1963)* zwar mit 26 Millionen[874] Dollar Einspielergebnis zum erfolgreichsten Film des Jahres. Schlussendlich bedeutete aber die hohe Differenz zu den Produktionskosten, aber den größten Flop der Filmgeschichte der 1960er Jahre.[875]

Der finanzielle Misserfolg des Films wurde immer wieder zum Sargnagel des Antikfilmgenres hochstilisiert, besonders als ein Jahr später die teure Paramount-Produktion *The Fall of the Roman Empire* sowohl bei der Kritik als auch beim Publikum durchfiel. Nach 1965 entstanden nur mehr sporadisch Antikfilme für das Kino, bis das Genre Anfang der 1970er Jahre gänzlich aus dem Kino verschwand und im Fernsehen eine neue Heimat fand. Die Produktion offenbarte eines der Grundprobleme des Genres. Seit Anfang der 1950er Jahre hatten sich die einzelnen großen Hollywoodstudios mit teuren Antikfilmproduktionen gegenseitig in der Realisierung von Ausstattung und Massenszenen überboten. Produktionen

---

[869] Solomon 2001, 69.

[870] Zum Begriff *box office value* siehe Engell 1995, 297.

[871] 44 Millionen Dollar Produktionskosten im Zeitraum von 1961 bis 1963 entsprechen heute einem Betrag von 250 bis 300 Millionen Dollar.

[872] Mit *The Sound of Music* gelang Zanuck zwar 1965 ein überraschender Kassenerfolg, aber als Twentieth Century Fox im Geschäftsjahr 1970 77 Millionen Dollar Verlust erzielte, musste Studioboss Zanuck zurücktreten: Gomery 1998, 403.

[873] Wenzel 2005b, 218: die Produktionskosten betreffend kommt es immer wieder zu unterschiedlichen Angaben: siehe Seeßlen–Weil 1980, 32, Smith 2004, 54 sowie Solomon 2001, 69.

[874] www.boxofficereport.com/database/1963.shtml (10. 08. 2010)

[875] Prokop 1995, 247.

wie *Quo Vadis (1951)*, *The Robe (1953)* und sein Sequel *Demetrius and the Gladiators (1954)*, *The Ten Commandments (1956)*, sowie *Ben Hur (1959)* und *Spartacus (1960)* waren zwar erfolgreich an den Kinokassen, schraubten aber die Produktionskosten im Konkurrenzkampf der Studios in den 1950er und 1960er Jahren immer weiter hinauf, bis eine vernünftige Kosten-Gewinnplanung unmöglicht wurde.

7.7 „Lizpatra"–Die Darstellung der Kleopatra durch Elizabeth Taylor

Elizabeth Taylor war wie geschaffen für die Darstellung der Kleopatra. Verlieh die zweifache Academy Award – Preisträgerin durch ihre schauspielerische Reputation in Produktionen wie *Giant (1956)*, *Raintree Country (1957)* und *The Cat on a Hot Tin Roof (1958)*[876] der Rolle den nötigen *star value*, hielt gleichzeitig das publicitywirsame Privatleben der Filmdiva mit Gewalt- und Alkoholexzessen Taylor und die Produktion *Cleopatra (1963)* im Mittelpunkt der interessierte Öffentlichkeit.

Im Gegensatz zu vielen ihrer Schauspielkolleginnen war Taylor nicht auf einen bestimmten Frauentyp festlegbar. In ihren ersten Filmen entsprach sie dem Archetypus des braven jungfräulichen Mädchens, welches sich im Laufe ihrer Karriere zum genauen Gegenteil der verführerischen ambivalenten Frau wandelte. Sie verband die Wahl ihrer Rollen, ihre schauspielerische Entwicklung und ihr Image in der Öffentlichkeit zu einem alles umfassenden Starmythos.[877] Sie wurde zur Diva, die nicht vorhatte, sich den sexuellen Normen der 1960er Jahre unterzuordnen.

Aus heutiger Sicht ist die öffentliche Entrüstung über die Affäre der beiden Hauptdarsteller der Produktion *Cleopatra (1963)* schwer nachvollziehbar. In den 1960er Jahren verstieß aber gerade das Verhalten Taylors gegen die allgemeine Norm, weibliche Sexualität nur innerhalb einer monogamen Ehe zu praktizieren.[878]

Gerade durch die Affäre verschwammen die Grenzen zwischen Fiktion und Realität. Taylor folgte ihrer Filmfigur Kleopatra, die eine Liebesbeziehung zum gebundenen Antonius unterhielt, durch ihre Liaison mit dem verheirateten Richard Burton.[879] Den Studioverantwortlichen kam diese Aufmerksamkeit für die ins Trudeln geratene Produktion sehr gelegen, blieb man so öffentliches Gesprächsthema und steigerte die Neugierde des

---

[876] In beiden letztgenannten Filmen spielt Taylor eine dunkle sinnliche Südstaatenschönheit, die ihrer blonden Gegenspielerin den Mann ausspannt.

[877] Lenssen 1997, 62.

[878] Das Image der Frau, die sich nimmt, was sie will, lastete Taylor schon Ende der 1959er Jahre an, als sich ihr späterer dritter Mann Eddie Fisher von seiner Frau Debbie Reynolds, dem Inbegriff von *America's perfect young wife*, scheiden ließ: Wyke 2002, 309.

[879] Lenssen 1997, 69.

Publikums. Ähnliches versuchten die Studioverantwortlichen zu erreichen, als man 1962 in den wichtigsten Modemagazinen Vogue und Look, Fotostrecken veröffentlichen ließ, die Taylor und Kleopatra „*as two legendary glamour girls, who both enjoy a fabulously luxurious lifestyle and who together would now initiate a new „Egyptian look“ or „Cleopatra complex*“[880], bezeichneten.

Diese offenkundige Verschmelzung der Schauspielerin mit der von ihr verkörperten Figur passte mit der von Mankiewicz angestrebten Charakterisierung der ptolemäischen Königin letztendlich nicht zusammen. Im Gegensatz zum vom Regisseur nicht beeinflussten Drehbuch, welches Kleopatra in der Tradition von Shaws *Caesar and Cleopatra* als junge, anfänglich naive Königin zeichnete, wollte Mankiewicz Kleopatra kraft ihrer Persönlichkeit als starke und fähige Regentin schildern. Nur eine derart angelegte Figur wäre für das Publikum glaubhaft im Stande gewesen, zwei der mächtigsten antiken Personen in ihren Bann zu ziehen.[881] Dazu nahm der Regisseur Anleihen bei der literarischen Vorlage Franzeros, die Kleopatra wie folgend charakterisierte: „*Durch alle Jahrhunderte hindurch ist die Legende um Kleopatra von Geschichtsforschern und Dichtern immer aufs Neue erzählt worden, die Geschichte einer Frau, die man Sphinx in Menschengestalt genannt hat, und immer aufs Neue ergreift uns der rätselvolle Zauber, der nach zwei Jahrtausenden nichts an Leben eingebüßt hat. Welch unwiderstehliche Gewalt über die Herzen der Menschen besaß jene Frau, die ihren Namen unsterblich werden ließ?*“[882]

Ausgehend von Sueton, Plutarch und Shakespeare versuchte Mankiewicz der Frage nachzugehen, wie Kleopatra als Vertreterin einer geschwächten hellenistischen Dynastie ihre zwischenzeitliche Machtposition erringen und über einen gewissen Zeitraum bewahren konnte.[883] Im Film lässt der Regisseur Agrippa und Rufius, die beiden Unterfeldherren Caesars, eine erste Charakterisierung Kleopatras geben, die dem ambivalenten Bild der Ptolemäerin gerecht wird:

Agrippa

Eigentlich mazedonischer Abstammung, kein ägyptisches Blut!

Das wird auch amtlich zugegeben.

Nach allgemeinem Urteil ist sie außerordentlich klug und scharfsinnig!

Kleopatra ist ungewöhnlich belesen, sehr beschlagen in Naturwissenschaften und Mathematik.

---

[880] Wyke 2002, 307; zum Werbefeldzug zu *Cleopatra (1963)* siehe auch Wieber–Scariot 1999, 1139–1140.

[881] Lower–Palmer 2001, 110.

[882] Franzero 1957, 5.

[883] Lower–Palmer 2001, 110.

Sie spricht nicht weniger als sieben Sprachen fließend.

Wäre sie nicht eine Frau, würde man sie für einen Philosophen halten.

Nichts ist mir mehr zuwider als ein Philosoph!

Rufius

Es ist bekannt, dass Kleopatra, um ihre Ziele zu erreichen, nicht nur Gift und Folter anwendet, sondern auch ihre erotischen Talente, die ganz erheblich sein sollen.

Ihre Liebhaber, so wird berichtet, sind kaum zu zählen.

Man sagt, dass sie sie auswählt und nicht auf die Werbung des Mannes wartet, wie es sich für eine Frau doch ziemt.

[zu Caesar direkt gewandt]

Ich meine, so haben wir mehr als einen Grund, dich nicht mit ihr allein zu lassen.[884]

Mankiewicz spielt ironisch mit den Klischeevorstellungen, wenn er Kleopatra vor der zweiten wichtigen Begegnung mit Caesar zu ihren Hofdamen sagen lässt:

Wir dürfen ihn [Caesar] nicht enttäuschen, wenn er wirklich kommt!

Die Römer erzählen sich mancherlei Geschichten von meinem Bad, meinen Sklavinnen und meiner Moral![885]

Mit der männlichen Furcht vor ihr spielt Kleopatra auch, als sie nach der ersten Begegnung mit Caesar von einer Eskorte von sechs bewaffneten Legionären in ihre Gemächer gebracht wird.[886] Das Verhältnis zu Caesar wird von Mankiewicz als wirtschaftspolitisches Zweckbündnis geschildert. Schon kurz nach Pharsalos hatte Caesar seine Beweggründe für die Reise nach Ägypten wie folgend geschildert:

Nach Ägypten werde ich in jedem Fall ziehen!

Der junge Ptolemaios und seine Schwester liegen auch im Krieg miteinander.

Und solange dort keine Ordnung ist, ihr wisst es, fehlt es an Weizen für Rom![887]

Deshalb tritt Kleopatra in ihren ersten Szenen vor Caesar auch nicht als politische Bittstellerin auf, sondern weist mit Nachdruck auf die für Caesar politisch ungünstige Situation hin, wenn ihr Bruder Ptolemaios weiter an der Macht bleibt:

Caesar, du musst mir den Thron von Ägypten wiedergeben!

Mir ganz allein und ohne Aufschub![888]

[…]

---

[884] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.27.01-00.27.53.

[885] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.31.54-00.32.03.

[886] *Kleopatra [in der Mitte der Soldaten]: Die Gänge sind sehr dunkel Männer! Aber ihr braucht euch nicht zu fürchten! Ich bin bei euch*! Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.26.19-00.26.23.

[887] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.07.28-00.07.38.

[888] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.23.06-00.23.10.

Hast du meinen Bruder gesehen? Hast du mit ihm gesprochen?
Und kennst du die üblen Menschen, die ihn völlig beherrschen?[889]
[…]
Wollen wir uns nicht verständigen über das was Rom wirklich will, was es immer gewollt hat von Ägypten?
Weizen! Mais! Edelsteine! Die alte Geschichte!
Roms Weltmacht, gebaut auf ägyptische Bodenschätze.
Du sollst sie bekommen, du sollst alles haben! In Frieden!
Aber dazu gibt es nur einen Weg! Meinen Weg!
Mach mich zur Königin![890]

Caesar und Kleopatra personifizieren in ihren Geschlechterrollen Rom und Ägypten. Das männliche Prinzip ist dem militärisch erfolgreichen Rom zugeordnet, während Ägypten das weibliche Prinzip symbolisiert. Rom führt Krieg, erobert, zerstört und konsumiert, während Ägypten schafft und produziert.

Gleichzeitig zeichnen sich beide als Repräsentanten zweier antiker Staatssysteme aus, die sich durch den Platz den sie der Frau im gesellschaftspolitischen Leben zuweisen, unterscheiden. Während der römische Staat im Gegensatz zu anderen antiken Staatswesen ein relativ liberales Staatsbürgerrecht, also eine relativ durchlässige Bürgerschaft, kennt, ist die Rolle der Frau als Tochter, Ehefrau und Mutter klar umrissen. Das ptolemäische Ägypten als letztes verbliebenes hellenistisches Großreich vereinte griechisch – makedonische mit ägyptisch-orientalischen Einflüssen. Im Gegensatz zu Rom, wo der Wirkungskreis der juristisch entmündigten Frau auf das Haus selbst beschränkt war, waren ägyptische Frauen juristisch ebenbürtig und voll geschäftsfähig. Die Herrschaft einer Frau an der Spitze des römischen Staatswesens wäre, trotz der späteren Einflussnahme der Kaisergattinnen oder Kaisermütter, undenkbar, während dies in Ägypten in der Dynastie der Ptolemäer möglich war.[891]

In der Filmhandlung braucht Caesar, um die Versorgung Roms mit ägyptischem Getreide sicherzustellen, stabile Verhältnisse in Ägypten. Deshalb dringt er in die innerptolemäische Auseinandersetzung ein und unterstützt den Anspruch der Kleopatra auf den Thron, da sie als eigenständige Herrscherin agiert[892], während ihr minderjähriger Bruder als Spielball seiner

[889] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.23.18-00.23.25.

[890] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.23.27-00.23.49.

[891] Dietzsch 1997, 97-98.

[892] Die ersten Szenen in Ägypten, die alle aus dem Film geschnitten wurden, zeigen die Diskrepanz der beiden Königsgeschwister. Während Ptolemaios in Alexandria den Eindruck eines Marionettenherrschers vermittelt, wird Kleopatra im syrischen Exil im Kreise ihrer Berater Sosigenes und Ramos als entscheidungsfreudig gezeigt; siehe Beuselink 1988, 4 sowie Wenzel 2005b, 221.

Berater dargestellt wird. Nur ihre Herrschaft kann Caesar sichere Versorgung garantieren. Gleichzeitig entschärft Mankiewicz die Geschlechterrivalität, und das Verhältnis wird zu einer wirtschaftspolitischen Zweckallianz. Kleopatra selbst versteht sich nicht als untergeordnete Klientelfürstin, sondern als gleichberechtigte Partnerin Caesars. Filmisch kommt dies bei Kleopatras Krönung zum Ausdruck, als sie Caesar spielerisch zwingt, sich hinzuknien.[893] Sie geht sogar einen Schritt weiter und wähnt sich als kulturell höher stehend, als sie Caesar mit dem durch die Römer verursachten Brand der Alexandrinischen Bibliothek heftig konfrontiert.[894]

Der Dialog zwischen Caesar und Kleopatra am Grab Alexanders zeigt die eindeutigsten Anspielungen auf die Entstehungszeit der Filmproduktion und die ideologische Auseinandersetzung des Kalten Krieges, als man sich in der Präsidentschaft Kennedys Anfang der 1960er Jahre nach einer möglichst friedlichen Koexistenz der beiden konkurrierenden gesellschaftspolitischen Systeme sehnte.[895]

Kleopatra [auf den Leichnam Alexanders zeigend]

Mach seinen Traum zu Caesars Traum! Seinen Plan der Welt!

Greif' ihn auf, wo er ihm entfiel! Aus dem Stückwerk der Eroberungen eine Welt!

Und aus der einen Welt eine Nation!

Ein Volk nur auf der Erde, das in Frieden lebt!

[…]

Und die Hauptstadt dieser Welt, dieses einen Volkes, dieser einen Nation: Alexandria![896]

Anfang der 1960er Jahre spiegeln diese Textpassagen ein allgemeines Sicherheitsbedürfnis, welches durch die reale Kriegsbedrohung der Kubakrise 1962 sowie den ideologischen Wettlauf in der Weltraumforschung dramatisch gefährdet war. Betrachtet man die inneramerikanische Situation, war die Präsidentschaft Kennedys durch gesellschaftspolitische Veränderungen gekennzeichnet, in denen benachteiligte Bevölkerungsgruppen wie Frauen sowie diverse ethnische Minderheiten mit einem neuen Selbstverständnis um mehr Rechte in der sich transformierenden Nachkriegsgesellschaft rangen.[897] Gleichzeitig musste jede filmische Darstellung der ägyptischen Antike in den 1960er Jahren auf die drohende

---

[893] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.55.10-00.55.12.

[894] *Cleopatra [zu Caesar]: Lass deinen römischen Genius Vernichtung üben! Zerstöre Städte, reiße Pyramiden nieder! Aber wie könnt ihr euch vermessen, ihr Barbaren, die Fackel in meine Bibliothek zu werfen! Spiele den Eroberer, sooft du magst, allmächtiger Caesar! Morde! Plündere! Vergewaltige Millionen von Menschen! Aber weder du noch irgendeiner deiner Barbaren hat das Recht, auch nur einen menschlichen Gedanken zu zerstören!* Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.40.00-00.40.24.

[895] Wyke 2002, 304-305.

[896] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.01.13-01.01.35.

[897] Dietzsch 1997, 107.

Eskalation im Nahen Osten Bezug nehmen. Aus der zeitgenössischen Betrachtung kann der in *Cleopatra (1963)* geäußerte Appell der Vereinigung der Nationen auch als Kritik an Gamal Abdel Nassers Politik des arabischen Nationalismus verstanden werden.[898]

Interessant ist die filmische Verwendung der Epilepsie Caesars[899] durch Mankiewicz. Als Kleopatra Caesar unbemerkt beobachtet, erleidet dieser einen Anfall und wird von seinem Leibsklaven versorgt.[900] Personen, die an dieser in der Antike als *morbus comitialis* bezeichneten Krankheit litten, galten für ihre Zeitgenossen als von den Göttern bevorzugt. Aus ihrem eigenen religiösen Selbstverständnis als Göttin heraus sieht Kleopatra im durch die spezielle Erkrankung (aus)gezeichneten Caesar den idealen Partner, um ihre Visionen einer vereinten Welt religiös-ideologisch zu verwirklichen.[901] Neben der realpolitischen Notwendigkeit erhält die Beziehung zu Caesar nun eine religiöse Unterfütterung.

Im Höhepunkt des ersten Teils, dem Einzug der Kleopatra in Rom,[902] der in puncto Aufwand und Ausstattung neue Maßstäbe im Genre setzte, wird das Motiv der Gleichwertigkeit wieder aufgenommen. Durch den Beifall des römischen Volkes wird die Beziehung zwischen Caesar und Kleopatra öffentlich sanktioniert.[903]

Um sich das Wohlwollen des politischen Establishments zu sichern, greift Kleopatra zu umfangreichen Bestechungen römischer Senatoren. Zu diesem Zwecke bedient sich die ptolemäische Königin der Dienste des Geldverleihers Titus, der die Schuldscheine der einflussreichsten Senatoren aufkauft.[904] An oberster Stelle steht der hoch verschuldete Antonius, der den Antrag im Senat einbringt, Kleopatra nach Rom einzuladen. Da sämtliche Szenen Kleopatras mit Titus, dargestellt vom bekannten Genredarsteller Finlay Currie[905], aus dem Film eliminiert wurden, spielt nur eine kurze Bemerkung Ciceros in der endgültigen Filmfassung auf diese finanziellen Vorarbeiten der Ptolemäerin an.[906] Durch die

---

[898] Wyke 2002, 305.

[899] Zur Epilepsie Caesars siehe Kap. 6.9.

[900] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.28.59-00.29.34.

[901] Beuselink 1988, 6.

[902] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.17.52-01.26.14.

[903] *Antonius [sichtlich beeindruckt vom dargebotenen Schauspiel zu Sosigenes]: Eure Königin hat das Volk von Rom erobert!* Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.25.59-01.26.02.

[904] Beuselink 1988, 7.

[905] Neben der später eliminierten Rolle des Titus in *Cleopatra (1963)* wirkte Finlay Currie in weiteren vier großen US-Antikfilmproduktionen mit: in *Quo Vadis (1951)*, *Solomon and Sheba (1959)*, *Ben Hur (1959)* sowie in *The Fall of the Roman Empire (1964)*.

[906] *Cicero [zu Caesar und Antonius]: Nach dem heutigen Tag werde ich nie wieder den Reichtum Ägyptens in Zweifel ziehen!* Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.16.44-01.16.48.

Szenenkürzungen ist die spätere Ermordung des Titus, die Kleopatra als Drohung gegen sich erkennt, aus der filmischen Handlung nicht verständlich. [907]

In Rom selbst erweist sich Kleopatra als wichtige Unterstützerin, die Caesar zur Seite steht und ihn berät. Als sich Caesar am Vorabend der Iden über seine bevorstehende Ernennung zum „König des römischen Imperiums außer Italien" ungewöhnlich emotional echauffiert, rät ihm Kleopatra, die Ehrung anzunehmen:

Caesar! Mächtiger Caesar, ich sage dir nur, was du mich gelehrt hast!
Greif' zu, erst wenig, dann mehr! Bis du am Ende alles hast!
Lass dich zum König erklären! Und sei es auch nur von einem Baum in Kleinasien!
Der Rest kommt von allein![908]

Antonius teilt Kleopatras Ansichten und bestärkt Caesar:

Was schert dich Rom?
Die ganze Halbinsel, auf der Rom steht, wird dir in die Hände fallen ohne einen Tropfen Schweiß!
Lass dich zum König machen von sonst wo!
Ich werde dir zur Seite stehen mit meinen Legionen!
Wir erobern für Caesar die Welt, übertreffen die kühnsten Träume sogar eines Alexander![909]

Hier wird schon ein erster Vorgeschmack auf die spätere Verbindung zwischen Kleopatra und Antonius gegeben. Während Caesar, entnervt durch die Auseinandersetzungen mit den römischen Senatoren, nicht mehr im Stande scheint, den Visionen Kleopatras zu folgen, erweist sich Antonius als logischer Nachfolger. Auch die Figur des Antonius litt unter den vorgenommenen Szenenkürzungen. Mankiewicz versuchte, Antonius' Anziehungskraft auf Frauen filmischen Raum in kleineren Szenen zu geben, um handlungstechnisch zu erklären, wie sich selbst Kleopatra seiner Ausstrahlung nicht entziehen konnte.[910]

Die spätere Ermordung Caesars[911] schildert Mankiewicz in einer Doppelbelichtung als Vision der Kleopatra, die, während sie religiöse Riten vornimmt, das Geschehen telepathisch verfolgt.[912] Ursprünglich wurden mehrere Szenen gedreht, die Kleopatra bei der Ausübung

---

[907] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.36.04-01.36.59.

[908] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.34.44-01.35.00.

[909] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.35.30-01.35.43.

[910] Ursprünglich enthielt die Filmhandlung eine Affäre des Antonius mit einer römischen Klientelfürstin, die diesem emotional verfällt, von Antonius aber verlassen wird. Diese Szenen wurden aber aus der endgültigen Filmhandlung eliminiert: siehe Breuselink 1988, 10.

[911] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.42.07-01.45.06.

[912] Taylor 2002, 292.

religiöser Praktiken zeigen sollten, doch bis auf die oben genannte Sequenz wurden alle diese Szenen aus der endgültigen Kinofassung entfernt.

Der zweite Teil der Produktion stellt die Liebesaffäre zwischen Kleopatra und Antonius zuungunsten der politischen Entwicklung in den Vordergrund der Handlung. Im Vergleich zu ihrer Beziehung mit Caesar ist die Rivalität zwischen Antonius und Kleopatra größer und bleibt auch nach der ersten Begegnung in Tarsus bestehen. Stärker noch als Caesar ist Antonius in der sich abzeichnenden Auseinandersetzung mit Octavian auf die ägyptischen Ressourcen angewiesen. Im Gegensatz zum ermordeten Diktator trifft er bei seiner späteren Ankunft in Ägypten nicht auf ein politisch gespaltenes Reich, sondern auf eine Monarchin, die ein konsolidiertes Staatswesen beherrscht. Als sich Kleopatra noch in Tarsus weigert, ihre Barke zu verlassen, sieht sich Antonius genötigt, sie aufzusuchen. Er zeigt sich überwältigt von der ägyptischen Prachtentfaltung und spricht dem Alkohol zu. Als sich Kleopatra nach den ersten rhetorischen Geplänkeln in ihre Gemächer zurückzieht, folgt ihr der betrunkene Antonius, um ihr seine Liebe zu gestehen. Er durchtrennt mit seinem Schwert (!) den Bettvorhang ihres Bettes, um zu ihr „vorzustoßen", und befreit sich symbolisch vom Schatten Caesars, indem er ihr die Kette mit den Münzen, die Caesars Portrait zeigen, vom Hals reißt. Beide Handlungen sind stark symbolisch zu verstehen und verfehlen ihre Wirkung nicht, nun scheint auch Ägypten für Antonius erobert. Doch der Eindruck täuscht. Anders als in ihrem Verhältnis zu Caesar sieht sich Kleopatra als Antonius politisch überlegen.[913] Je stärker Antonius' Liebe zu Kleopatra wird, desto mehr schwindet sein politischer Einfluss, bis er ihr untergeordnet erscheint. Letztlich schadet die zwanghafte Verbindung auch Kleopatra selbst und macht sie im Vergleich zu ihrer in der Beziehung zu Caesar ausgebildeten Unabhängigkeit verletzlich. Im Gegensatz zu ihrer Vereinigung mit Caesar, dessen Ehe mit Calpurnia in der Handlung keine Rolle spielt, wird sie durch die politisch-pragmatische Vermählung des Antonius mit Octavia zu seiner königlichen Konkubine.[914]

Die leidenschaftliche Beziehung der Beiden, ganz im Gegensatz zum durch Rationalität geprägten Verhältnis Kleopatras zu Caesar, kann nur durch einen Blick auf die Liebesvorstellungen im antiken Rom eingeordnet werden. Antonius' Abhängigkeit von Kleopatra, welche sich sowohl politisch als auch emotional im Laufe der Filmhandlung vergrößert, widerspricht vehement dem Idealbild des römischen Mannes.

Der römische Mann sollte seine Partnerin oder seinen Partner sexuell dominieren, Passivität galt als verwerflich. Sich den eigenen Leidenschaften hinzugeben und die Kontrolle über die

[913] Lower–Palmer 2001, 114.

[914] Vgl. dazu Lenssen 1997, 76.

Geliebte oder den Geliebten zu verlieren, war überaus negativ besetzt.[915] Diese Macht der Kleopatra über Antonius wäre der Triumph des von ihr repräsentierten östlichen Herrschaftsmodells über den Westen und muss folgerichtig von Octavian als Repräsentanten des westlichen Modells bekämpft und letztendlich überwunden werden.

Die spätere Scheidung des Antonius von Octavia, seine Rückkehr zu Kleopatra und die aus römischer Sicht inakzeptablen Gebietsabtretungen an Caesarion geben Octavian den handlungspolitischen Vorwand, Krieg nicht gegen Antonius, sondern gegen Kleopatra zu führen. Ihre Kränkung durch die politisch unumgängliche Heirat des Antonius mit Octavia, der Schwester des Octavian, lässt Kleopatra Antonius spüren, als dieser in offizieller Mission nach Ägypten reist:

Kleopatra

Du wirst niederknien! Auf die Knie!

Antonius

Du ersuchst einen Prokonsul des römischen Imperiums…

Kleopatra

Ersucht habe ich Julius Caesar! Von dir fordere ich es![916]

Letztendlich ist Antonius auf einen Bündnisvertrag mit Ägypten angewiesen, er muss sich fügen. Dieser Kampf der Geschlechter scheint seiner Zuneigung zu Kleopatra nicht zu schaden. Er gibt sich dieser Liebe völlig hin, während Kleopatra ihn warnt:

Kleopatra

Wenn du dich der Liebe hingibst, dann gibst du dich auf und vergisst wer du bist, was du bist und was du willst!

[…] Ich mache die Liebe niemals zu meiner Herrin![917]

Die umstrittenen Abtretungen römischer Gebiete an Kleopatra durch Antonius rechtfertigt Mankiewicz dadurch, dass diese Gebiete von Caesar unterworfen wurden und so als Erbe seinem leiblichen Sohn Caesarion zustehen.[918]

Um die Sequenzen der finalen Auseinandersetzung mit Octavian bei Actium zu verstehen, ist wieder die Kenntnis der gekürzten Szenen wichtig. In der Kinofassung geht der Schlacht die Gewissheit der Niederlage Antonius‘ und Kleopatras voraus, die nur mit unserem Wissen über die späteren Ereignisse, nicht aber aus der Handlung zu erklären ist. Wieder ist eine

---

[915] Veyne 1989, 200.

[916] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 02.36.05–02.36.22.

[917] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 02.40.47–02.41.00.

[918] *Antonius [zu den Gebietsabtretungen]: Ich tue kund, dass die umstrittenen Gebiete von Julius Caesar unterworfen wurden. Es kann keine Frage sein, dass die Herrschaft über sie ein Erbrecht seines Sohnes [Caesarion] ist!* Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 02.43.48–02.44.00.

Szene, die Kleopatra bei der Ausübung religiöser Riten zeigt, aufschlussreich für das Verständnis der weiteren Ereignisse. In dieser Sequenz erbittet sie Beistand für die Schlacht, was mit dem Gelächter einer Götterstatue quittiert wird. Durch dieses böse Omen ist sich Kleopatra über den negativen Ausgang der Schlacht sicher. Antonius wiederum wird am Vorabend der Schlacht von seinen Offizieren betrunken in einer Taverne gefunden und in sein Quartier gebracht. Durch die Eliminierung dieser Sequenzen in der endgültigen Kinofassung ist das Wissen um die Niederlage bei Antonius und Kleopatra nicht aus der Handlung begreifbar. In der Schlacht selbst werden die Schiffe des Antonius umzingelt. Antonius bricht durch die feindlichen Reihen und versucht, das Kommandoschiff mit Octavian an Bord zu versenken. Halsbrecherisch lässt Antonius das Schiff entern und wird an Deck in einen Zweikampf mit einem Gegner mit Vollvisierhelm verwickelt, den er fälschlicherweise für Octavian hält. Antonius gelingt es, den Gegner zu entwaffnen, und nachdem er dessen Helm abgenommen hat, erkennt er seinen Irrtum. Unter dem Helm verbirgt sich ein gänzlich unbekanntes Gesicht. Octavian befindet sich nicht auf dem Kommandoschiff, die Soldaten Antonius‘ werden hart bedrängt und der Ausgang der Kämpfe an Deck scheint mehr als unklar. Als Kleopatra der vermeintliche Tod des Antonius gemeldet wird, scheint die Schlacht entschieden und das königliche Schiff verlässt den Schauplatz in Richtung Ägypten. Als Antonius, im Kampfe bedrängt, bemerkt, dass sich Kleopatra der Schlacht entzieht, folgt er ihr unter Zurücklassung seiner Männer umgehend.[919]

Zurück in Alexandria, fasst Kleopatra auch im Angesicht der unvermeidlichen Niederlage weiter Pläne, während sich Antonius dem Selbstmitleid hingibt. Auf Drängen der Kleopatra und mit Unterstützung durch den treu gebliebenen Rufius versucht sich Antonius den heranziehenden Truppen des Octavian noch einmal zu stellen, wird aber von seinen desertierenden Soldaten im Stich gelassen. Am Morgen der Auseinandersetzung findet er Rufius ermordet und das Lager der Soldaten verlassen. Um nicht in Gefangenschaft zu geraten, flieht er nach Alexandria zurück. Dort wird er von Apollodorus[920] auf Geheiß der Königin von Kleopatras Selbstmord unterrichtet. Als sich Apollodorus, weigert Antonius zu töten, sticht sich dieser in den Bauch. Sterbend wird Antonius über den eigentlichen

[919] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 03.06.44-03.07.37.

[920] In der Kinofassung beinhaltet die Beziehung Kleopatras zu Apollodorus eine sexuelle Komponente. Die eliminierten Szenen im syrischen Exil zeigen Apollodorus als Liebhaber der Königin, Beuselink 1988, 6. Eine ganz kleine Andeutung findet sich auch in der endgültigen Kinoversion: als Kleopatra die Römer belauscht und Rufius im Begriff ist, über Kleopatras Liebhaber zu sprechen, schiebt sie Apollodorus mit einer vertrauten Bewegung außer Hörweite, Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.27.41-00.27.43.

Aufenthaltsort der Königin aufgeklärt. Er wird unverzüglich zu ihr gebracht und stirbt in ihren Armen.[921]

Nach der Ankunft Octavians in Alexandria versucht Kleopatra, die Herrschaft über Ägypten für ihren Sohn zu sichern. Als ihr Octavian dies scheinbar versichert, erkennt sie an seiner Hand den Ring ihres Sohnes, den Caesarion von Caesar erhalten hat. Dieser Ring spielt für Mankiewicz eine wichtige symbolische Rolle, schließt er doch den Kreis der Handlung.

Ursprünglich hatte Caesar seiner Tochter diesen Ring geschenkt. Nach ihrem Tod wurde er von ihrem Ehemann Pompeius getragen. Bei seiner Ankunft in Alexandria wurden Caesar der Ring und der abgeschlagene Kopf des politischen Widersachers und früheren Schwiegersohns von den Ägyptern übergeben. Für Kleopatra versinnbildlicht dieser Ring das Erbe Caesars, welches sie für ihren Sohn beansprucht. Als sie den Ring am Finger Octavians erkennt, weiß sie um das Schicksal ihres Sohnes und um die Sinnlosigkeit ihrer politischen Bemühungen, wenigstens Ägypten für ihn als Machtbereich zu sichern.[922] Ihre gemeinsamen Kinder mit Antonius werden in der Filmhandlung nicht erwähnt.

Zum Schein nimmt sie Octavians Bedingung, ihn nach Rom zu begleiten, an
und zieht sich mit ihren Dienerinnen zurück, um letzte Vorbereitungen zu treffen:

Kleopatra [nimmt einen geschlossenen Korb mit Feigen, darin die Schlange]
Der Saft dieser Früchte, heißt es, ist scharf, doch er wirkt sofort!
[Sie öffnet den geschlossenen Korb und lässt ihre Hand hineingleiten]
Es ist seltsam, wie wach ich bin!
Als wäre das Leben nichts gewesen als ein langer Traum!
Der Traum einer Fremden, der nun zu Ende geht!
[Sie spürt den Biss]
Aber nun beginnt Kleopatras Traum, und der wird niemals enden!
Antonius! Antonius, warte![923]

Im Gegensatz zu *Cleopatra (1934)* vollzieht sich der Selbstmord der Kleopatra im Grabmal der Königin. Sie trägt ein schlichtes Kleid, erst nach ihrem Tod wird sie von ihren Dienerinnen ihrer Position entsprechend gekleidet. Im Vergleich zu anderen Produktionen fehlt die sexuelle Konnotation der Schlange. Im Gegensatz zu den Kleopatraverfilmungen, die vor der Einführung des *Production Code* gedreht wurden, standen die Produktionen der 1950er und 1960er Jahre unter stärkerer Beobachtung der Zensurbüros.

---

[921] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 03.43.27.

[922] Die Ermordung Caesarions auf der Flucht durch Bogenschützen des Octavian, wurde aus der Filmhandlung entfernt, siehe Beuselink 1988, 15.

[923] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 03.52.27-03.53.17.

Kleopatras Tod durch den Biss einer Giftschlange, gebracht in einem Feigenkorb, geht auf Plutarch zurück (siehe Kap. 7.1).[924] Der Autor berichtet, dass Octavian beim Triumph ein Bild der Kleopatra mit einer an ihr haftenden Schildviper zeigen ließ. Gleichzeitig stellt er aber fest, dass keine eindeutigen Beweise für die Verwendung einer Schlange gefunden werden konnten.[925] Durch die augusteische Propaganda wurde Kleopatras Tod durch Schlangenbiss kanonisiert und findet sich bei den antiken Autoren Horaz, Properz, Velleius Paterculus und Vergil.[926]

Als Agrippa, von Octavian geschickt, Kleopatra aufsucht, kommt er zu spät und findet nur mehr eine der Dienerinnen sterbend vor:

Erzähler

Und der Römer fragte: „War das wohl getan von deiner Herrin?“

Und die Dienerin antwortete: „Ja! Königin Kleopatra beendete ihr Leben, wie so viele edle Herrscher!“[927]

Zweifelsfrei hat die Filmhandlung unter den teilweise willkürlichen Szenenkürzungen gelitten. Bei *Cleopatra (1963)* haben gerade diese Kürzungen der Hauptprotagonistin den meisten Schaden zugefügt. Die Beurteilung der Produktion ist divergierend. Während Beuselink[928] und Junkelmann[929] sich lobend äußern, und Smith die Produktion als „*one of the most intelligent and spectacular motion pictures ever made*“[930] bezeichnet, sieht Solomon in „*length, editing and the thinness of Elizabeth Taylor's voice the three serious faults*”[931], die größten Probleme der Produktion. Das Autorenteam Fritze, Seeßlen und Weil sieht in Mankiewicz‘ Kleopatradarstellung, „*allen gegenteiligen Absichtserklärungen zum Trotz, eben doch wieder jene femme fatale, die sie im Verlauf der Geschichte immer abgegeben hat. Dem Film fehlt einfach das Verständnis ihrer Motive, umso mehr delektiert er sich an der Oberfläche ihrer faszinierenden Erscheinung*“.[932]

---

[924] Plut. Ant. 86.

[925] Plut. Ant. 86,6 siehe auch Scodel–Bettenworth @, 2.

[926] Hor. Od. 1, 37, 25-28; Prop. 3, 11, 53-54; Vell. 2, 87; Verg. Aen. 8, 696-670, siehe auch Scodel–Bettenworth @, 2

[927] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 03.55.05-03.55.24. angelehnt an Plut. Ant. 85.

[928] “*The production itself is superb. Tremendous attention was given to the art direction of the film in order to accurately depict Rome and Egypt*.” Beuselink 1988, 3.

[929] Junkelmann 2004, 107-108.

[930] Smith 2004, 54.

[931] Solomon 2001, 70.

[932] Fritze–Seeßlen–Weil 1983, 92.

7.8 Der Kleopatrastoff nach dem Rückzug des Genres aus Hollywood

Das finanzielle Fiasko der Twentieth Century Fox-Produktion stellte die Wirtschaftlichkeit des Antikfilmgenres für die großen Hollywood-Studios in Frage. Als ein Jahr später auch die ambitionierte Bronston Paramount Koproduktion *The Fall of the Roman Empire* an den Kinokassen eindeutig hinter den Erwartungen zurückblieb, war das Ende des Genres im Kino unvermeidlich. Bis Ende der 1960er Jahre wurden noch vereinzelt Antikfilmproduktionen mit biblischem Inhalt produziert, ab Anfang der 1970er Jahre war das Genre aus den Auftragsbüchern der großen Hollywoodstudios fast vollständig verschwunden. Das Fliehen aus dem Alltag und das Eintauchen in die längst vergangenen Schauplätze des Historienfilms, war einem Bedürfnis gewichen, die gesellschaftspolitischen Veränderungen der USA in Hollywoodproduktionen zu thematisieren. Ende der 1960er Jahre begann eine Gruppe von jungen Regisseuren, deren Erzeugnisse unter dem losen Sammelbegriff New Hollywood bezeichnet werden, beeinflusst durch das europäische Autorenkino, Hollywood für neue Themen zu öffnen. In dieser Umbruchsphase fand das Antikfilmgenre seinen Platz im Fernsehen oder in kleineren europäischen Kinoproduktionen. Im Gegensatz zur Gigantomanie der Hollywoodstudios konzentrierte sich das Fernsehen auf die Adaption Shakespeares. Im gleichen Jahr wie *Cleopatra (1963)* entstand die neunteilige Mini – Serie *Spread of Eagle* unter der Regie von Peter Drews. Den stofflichen Ausgangspunkt der Serie bildeten die drei römischen Dramen Shakespeares *Coriolanus*, *Julius Caesar* und *Antony and Cleopatra*. Letztgenanntes Stück wurde in den drei Folgen *The Serpent*, *The Alliance* und *The Monument* umgesetzt.[933] Budgetiert mit 7000 Pfund pro Folge, arbeitete der Regisseur mit einer Riege von 65 Schauspielern und Schauspielerinnen, die in diversen Rollen in verschiedenen Serienteilen agierten. Das legendäre Liebespaar der Antike wurde von Keith Mitchell, der schon in den Episoden zu *Julius Caesar* an der Seite von Barry Jones als Caesar den Antonius gab, und Mary Morris verkörpert.[934] Wenzel erwähnt im Vergleich zu den meisten anderen Kleopatradarstellerinnen die herben Gesichtszüge und den knabenhaften knochigen Körper der mit 48 Jahren vermutlich ältesten Kleopatradarstellerin Morris.[935]

Im Jahre 1964 widmete sich die bekannte britische Komikertruppe Carry On dem Kleopatrastoff, um die Publicity der Mankiewiczproduktion auszunutzen. Ausgangspunkt für die Verarbeitung des antiken Stoffes war eine Wette des Carry On-Produzenten Peter

[933] Wenzel 2005b, 113.
[934] Rothwell 1999, 100-101.
[935] Wenzel 2005b, 115.

Rodgers, der die Dreharbeiten zu *Cleopatra (1963)* in den Pinewood Studios besucht hatte. Rodgers behauptete, er könne in der Zeit, die Twentieth Century Fox benötige um einen Set aufzubauen, einen ganzen Film drehen und fertig stellen.[936] Dem Genretrend entsprechend wurde *Carry On Cleo (1964)* die teuerste Carry On-Produktion, obwohl man die zurückgelassenen Kulissen und Kostüme der Twentieth Century Fox-Produktion verwenden konnte. Die Parodie befasst sich naturgemäß nicht mit der akkuraten Darstellung der antiken Verhältnisse, sondern nimmt die herkömmlichen Klischeevorstellungen von Ägypten und dem Orient in einer Zeit, in der der britische Ägyptentourismus boomte, aufs Korn. Die Titelrolle wurde bewusst mit der burschikosen Amanda Barrie besetzt, um die klassisch üppigen und sinnlichen Kleopatradarstellerinnen zu karikieren.[937]

Mitte der 1960er Jahre folgten mit der italienischen TV-Produktion *Antonio e Cleopatra (1965)*, der schweizerischen Variante *Antoine et Cléopâtre (1966)* sowie der griechischen Komödie *I Kleopatra en drasei (1966)* weitere lose Shakespeareadaptionen.[938]

Anfang der 1970er Jahre erwuchs dem Medium Kino durch den Videomarkt ein neuer Konkurrent. Durch die technischen Voraussetzungen des Videos und unter den gewandelten gesellschaftlichen Bedingungen konnten pornographische Film jetzt leichter vertrieben werden.[939] 1966 erlaubte die Aufhebung des Hays Code den großen Hollywoodstudios nun, einschlägige Filmsequenzen freizügiger zu gestalten. Mit der Blütezeit des Erotikfilms Anfang der 1970er Jahre wurde auch der Kleopatrastoff für das Genre entdeckt. Handlungen in vergangenen historischen Epochen boten Abwechslung, während der eigentliche historische Kontext zugunsten der Darstellung von Sexualität geopfert wurde. 1970 entstand der japanische Erotikzeichentrickfilm *Kureopatra*, im selben Jahr wurde *The Notorious Cleopatra* von Arthur P. Stootsberry produziert. In letztgenannter Produktion übernimmt die afroamerikanische Schauspielerin Sonora die Rolle der Kleopatra, sie gilt als einzige dunkelhäutige Kleopatra der Filmgeschichte.[940] Anfang der 1980er Jahre folgte noch einmal ein starker Boom des pornographischen Kostümfilms.[941] An der Dekadenwende von den 1970er zu den 1980er Jahren häuften sich Erotikfilme, die ihre Handlung in die römische

---

[936] Wenzel 2005b, 114 sowie Cull 2001, 167.

[937] Wenzel 2005b, 114.

[938] Wenzel 2005b, 114-115.

[939] Seeßlen 1996, 145-146.

[940] Wenzel 2005b, 115, in der Episode *The King of Assassins (1997)* der US-amerikanischen TV Serie *Xena: Warrior Princess (1995-2001)* schlüpft die Afroamerikanerin Gina Torres in die Rolle der letzten Ptolemäerin.

[941] „*Das evasive Genre des erotischen Films schien zu dieser Zeit ein besonderes Faible für Epochen entwickelt zu haben, in denen die Verhältnisse zwischen den Geschlechtern und Klassen noch eindeutiger und die Kulturgeschichte überschaubar war.*“: Seeßlen 1996, 204.

Antike verlegten. Während die historischen Personen der julisch-claudischen Dynastie[942] dominierten, fand der Kleopatrastoff nur in Cesar Todds *Cleopatra-Regina d'Egitto (1986)* Verwendung. Neben den aufwendig inszenierten Orgien schreckt die Hauptprotagonistin, verkörpert von Marcella Petri, auch nicht vor der Zusammenarbeit mit den Verschwörern gegen Caesar zurück.[943]

1972 gelangte der Kleopatrastoff durch Charlton Heston noch einmal in die Kinos. Heston verband eine spezielle Beziehung mit den römischen Shakespearedramen, die wichtige Stationen seiner Karriere markierten. Durch die Rezitation der Leichenrede Antonius' für Caesar sicherte er sich ein Theaterstipendium für die Northwestern University und debütierte 1947 als Proculeius an der Seite Katharine Cornells als Kleopatra am Broadway. 1950 gelang ihm in der Produktion *Julius Caesar* seines Studienkollegen David Bradley als Antonius der Durchbruch, der ihm die Tore Hollywoods zu einer großen Schauspiellaufbahn öffnete (siehe Kap. 6.5).[944]

Nach zwanzig Jahren der Hollywooderfolge hatte Charlton Heston 1970 die Rolle des Antonius in der *Julius Caesar*-Produktion von Stuart Burge wieder übernommen und brannte auf eine Umsetzung des *Antony and Cleopatra*-Stoffes für das Kino. Doch die Themenpalette in Hollywood hatte sich verändert und nach den Turbulenzen, die Twentieth Century Fox und Paramount durch antike Stoffe erfahren hatten, konnte Heston kein großes Studio als Finanzier gewinnen. So konnte die Realisierung der Produktion nur durch die Aufbringung privater Finanzmittel gewährleistet werden. Anfänglich sollte Hestons Freund Orson Welles die Regieverantwortlichkeit übernehmen. Doch dieser lehnte ab, da er der festen Überzeugung war, nur die Verpflichtung einer namhaften Darstellerin würde die Produktion zum Erfolg führen.[945] Ursprünglich für die Rolle der Kleopatra im Gespräch war Hestons Partnerin aus *El Cid (1961)*, Sophia Loren, deren Verpflichtung die Finanzierung des Films durch ihren Ehemann, den Produzenten Carlo Ponti sichergestellt hätte. Doch Heston wollte für die ideale Umsetzung des Shakespearschen Textes eine englischsprachige Schauspielerin verpflichten und seine Wahl fiel auf die relativ unbekannte Hildegard Neil.[946] Nach der Absage Welles übernahm der Hauptdarsteller selbst die Regie. Ausgestattet mit 1,5 Millionen Budget, starteten 1971 die Dreharbeiten aus Kostengründen in Spanien. Das ursprüngliche Konzept von zehn Drehwochen musste ausgeweitet werden und eine Vielzahl von Widrigkeiten zwang

---

[942] *Le calde notti di Caligola (1977), Messalina, Messalina (1979), Caligola e Messalina (1981), Poppea-la puttana di Roma (1981), und Nerone e Poppea (1981).*

[943] Seeßlen 1996, 96.

[944] Brode 2001, 198.

[945] Brode 2001, 199.

[946] Brode 2001, 198.

den Regisseur, das Budget zu überziehen. Damit die Produktionskosten im Rahmen des Budgets blieben, verwendete Heston seine guten Beziehungen zu Metro Goldwyn Mayer-Boss Kirk Kerkorian, um nicht verwendetes Filmmaterial der Seeschlacht aus *Ben Hur (1959)* aufzukaufen und für die Schlacht von Actium zu verwenden.[947] Ironischerweise wurden gerade diese Sequenzen von der Kritik gelobt[948], während der Rest der Produktion, besonders das Auftreten von Hildegard Neil als Kleopatra, durchfiel. Heston, der 1972 den Film vorerst nur in Europa in die Kinos brachte, gelang es erst nach einem Jahr, einen Verleih für die USA zu finden, und der Erfolg jenseits des Atlantiks blieb aus. Eine Schlüsselszene des Films bildet die politische Unterredung Antonius‘ mit Octavian über die Teilung der römischen Welt, die auf der Tribüne einer Arena stattfindet, während im Kampfplatz darunter Gladiatoren auf Leben und Tod kämpfen. Die Szene ist der *Spartacus*-Produktion[949] von 1960 entlehnt und wurde von der Serie *Rome (2005- 2007)*[950] wieder zitiert (siehe Kap. 5.13). Die politischen Absprachen der Antike auf den Tribünen der Gladiatorenarenen versuchte Heston mit den heutigen Politikern und Funktionären, die sich in den VIP Stadionbereichen bei wichtigen Sportereignissen zu politischen Gesprächen treffen, in Verbindung zu setzen.[951]

Die Reihe der TV-Shakespeareadaptionen wurde in den 1970er und 1980er Jahren in Großbritannien und den USA fortgesetzt. 1974 folgte Trevor Nunns *Antony and Cleopatra* mit der arrivierten Shakespearedarstellerin Janet Suzman in der Rolle der ptolemäischen Königin. Die Adaption besticht in ihrer visuellen Umsetzung des Kontrastes zwischen den beiden politischen Polen Ägypten und Rom. Während der Handlungsort Ägypten in goldenen, gelben und brauen Tönen einen flüssigen, zarten und verschwommenen Eindruck erweckt, dominiert in Rom die Farbe Weiß als Ausdruck einer schnörkellosen Effizienz.[952]

In der 1981 entstanden *Antony and Cleopatra*-Version der BBC unter der Regie von Jonathan Miller schlüpfte Jane Lapotaire in die Rolle der Kleopatra.[953] Bei den verwendeten Kulissen und Kostümen ist der Einfluss der Werke von Paolo Veroneses unverkennbar.[954] 1985 entstand die Bard – Produktion *Antony and Cleopatra* unter der Regie von Lawrence Carra mit Timothy Dalton und Lynn Redgrave in den Titelrollen.

---

[947] Brode 2001, 200.

[948] Brode 2001, 201.

[949] Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.46.19-00.46.27.

[950] Filmsequenz *Rome (2005 – 2007)* S1 E2: 00.26.00-00.27.52.

[951] Brode 2001, 201. „*The gladiators were fighting for their lives; Octavius and Antony were wrestling for the future of the world. […] Roman big dogs of the time often kept a stable of professional gladiators, just as their modern counterparts own a NFL team*". Heston 1995, 450.

[952] Crowl 1994, 153-154.

[953] Schon 1972 hatte Jane Lapotaire unter der Regie von Charlton Heston die Rolle der Charmian gespielt.

[954] Rothwell 1999, 114.

Neben dem erotischen Film und den Literaturadaptionen, fand Kleopatra auch Verwendung im Fantasy-Genre. Ähnlich wie Caesar tritt sie als Nebenfigur in zwei Episoden der US-amerikanischen TV-Serie *Xena: Warrior Princess (1995-2001)* auf. In der Folge *The King of Assassins (1997)* [955] wirbt Kleopatra, gespielt von der Afroamerikanerin Gina Torres, nachdem sie von ihrem Bruder Ptolemaios aus Ägypten vertrieben wurde, im fiktiven griechischen Königreich Merimas Söldner an, um ihre Herrschaft über Ägypten militärisch wiederherzustellen. Der tollpatschige Möchtegernkrieger Joxer erfährt von einem Attentatsplan auf Kleopatra, der von Joxers bösem Zwillingsbruder Jett im Auftrag des Ptolemaios durchgeführt werden soll. Er versucht mit Hilfe der Xena-Freundin Gabrielle und dem Dieb Autolycus die Tat zu vereiteln. Neben dem Attentäter Jett trachtet auch der Sicherheitschef der ptolemäischen Königin, Pontius[956], Kleopatra nach dem Leben. Als Joxer und seine Helfer geschlagen scheinen, überwältigt Xena den Attentäter und besiegt mit der Unterstützung Gabrielles und Autolycus Potinus und seine Gefolgsleute. Kleopatra selbst tritt in der Handlung nur am Rande als sinnliche Verführerin auf, wobei das obligate Bad, diesmal mit Schaum, nicht fehlen darf.

In der Episode *Antony and Cleopatra*[957] verarbeitet Regisseur Michael Hurst den bekannten Shakespearestoff relativ frei. Die Handlung eröffnet mit dem Milchbad der Kleopatra, verkörpert durch Josephine Davison. Nach der Ermordung Caesars in Rom herrscht zwischen dem Caesarmörder Brutus und seinem Widersacher Antonius eine militärische Pattsituation. Kleopatra, deren Flotte den innerrömischen Konflikt entscheiden könnte, wird im Bad durch den Biss einer Giftschlange ermordet. Mit letzter Kraft lässt sie nach ihrer Freundin Xena schicken, die in die Rolle der ptolemäischen Regentin schlüpft, um den Auftraggeber des Attentats zu demaskieren. Umgehend treffen beide römische Widersacher in Ägypten ein. Während sich Xena in der Rolle der Kleopatra in den attraktiven, aber brutalen Antonius verliebt und dieser ihre Liebe erwidert, wird Brutus, der Xena kennt, nicht zur falschen Königin vorgelassen. In der kritischen Situation schleicht sich der junge Octavian in den ptolemäischen Palast, um Kleopatra (Xena) vor beiden Römern zu warnen. Im positiv gezeichneten Octavian, der Rom eine Friedensherrschaft, die *pax romana* (!), bringen will, erkennt Xena die Zukunftshoffnung für das römische Staatswesen. Trotz ihrer Liebe zu Antonius spielt sie gemeinsam mit ihrer treuen Helferin Gabrielle Antonius gegen Brutus aus. In der finalen Auseinandersetzung erdolcht Gabrielle Brutus, den Auftraggeber des Attentats auf Kleopatra, und Xena tötet Antonius. Octavian übernimmt die Herrschaft in Rom und Xena

[955] Der etwas besser passende deutsche Titel zur achten Episode der dritten Staffel lautet: *Attentat auf Cleopatra*.
[956] Der Name beinhaltet eine gewisse Nähe zu Pothinos.
[957] *Xena: Warrior Princess (1995-2001)* S5 E18.

beendet die Charade. Zum Abschluss der Handlung rät sie der ägyptischen Bevölkerung, ihre politischen Führer selbst zu wählen und das Andenken an ihre ermordete Herrscherin zu bewahren. Die Episode reflektiert in ihrer Verwendung von Milchbad, Teppichepisode, Schlangenbiss sowie Verführung des Antonius oberflächlich die gesamte Motivgeschichte der Kleopatra, wobei die einseitig positive Schilderung Octavians und der Appell zur Wahl der politischen Entscheidungsträger bemerkenswert naiv erscheinen. Kleopatra selbst, in den ersten kurzen Sequenzen am Anfang der Episode gezeigt, entspricht ihrem Image der attraktiven Verführerin, wobei ihr politisches Handeln dem Wohl des ägyptischen Volkes dient. Kleopatras Wichtigkeit für die römischen Kontrahenten unterstreicht ihre Position als gleichberechtigte Königin, die durch ihre mächtige Flotte die Neutralität Ägyptens in der römischen Auseinandersetzung zu sichern sucht. Der ägyptische Hofstaat wird in Genretradition als weiblich dominierter Raum definiert, in dem politische Entscheidungen im Bad getroffen werden.

In der 28-teiligen Science Fiction TV-Serie *Cleopatra 2520 (2000-2001)* erdacht von *Xena: Warrior Princess*-Produzent Robert G. Tapert, schlüpft Jennifer Sky in die Rolle der exotischen Tänzerin Kleopatra „Cleo“, die, nachdem sie sich einfrieren ließ, im Jahr 2520 aufgetaut wird um gegen außer Kontrolle geratene Roboter zu kämpfen. Der eigentliche Bezug zur ptolemäischen Königin erscheint verschwindend gering. Ähnlich wie bei *Sansone (1961)* wird nur der Name der ptolemäischen Königin verwendet, ohne Bezugnahme zum historischen Umfeld der Person, um bestimmte Klischeevorstellungen, die mit der historischen Figur verbunden werden, beim Publikum zu erzeugen.

7.9 Kleopatra nach der Rückkehr des Genres ins Kino

Im Sog der Erfolgswelle der Antikfilme im Kino folgten Anfang der 2000er Jahre auf einer zweiten Schiene aufwendig produzierte internationale TV-Produktionen, die wichtige historische Persönlichkeiten der Antike in den Mittelpunkt der Handlung von *biopics* stellten. Während im Kino entweder klassisch griechische Motive oder spätantike Stoffe dominierten, wählten diverse Fernsehproduktionen in den 2000er Jahren Stoffe aus der römischen Republik als Inspirationsquelle. Die Verwendung des Kleopatrastoffes war hier nur naheliegend und funktionierte in zwei Richtungen. Einerseits wurde Kleopatra selbst als Hauptprotagonistin in den Mittelpunkt der Handlung gestellt, andererseits wurde sie in Produktionen, die die Transformation der römischen Republik schilderten, als Nebenfigur verwendet.

Zu erster Kategorie gehört die zweiteilige TV-Produktion *Cleopatra (1999)* unter der Regie von Franc Rodham, die den Boom antiker Stoffe in teuren TV-Produktionen seit Mitte der

1990er Jahre prolongierte. Als literarische Grundlage der 30 Millionen Dollar-Hallmark Entertainment Produktion diente Margaret Georges Romanvorlage *Memoirs of Cleopatra* aus dem Jahre 1997.[958]

Die gleichnamige Vorgängerproduktion von 1963 diente den Produktionsverantwortlichen als wichtigste Inspirationsquelle. Die Rolle der Titelprotagonistin übernahm Leonor Varela, Tochter des chilenischen Philosophen Francisco Varela, in den römischen Hauptrollen von Caesar und Antonius sind Timothy Dalton und Billy Zane zu sehen. Der Anfang des ersten Teils ist ganz der Tradition der Mankiewicz-Produktion verpflichtet. Als Caesar in Alexandria eintrifft, befindet sich Kleopatra vor Pelusion, um ihre Ansprüche auf den ägyptischen Thron gegenüber ihrem minderjährigen Bruder Ptolemaios und ihrer Schwester Arsinoë[959] militärisch geltend zu machen. In der obligaten Teppichepisode lässt sie sich zu Caesar bringen und besteht auf ihrem Anspruch auf die alleinige Herrschaft über Ägypten. Als Hauptargument verwendet sie den letzten Willen ihres Vaters, der ihr uneingeschränkt die Herrschaft zugedacht hat. Um ihre Argumente zu unterstreichen, verführt sie Caesar in der folgenden Nacht. Im weiteren Verlauf der Handlung wird Arsinoë zur gefährlichsten Gegnerin Kleopatras, die schließlich militärisch bezwungen werden kann. Die Szenen des Angriffs der Truppen der Arsinoë auf Alexandria sind für TV Verhältnisse aufwendig umgesetzt. In diesem Ringen um die ägyptische Hauptstadt fügt die Produktion Kleopatra eine neue Facette hinzu. Kleopatra greift selbst in die Kämpfe ein und tötet einen Angreifer zu Pferde.[960] Gegen den Willen Caesars lässt Kleopatra auch ihre missliebige Schwester aus dem Weg räumen. Es wird nicht das letzte Mal sein, dass sich Kleopatra gegen die römische Autorität auflehnt. Mit Caesar verbringt sie innige Szenen an Bord eines Nilschiffes, in denen ihre dynastischen Pläne zum Ausdruck kommen:

Kleopatra [zu Caesar, Kamerablick auf den Nil]

Sieh doch, Ägyptens Schatz! Deine Eroberung!

Mit Ägyptens Reichtum kannst du den Osten einnehmen! Die ganze Welt![961]

[…]

Lass es uns tun! Wir zwei! Ägypten und Rom!

---

[958] Die auf Historienstoffe spezialisierte Produktionsfirma Hallmark Entertainment produzierte für das Fernsehen die Genreproduktionen *The Odyssey (1997)*, *Jason and the Argonauts (2000)*, *Hercules (2005)* sowie *The Ten Commandments (2006).*

[959] Nur in *Cleopatra (1999)* findet Kleopatras jüngere Schwester und Rivalin Arsinoë IV. als Nebenfigur Verwendung. In den anderen Produktionen spielt sich die Auseinandersetzung um die Herrschaft ausschließlich zwischen Kleopatra VII. und Ptolemaios XIII. ab.

[960] Filmsequenz *Cleopatra (1999)* E1: 00.30.21-00.30.39; ein zweites Mal greift Kleopatra in der Entscheidungsschlacht bei Actium zur Waffe, als sie auf dem Unterdeck einen römischen Angreifer tötet; siehe Filmsequenz *Cleopatra (1999)* Teil 2 00.43.53-00.44.03.

[961] Filmsequenz *Cleopatra (1999)* E1: 00.41.45-00.41.58.

Wir schaffen das größte Imperium, das die Welt je gesehen hat!
Eine neue Dynastie![962]

Unmittelbar vor Caesars Abreise aus Ägypten erfährt Kleopatra, dass sie schwanger ist, verheimlicht aber ihren Zustand dem Vater des Kindes. Den schwierigen Spagat zwischen ptolemäischem Freiraum und Abhängigkeit von Rom versucht die Produktion in der filmischen Umsetzung von Getreideunruhen zu thematisieren. Da die Getreidelieferungen an Rom zu einer Hungersnot in Alexandria führen, lässt Kleopatra publikumswirksam die Ausfuhren stoppen und öffnet die Getreidespeicher für die einheimische Bevölkerung.[963] Als ihr Sohn geboren wird, gibt sie ihm den Namen Ptolemaios Caesar und folgt der Einladung nach Rom. Caesar ist zwar persönlich erfreut über den Nachwuchs, kann aber aus politischen Gründen den Sohn der Kleopatra nicht anerkennen. Wieder handelt sie gegen die Interessen Caesars. Im Beisein der römischen Oberschicht drängt sie Caesar öffentlich, ihren gemeinsamen Sohn anzuerkennen. Nach einigem Zögern nimmt Caesar den Sohn zum Entsetzen der römischen Senatoren an.[964] In der aufgeheizten politischen Stimmung wird ein Attentatsversuch auf Caesarion im Auftrag Octavians durchgeführt, der von Antonius vereitelt wird. Ungewöhnlich erscheint die weitere Vorgehensweise der Verschwörer. Sie setzen Octavian (!), den Erben Caesars, über ihre Pläne in Kenntnis, der seine Neutralität (!!) signalisiert. Der Weg zur Umsetzung des Tyrannenmordes ist nun frei. Antonius wird vor Betreten des Senats niedergeschlagen und Caesar ermordet, wobei Brutus den finalen Stich führt. Kleopatra verlässt Rom und gibt den Bau einer großen Flotte in Auftrag, da sie nach Caesars Tod um die Sicherheit Ägyptens fürchtet. Die Szenen in Tarsus sind der Vorgängerproduktion von 1963 nachempfunden. Als Kleopatra sich dem impulsiven Antonius verweigert, dringt dieser in Kleopatras Schlafgemach ein und nimmt sie. Die weitere Handlung folgt dem Trend der Kleopatraverfilmungen. Auf Drängen der Kleopatra lässt sich Antonius von Octavia scheiden und vollzieht damit den endgültigen Bruch mit Octavian. Antonius erklärt Kleopatra zur einzig rechtmäßigen Frau Caesars, damit auch Ptolemaios Caesar zu dessen einzig legitimen Erben. Die Schenkung der römischen Provinz Syrien an Ptolemaios Caesar [965] hat die Kriegserklärung Octavians zur Folge. Die Ereignisse bei Actium folgen wieder der Mankiewicz – Produktion. Antonius wird in eine Falle gelockt und geht in den turbulenten Kämpfen über Bord. Als Kleopatra sein vermeintlicher Tod gemeldet wird, setzt sie sich nach Ägypten ab. Dem schiffbrüchigen Antonius gelingt ebenso

[962] Filmsequenz *Cleopatra (1999)* E1: 00.42.08-00.42.18.
[963] Filmsequenz *Cleopatra (1999)* E1: 00.56.10-00.57.40.
[964] Filmsequenz *Cleopatra (1999)* E1: 01.13.00-01.13.44.
[965] Filmsequenz *Cleopatra (1999)* E2: 00.32 44-00.34.12.

die Flucht nach Alexandria. In der Folge gibt sich Antonius dem Alkohol hin, während Kleopatra Geheimverhandlungen mit Octavian aufnimmt. Sie bietet ihre Abdankung unter der Bedingung an, dass Ptolemaios ihre Nachfolge antreten kann. Octavian fordert von Kleopatra als Zeichen den Kopf des Antonius. Als Kleopatra, scheinbar dazu bereit, Antonius in die spätere Grabkammer lockt, ist dieser voll des Tatendrangs und will die verbliebenen vier Legionen zu einem finalen Kräftemessen mit Octavian in die Wüste führen. Kleopatra, erfreut über den Stimmungswechsel des Antonius, lässt von ihrem Plan ab. Es kommt zur Schlacht in der Wüste, in der die zahlenmäßig überlegenen Truppen Octavians triumphieren. Der geschlagene und schwer verletzte Antonius wird nach Alexandria gebracht und stirbt in Kleopatras Armen. Noch bevor Octavian Alexandria erreicht, lässt die ptolemäische Königin Ptolemaios nach Indien bringen, über sein weiteres Schicksal gibt die Filmhandlung keinerlei Auskunft. Kleopatra gelingt es, Octavian in ihrer letzten Unterredung zu täuschen. Da sie von den Römern unbewacht bleibt, schließt sie sich mit Hilfe ihrer Dienerinnen in der Grabkammer ein. Der Selbstmord erfolgt durch den Biss einer Kobra.[966] Sie nimmt die Schlange aus dem Korb und das Tier beißt sie oberhalb der Brust.[967] Damit verarbeitet die Filmhandlung die gängige Vorstellung vom Selbstmord der Kleopatra aus den Bildenden Künsten.[968] Die Zeichnung der Kleopatra pendelt zwischen den orientalischen Klischeevorstellungen und dem Versuch, der Hauptprotagonistin zeitgenössische Züge zu verleihen. Dies kommt besonders in den Sequenzen bei der Verführung Caesars zum Ausdruck, als Kleopatra mit orientalischer Sinnlichkeit Caesar zu betören sucht, um am Morgen nach dem gemeinsamen Liebesakt Yogaübungen zu vollführen.[969] Auch die Wohltäterin für das eigene Volk, gegen die römischen Interessen, entspricht einer modernen Einstellung, die der antiken Figur aus realpolitischen Zwängen unmöglich war. Ihre intellektuelle Seite wird völlig ausgespart und durch ihre „Wehrhaftigkeit“ ersetzt, die bis dato einzigartig in der filmischen Motivgeschichte bleibt.

Einen Blick in die Kindheit Kleopatras wirft die TV-Produktion *The Royal Diaries: Cleopatra VII-Daughter of the Nile (2000)*.[970] Zwei Jahre später folgte mit *Astérix et Obélix:*

---

[966] *Priester [zu Kleopatra]: Die heilige Kobra, Hoheit! Eure Beschützerin! Gewöhnliche Menschen tötet sie, aber wenn sie einen Unsterblichen beißt, so wie Ihr es seid, wäre das ein Geschenk für Euch! Ein Biss der Kobra trägt Euch direkt zu den Göttern!* Filmsequenz *Cleopatra (1999)* E2: 00.27.14-00.27.28.

[967] Zum Biss der Kobra: siehe Fößmeier 2001, 287.

[968] Darstellungen von Kleopatra mit der Schlange finden sich in der abendländischen Malerei bei Guido Reni: *Der Tod der Kleopatra (1595-1598)*, Guido Cagnacci: *Tod der Kleopatra (1650)* und Theodor Matthei: *Kleopatra mit Schlange (1897)*.

[969] Filmsequenz *Cleopatra (1999)* E1: 00.35.35-00.35.50.

[970] Wenzel hat dem Versuch die Kindheit Kleopatras filmisch zu bearbeiten, eine längere Beschreibung gewidmet; siehe Wenzel 2005b, 120.

Mission Cléopâtre eine Realverfilmung des zweiten Bandes der beliebten Asterixcomics. In die Rolle der Kleopatra schlüpft das ehemalige italienische Model Monica Bellucci. Die überaus aufwendig in Szene gesetzte internationale Koproduktion unter der Regie von Alain Chabat, der an Belluccis Seite die Rolle Caesars übernahm, versucht den Vorgaben des Comics gerecht zu werden. Ob die Italienerin als Idealbesetzung für die Rolle der Kleopatra bezeichnet werden kann, ist zweifelhaft. Einerseits ist die 1968 geborene Schauspielerin zu alt, um die 20-jährige Kleopatra bei ihrer Begegnung mit Caesar zu spielen, andererseits entspricht ihr zeitgenössischer Schönheitstyp genau den Klischeevorstellungen und widerspricht den antiken Quellen, ganz zu schweigen vom völligen Fehlen der intellektuellen Seite.[971] Im selben Jahr hat Samuela Sardo als Kleopatra einen kurzen Auftritt im TV – Film *Julius Caesar (2002)*. In der opulenten Schilderung des Leben Caesars ist der Affäre mit Kleopatra nur ein Dialog gewidmet, der ganz in der Tradition der Vorgängerproduktion von 1963 steht:

Kleopatra

Caesar! Du und ich sind gleich!

Du bist der Sohn der Venus und ich bin die Tochter der Isis

Du und ich leben mit dem gleichen göttlichen Herzschlag![972]

[…]

Rom ist männlich, Ägypten ist weiblich!

Rom ist der Tag, Ägypten ist die Nacht!

Aber noch ist es kein Teil von Rom! Noch nicht!

Mach‘ mich zur Königin, und der Osten und der Westen werden sich vereinigen![973]

Der Hauptvertreter der römischen Opposition, Cassius, sieht in Kleopatra die Ursache hinter den Königsbestrebungen Caesars.[974] Brutus zögert noch, auf die Seite der Verschwörer zu wechseln. Als Caesar Kleopatra und Caesarion der jubelnden Menge präsentiert, stellt sich auch Brutus endgültig gegen den Diktator.[975] Für den weiteren Verlauf der Handlung erscheint die Figur der Kleopatra als entbehrlich, auf ihr kommendes Schicksal wird nur kurz im abschließenden Kommentar verwiesen.[976] Eine ähnlich kleine Rolle nimmt die ehemalige

---

[971] Fößmeier 2002, 438.

[972] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.13.19-02.13.34.

[973] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.14.11-02.14.30.

[974] *Cassius [zu Brutus]: Niemand hat mehr Ehrgeiz als sie, und sie wird alles tun um ihr Ziel zu erreichen*! Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.16.13-02.16.16.

[975] Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.32.47-02.33.17.

[976] *Erzählerin: Marcus Antonius und Kleopatra verliebten sich ineinander. Als Augustus, Caesars Nachfolger, sie gefangen nehmen wollte, begingen sie Selbstmord. Der Sohn von Caesar und Kleopatra wurde auf Befehl des Augustus ermordet.* Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 02.48.02-02.48.09.

Miss Italia 1995, Anna Valle, in *Imperium: Augustus (2003)* ein. Ihre Darstellung folgt den eng geschnittenen durchsichtigen Kostümen ihrer Landsfrau Bellucci und ist in den Worten Peter O'Tooles als Augustus trefflich beschrieben:

Augustus

[…] Marc Anton und eine Frau hat auch diesen verändert!

Sie [Kleopatra] änderte jeden, so wie sie schon Caesar geändert hat![977]

Bemerkenswert bleibt die Selbstmordsequenz der Kleopatra.[978] Kleopatra wird liegend von der Seite gefilmt, während eine Dienerin einen geschlossenen Korb zu ihren Füßen abstellt und öffnet. Langsam bahnt sich eine schwarze Kobra[979] ihren Weg über die Beine der Kleopatra. Sie selbst fixiert die Giftschlange. Der Kamerablick schwenkt auf eine Detailaufnahme von Kleopatras Gesicht. Der Moment des Bisses spiegelt sich auf Kleopatras Gesicht, diese schließt wie in höchster Erregung ihre Augen. Die sexuelle Konnotation der Verwendung der Schlange und der filmischen Darstellung Kleopatras im Todesmoment sind evident.[980]

Die Tauglichkeit eines antiken Stoffes für das TV-Serienformat, bewies die HBO/BBC-Serie *Rome (2005-2007),* die in insgesamt 22 Folgen mit dem Aufstieg Octavians zur absoluten Macht, die Transformation der römischen Republik in den augusteischen Prinzipat zeigt. In Episode 1.8 folgt Caesar seinem geflüchteten Widersacher Pompeius nach Ägypten und greift in die ptolemäischen Thronzwistigkeiten ein. Während die Berater des Kindkönigs Ptolemaios Caesar zu besänftigen suchen, lässt dieser vom bewährten Duo Lucius Vorenus und Titus Pullo nach Kleopatra fahnden. Von ihren Gegnern am Hof gefangen genommen, steht sie in einer Oase unter Hausarrest (siehe Kap. 7.1). Unmittelbar bevor Potheinos und Theodotos den Auftrag erteilen, Kleopatra zu töten, hat sie ihren ersten Auftritt.[981] Kleopatra präsentiert sich als burschikoses junges Mädchen, welches sich, gefangen gesetzt durch ihre politischen Gegner, dem Opium hingibt.[982] Ihre androgyne Erscheinung wird durch ihren Kurzhaarschnitt verstärkt, kommt dem Image der Göre oder *flapper* nahe und steht in komplettem Kontrast zu den üppigen Kleopatradarstellerinnen Taylor, Loren oder Bellucci.

---

[977] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 01.48.43-01.48.50.

[978] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 02.09.29-02.10.49.

[979] Zur Kobra als Erscheinungsform der Göttin Uto siehe Fößmeier 2001, 287.

[980] Der Biss versinnbildlicht den Sexualakt, während die Nahaufnahme des Gesichts Kleopatras im Moment des Bisses auf den kleinen Tod des sexuellen Höhepunkts anspielt; Fößmeier 2001, 287.

[981] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: 00.19.29.

[982] „*They saw a chained, drug-addled, whining waif with cynical schemes of seduction and a suppositious child sired by a fortunate soldier of convenience*." Daugherty 2008, 141.

Ihre treue Dienerin Charmian[983] holt sie mit einem Schlag in die Realität zurück, als Kleopatra nach der Ankunft der Attentäter über ihren bevorstehenden Tod informiert wird. Noch bevor die Mörder ihren Auftrag vollstrecken können, erreichen Vorenus und Pullo die Oase und können Kleopatra retten. Am nächsten Tag macht sich Kleopatra zu Caesar nach Alexandria auf. Unterwegs erläutert Kleopatra ihrer Dienerin Charmian die weitere Vorgehensweise. Um Caesar zu ihren Gunsten zu beeinflussen, will die empfängnisbereite Ptolemäerin ein Kind empfangen und dieses als Sohn Caesars ausgeben. Vorenus wird ins Zelt der Kleopatra beordert, der sich aber nach einigem Zögern der Thronprätendentin verweigert. An seine Stelle tritt Pullo, der mit Kleopatra schläft. Auf der Reise nach Alexandria gibt sich Kleopatra wieder dem Opium hin, worauf ihre Leibsklavin Charmian spitz bemerkt:

Charmian

Das sterbliche Fleisch der Göttlichen wird grün werden!

Sie wird aussehen wie ein Reptil, wenn Sie in Alexandria eintreffe

Schwach nenne ich das![984]

Daraufhin schlägt ihr Kleopatra ins Gesicht und gibt Anweisung, die Opiumpfeife zu entfernen. Die folgende Szene thematisiert Kleopatras Drogenentzug. Die schweißnasse Kleopatra wälzt sich in ihrem Bett während Charmian sie abtrocknet. Auf die Einwände ihrer Dienerin, Caesar würde nicht sehr erfreut sein, sie so zu sehen, erklärt die ptolemäische Prinzessin:

Kleopatra

Sei still Pavian! Was weißt du schon von Verführung?

Hauptsache, Caesar ist ein Mann. Dann werde ich ihn haben!

[…]

Ich werde ihn haben oder ich gehe in den Tod!

Also werde ich ihn haben![985]

In Alexandria wird Kleopatra in einem Bettsack zu Caesar gebracht. Vorenus öffnet den Sack und kündigt Caesar die ptolemäische Prinzessin an. Diese streckt sich und klopft sich den Staub vom Gewand. Als sie bemerkt, dass sie sich schon vor Caesar befindet, nimmt sie unter den ungewöhnlichen Verhältnissen sofort ihre königliche Pose ein. Caesar scheint beeindruckt

[983] Daugherty hat auf Ähnlichkeiten zwischen der Figur Charmian in *Rome (2005-2007)* und der Leibsklavin Kleopatras, Tatatheta, in *Caesar and Cleopatra (1945)* hingewiesen; Daugherty 2008, 146.

[984] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: 00.25.21-00.26.20.

[985] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: 00.28.53-00.29.14.

und reicht ihr sofort seine Hand.[986] Diese vielen unterschiedlichen Gesichter der Kleopatra sind entscheidend für das in *Rome (2005-2007)* gezeichnete Kleopatrabild. Es ist ihr möglich, von einem Moment zum anderen ihre Ausstrahlung der unmittelbaren Situation anzupassen. Diese Wandlungsfähigkeit setzt sie auch in der folgenden Sequenz am ptolemäischen Hof ein. Die Szene beginnt mit einem Kamerablick auf das Kind Ptolemaios, welches im Thronsaal mit seinen Beratern spielt. Plötzlich springt die Tür auf und Kleopatra gekleidet in ihren zeremoniellen Ornat, erscheint, gefolgt von ihren Dienern, während Caesar und die Römer sie begleiten. Erschrocken läuft der junge Ptolemaios zu seinem Thron. Kleopatra tritt an ihn heran und küsst ihren Bruder, während dieser versucht, sich ihr zu entziehen:

Kleopatra

Wie lustig du aussiehst, in Vaters Stuhl!

Ptolemaios [verängstigt]

Ich wollte dir niemals schaden!

Kleopatra [besänftigend]

Sch! Sicher wolltest du das nicht!

Es war der Eunuch, der dich irregeleitet hat![987]

Kleopatra entledigt sich in dieser kurzen Sequenz ihrer schärfsten Widersacher Potheinos und Theodotos, die beide hingerichtet werden. Es folgt der einzige Dialog zwischen Caesar und Kleopatra, in dem kurz ihr strategisches Denken aufblitzt, als Kleopatra Caesar die Befestigung der Häfen flussaufwärts vorschlägt um die Getreidelieferungen zu sichern. Diese Sequenz offenbart auch Kleopatras Pragmatismus. Sie ist sich ganz ihrer Rolle bewusst, die sie in den Plänen Caesars einnimmt:

Kleopatra

Und warum rettest du mich sonst so heroisch vor dem Tod, wenn du mich nicht benutzen willst, als deine Marionette?

Caesar

Missfällt dir der Gedanke?

Kleopatra

Meine Wünsche sind bedeutungslos!

Du hast mich aus der Gefangenschaft erlöst!

Ich bin deine Sklavin![988]

---

[986] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: 00.35.36-00.36.04.

[987] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: 00.37.16-00.37.28.

[988] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: 00.40.13-00.40.39.

Im Anschluss verleben Caesar und Kleopatra eine stürmische Liebesnacht, während die ägyptischen Truppen den Palast angreifen. In den Kampfhandlungen kommt die für die filmische Darstellung des Alexandrinischen Kriegs so unvermeidliche *testudo*-Formation zum Einsatz.[989] Ihre Verwendung ist ein Zitat auf *Cleopatra (1963)*, wo die römischen Truppen in dieser Formation einen erfolgreichen Ausfall gegen die ägyptischen Belagerer unternehmen, um deren Belagerungsmaschinen zu zerstören.[990] Die Episode endet mit der Präsentation des neugeborenen Caesarion durch Caesar in Anwesenheit Kleopatras vor den jubelnden römischen Soldaten.[991] Auch diese Sequenz hat ihr Vorbild in *Cleopatra (1963)*.[992]

Die Herausforderung für Episodenregisseur Steve Shill und Drehbuchautor William J. MacDonald bestand in der Darstellung des ptolemäischen Ägypten mit seiner Hauptstadt Alexandria. Einem Publikum, welches mit dem historischen Ägypten entweder die Periode der Pharaonen oder die Orientvorstellungen des 19. Jahrhunderts verband, musste das ptolemäische Herrschaftsmodell Ägyptens mit seiner Verbindung aus ägyptischen, griechischen und makedonischen Elementen begreiflich gemacht werden. Darüber hinaus stellte Alexandria als wichtigster Handlungsort mit seiner speziellen politischen Stellung zum übrigen Ägypten eine besondere filmische Herausforderung dar. Die Unterschiede versuchte man durch das Zusammenspiel zwischen Innen- und Außenaufnahmen (*inside/outside*) darzustellen.[993] Für die Szenen außerhalb Alexandrias, die am ägyptischen Land spielten, nutzte man Delacroix[994] (1798-1863) sowie die Werke der Präraffaeliten als Inspirationsquelle. So knüpfte man an die vagen Publikumsvorstellungen von Ägypten an, tappte schlussendlich aber wieder in die Falle der Orientklischeevorstellungen des 19. Jahrhunderts. Von der Stadt Alexandria selbst und ihrem multikulturellen Zusammenleben sieht man in der Episode wenig, der Großteil der Szenen spielt im Königspalast, der von Regisseur Steve Shill als „*a world outo herself*“[995] charakterisiert wird. In der Gestaltung der Inneneinrichtung, in der Verwendung von Farbe und Licht ist die Inspiration Delacroix‘

---

[989] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: 00.43.10-00.43.19.

[990] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 00.43.27-00.44.49.

[991] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: 00.48.31-00.49.25.

[992] Dort wartet Caesar aufgeregt auf Nachricht von der gebärenden Kleopatra. Als die Dienerinnen Caesar den neugeborenen Jungen bringen, nimmt ihn dieser freudig in die Arme und präsentiert ihn seinen jubelnden Soldaten; Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 01.08.31-01.08.36.

[993] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8: *Features* 00.23.46.

[994] Orientalische Stoffe verarbeitete Eugène Delacroix (1798-1863) in *Der Tod des Sardanapal (1827)*, *Fanatiker in Tangier (1838)* und *Der Sultan von Marokko (1845)*. Im erstgenannten Gemälde, welches auf Lord Byrons Theaterstück *Sardanapalus(1821)* zurückgeht, verwendete der Künstler verschiedenste Gegenstände aus den unterschiedlichsten historischen Epochen für seine Komposition, siehe Pedde 2001, 1212.

[995] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E8 *Features*: 00.23.46.

unverkennbar. Die Entwicklung der Figur Kleopatras ist ebenso vom Wechsel des Begriffspaars inside/outside bestimmt. In ihrer Gefangenschaft in der ägyptischen Wüste hat die Ptolemäerin mit ihrem Leben abgeschlossen; als durch Caesars Unterstützung die Chance zum politischen Comeback kommt, nimmt Kleopatra ihre Rolle als Königin ein und verdrängt mit Leichtigkeit ihren Bruder und dessen Beraterstab. Die Welt des Alexandrinischen Königshofes selbst wird exotisch und überdreht dargestellt und bietet somit einen klaren Gegenentwurf zu den Verhältnissen in Rom. In der weiteren Handlung der Serie kommt Kleopatra nach Caesars Ermordung nach Rom, um sich in der geänderten politischen Situation der Unterstützung der neuen Entscheidungsträger zu versichern. Dass sie ihr Hauptziel, die Anerkennung ihres Sohnes als Erbe Caesars, nicht aufgegeben hat, zeigen die Verhandlungen mit Antonius. Kleopatra gelingt es, die römische Unterstützung mit weiteren Getreidelieferungen sowie das Wohlwollen des Antonius zu erkaufen. Bei der offiziellen Anerkennung für ihren Sohn versagt er jedoch seine Unterstützung. Als Antonius versucht, sie zu berühren, schlägt sie ihm ins Gesicht, worauf er Kleopatra eine Hure nennt. Darauf zeigt sie ihre Schlagfertigkeit und ihren politischen Pragmatismus, indem sie kühl kontert:

Wenn ich mich prostituieren muss, zum Segen meines Landes oder meiner Familie, dann werde ich es tun![996]

Die nächste Sequenz bietet ein Bankett zu Ehren Kleopatras im Hause der Atia im Beisein der Prominenz Roms. Auf den einzelnen Klinen versammelt sind die unterschiedlichen Hauptprotagonisten und Hauptprotagonistinnen, die in wechselnden Koalitionen den weiteren Handlungsverlauf bestimmen werden. Atia, Mutter Octavians und Geliebte des Antonius, konkurriert mit der ptolemäischen Königin um die Gunst des Triumvirn.

Erst in der achten Episode der zweiten Staffel kommt Antonius nach der Heirat mit Octavia nach Alexandria und wird von Kleopatra empfangen.[997] In der folgenden Episode schwelgen Antonius und Kleopatra im dekadenten Hofleben. Antonius hält die Getreidelieferungen für Rom zurück und stürzt die Stadt in eine Hungersnot, die aufgrund der noch immer vorhandenen Beliebtheit Antonius‘ beim Volk der Politik des Octavian angelastet wird. Während die Einwohner Roms hungern, scheitert eine römische Gesandtschaft in Alexandria an den übertriebenen Forderungen Antonius‘ und Kleopatras. Die nachfolgende Szene bildet ein Novum in der filmischen Bearbeitung des Kleopatrastoffes. Zum ersten Mal werden in einer Filmproduktion die gemeinsamen Kinder der Kleopatra und des Antonius, Helios und

[996] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E2: 00.10.34-00.10.39.
[997] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.54.41-00.55.11.

Selene, gezeigt. In keiner der anderen Produktionen wird in ähnlicher Form auf die gemeinsamen Kinder der letzten Ptolemäerin und des Antonius eingegangen.

Octavian beantwortet die Weigerung von Antonius, Korn nach Rom zu schicken, mit der Übersendung Octavias und Atias nach Alexandria. Antonius verwehrt seiner Ehefrau und deren Mutter seine Aufnahme, kann aber Kleopatra von der Ermordung der beiden Frauen abhalten. Er ist sich der Tragweite seines Schrittes bewusst und rechnet folgerichtig mit Krieg. Das nun folgende Zwiegespräch zwischen Kleopatra und Antonius entwickelt sich zu einem handfesten Disput, in dem Kleopatra Vasen nach Antonius wirft.[998] Die aufgestaute Aggression wird in einem wilden Liebesakt abgebaut. Die militärische Konfrontation mit Octavian ist besiegelt. Der aus Alexandria fliehende ehemalige Leibsklave Caesars, Posca, entwendet das Testament des Antonius und übergibt es Octavian.[999] Die Kenntnis der von Antonius für den Fall seines Ablebens verfügten Bestimmungen nutzt Octavian als letzten propagandistischen Kniff für seine Kriegserklärung gegen Kleopatra.

Die finale Episode der Serie zeigt den fliehenden Antonius nach der verlorenen Schlacht bei Actium. Die Schlacht selbst und eine etwaige Beteiligung von Kleopatra werden nicht gezeigt. Während Octavian in Begleitung des Pullo vor dem Königspalast in Alexandria ankommt, werden hinter den Mauern im Thronsaal der Kleopatra im Angesicht des eigenen Unterganges orgiastische Feiern veranstaltet.[1000] Um eine langwierige Belagerung zu vermeiden, lässt er Kleopatra ein Geheimangebot unterbreiten: Kleopatra behalte Titel und Herrschaft, wenn sie Antonius ausliefere. In der ausweglosen Situation geht sie auf das Angebot ein. Durch Charmian lässt sie Antonius eine fingierte Botschaft übermitteln, die ihn glauben macht, dass sie Selbstmord begangen habe.[1001] Getäuscht gibt sich Antonius mit Hilfe des Vorenus den Tod.[1002] Vorenus schminkt Antonius ab, kleidet ihn als römischen Soldaten und setzt ihn auf seinen Thron, wo ihn Kleopatra findet und betrauert. Sie lässt die Kinder in den Thronsaal zum toten Vater kommen.[1003] Vorenus überzeugt Kleopatra, dass Caesarion in größter Gefahr schwebt, und schmuggelt ihn aus dem Palast, um sich später an einer vereinbarten Stelle mit dessen leiblichem Vater Pullo zu treffen.

Es kommt zu einem letzten Zusammentreffen zwischen Kleopatra und Octavian. Der junge Römer verspricht der Königin Sicherheit für sich und die Herrschaft für ihre Kinder unter der

---

[998] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.31.16-00.31.23.

[999] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.44.10-00.44.55. Historisch richtig befand sich das Testament des Antonius aber immer in Rom.

[1000] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.06.06-00.06.47.

[1001] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.22.06-00.22.20.

[1002] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.26.23-00.26.47.

[1003] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.30.43-00.31.13.

Bedingung, dass sie ihn nach Rom begleitet. Kleopatra erkennt seine Absicht, sie als Gefangene beim Triumphzug zur Schau zu stellen, und willigt scheinbar ein. Sie zieht sich in den Thronsaal zurück, gesteht dem toten Antonius ihren Fehler und trifft die Vorbereitungen zum Selbstmord. Kleopatra vollzieht ihren Selbstmord durch den Biss einer giftigen Schlange, die sie sich an die Brust setzt.[1004] Kurz darauf stürzt Octavian mit seinen Vertrauten Agrippa, Maecenas und Pullo in den Thronsaal. Kleopatra kann noch einmal ihre ganze Kraft zusammennehmen und flüstert Octavian die Worte: „*Du hast eine elende Seele*"[1005] ins Ohr, danach stirbt sie.[1006] Die verbliebenen Kinder des Antonius mit Kleopatra übergibt Octavian der Obhut der Octavia, während Vorenus und Pullo unbemerkt mit Caesarion Ägypten verlassen. Caesarion, der von der wahren Identität seines Vaters nichts ahnt, gelangt mit den beiden ehemaligen Soldaten nach Rom und taucht mit Pullo am Aventin unter.

[1004] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.38.50.
[1005] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.39.39-00.39.41.
[1006] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.40.00.

8. Augustus

„Sein Charakter war nicht sonderlich kompliziert: Als junger Mann leichtsinnig und grausam, war er auf der Höhe seiner Macht ausgeglichen, kompromissbereit und nachgiebig, im Alter dann misstrauisch und unduldsam.“
Zvi Yavetz[1007]

8.1 Die historische Figur

Caius Octavius wurde am 23. 09. 63 v. Chr. im Konsulat des Marcus Tullius Cicero und des Caius Antonius Hybrida in Rom geboren.[1008] Von väterlicher Seite war die Familie der Octavii in der alten Volskerstadt Velitrae beheimatet, stammte damit nicht aus der stadtrömischen Nobilität.[1009] Die Gens verdankte ihren Reichtum dem Bankwesen und gehörte zu den wichtigsten Munizipaladelsfamilien der Stadt. Auch die Familie der Mutter Atia war nicht stadtrömisch, sondern kam aus dem latinischen Aricia. Octavius hatte Atia in zweiter Ehe geheiratet und sie gebar ihm den Sohn Caius und die Tochter Octavia Minor. Aus der ersten Verbindung des Caius Octavius mit Ancharia stammte die Tochter Octavia Maior. Durch das Vermögen der Familie konnte der Vater, ein *homo novus*, eine senatorische Karriere einschlagen, die ihren Höhepunkt 61 v. Chr. in der Praetur fand.
Seine zweite Eheschließung begünstigte die politischen Bestrebungen, war doch Atia die Tochter des Atius Balbus und seiner Frau Julia, der Schwester des Caius Iulius Caesar. Anschließend an seine Amtszeit übernahm Caius Octavius den Statthalterposten in der Provinz Macedonia. Kurz nach seiner Rückkehr nach Rom im Jahr 59 oder 58 v. Chr., am Wege zu einer Kandidatur für das Konsulat, verstarb der Vater völlig überraschend.[1010] 57 v. Chr. heiratete Atia Lucius Marcius Philippus, den späteren Konsul von 56 v. Chr. Philippus, durch die Heirat mit Atia mit der Gens Iulia verbündet, war ein gewiefter innenpolitischer Taktiker und wahrte durch die Vermählung seiner Tochter Marcia mit Cato eine gewisse Neutralität in der politischen Auseinandersetzung zwischen Caesar und der Senatsmehrheit.
Über Jugend und Adoleszenz des späteren *princeps* lässt sich schwer ein genaues Urteil treffen, sie dürften sich aber vom Werdegang seiner Standesgenossen nicht grundlegend unterschieden haben. Die Erziehung des Octavian durch Atia wird von Tacitus als vorbildhaft

[1007] Yavetz 2010, 339.
[1008] Suet. Aug. 5.
[1009] Cic. Phil. 3, 15.
[1010] Suet. Aug. 4, 1.

gelobt. Er vergleicht ihr gutes Beispiel mit der Gracchenmutter Cornelia und Aurelia, der Mutter Caesars.[1011] Atia stirbt 43 oder 42 v. Chr. und wird von ihrem Sohn geehrt.[1012]

Ganz dem Vorbild seines Adoptivvaters entsprechend, der seine politische Karriere mit einer Leichenrede für seine Tante Julia, die Frau des Marius, begann, absolvierte Octavian seinen ersten öffentlichen Auftritt im Alter von elf Jahren, als er die Totenrede auf seine Großmutter Julia, die Schwester Caesars, hielt.[1013] 48 v. Chr. erhielt Octavian die *toga virilis* und er wurde ins Kollegium der pontifices aufgenommen.[1014]

Genaue Auskünfte über das persönliche Verhältnis Octavian' zu seinem späteren Adoptivvater zu treffen erweist sich als überaus schwierig. Caesar förderte seinen Großneffen: Er durfte beispielsweise an dessen afrikanischem Triumph 46 v. Chr.[1015] teilnehmen und reiste Caesar 45 v. Chr. nach überstandener Erkrankung an den iberischen Kriegsschauplatz nach. Doch bedeuten diese Maßnahmen noch nicht zwingend, dass Caesar den jungen Octavian als Nachfolger aufbauen wollte.[1016]

Nach der Rückkehr aus Spanien wurde Octavian, zusammen mit seinen Studienfreunden Marcus Vipsanius Agrippa, Caius Maecenas und Quintus Salvidienus Rufus–allesamt aus dem Ritterstand stammend–im Vorfeld des Partherfeldzuges nach Apollonia in die Provinz Macedonia vorausgeschickt[1017], wo er von der Ermordung Caesars in Kenntnis gesetzt wurde. Im Testament Caesars wurde Octavian zu zwei Dritteln als Haupterbe neben Lucius Pinarius und Quintus Pedius eingesetzt[1018] und adoptiert. Schon zu seinen Lebzeiten hatte Caesar den Vater seines Großneffen durch die *lex Cassia* in den Patrizierstand erhoben. Bei seiner Rückkehr nach Rom trug er durch die Adoption den Namen Caius Iulius Caesar. Mit der Annahme des Erbes übernahm der Neuling die politische Nachfolge des Adoptivvaters, seine Klientel sowie das Versprechen, Rache für den Mord am Vater zu üben. Politische Unterstützung erhielt er aus seiner unmittelbaren Umgebung von den Vertrauten aus Apollonia, Agrippa, Maecenas und Salvidienus[1019], sowie durch Caesars Finanzagenten Balbus[1020], Matius und Oppius. Nach der Ermordung Caesars wurden in der Senatssitzung am

---

[1011] Tac. dial. 28, 5.

[1012] Suet. Aug. 61, 2 und Cass. Dio 47, 17, 6.

[1013] Southern 1998, 7.

[1014] Kienast 1997, 302; Cic. Phil. 5, 46, 53.

[1015] Suet. Aug. 8, 1.

[1016] Vgl. dazu Kienast 1999, 5.

[1017] Suet. Aug. 8, 2.

[1018] Suet. Iul. 83, 2.

[1019] Salvidienus wurde später vom Senat wegen Hochverrats verurteilt und von Octavian in den Selbstmord getrieben; Cass. Dio 48, 33, 1-3; Suet. Aug. 66, 1-2.

[1020] Zur Rolle des Balbus beim Aufstieg Octavian' siehe Alföldi 1976, 31-34.

17.03. im Tempel der Tellus die unmittelbaren politischen Weichen gestellt. Der Senat erließ zwar eine allgemeine Amnestie für die Caesarmörder, die politischen Verfügungen des Diktators, die *acta Caesaris*, wurden aber bestätigt. Konsul Marcus Antonius, der sich des Vermögens Caesars bemächtigt hatte, verweigerte die Auszahlung des Erbes. Trotzdem leistete Octavian einen Teil der von Caesar in seinem Testament verfügten Zahlungen an die Soldaten und das Volk und finanzierte Leichenspiele, die *ludi Victoriae Caesaris*, für den Adoptivvater. Um sich gegen Antonius behaupten zu können, schloss der junge Octavian auf Vermittlung Ciceros ein Bündnis mit der Senatsmehrheit gegen den amtierenden Konsul Antonius. Auf Antrag Ciceros erhielt Octavian im Januar 43 v. Chr. ein *imperium*, das Stimmrecht im Range eines Konsularen sowie die Möglichkeit, alle Ämter zehn Jahre vor der gesetzlich vorgeschriebenen Zeit zu bekleiden.[1021] Die Bestätigung des jungen Erben Caesars durch den Senat bildete das Fundament für die zukünftige politische Stellung des *princeps*.[1022] Zusammen mit den amtierenden Konsuln Aulus Hirtius und Caius Vibius Pansa wurde Octavian gegen Antonius geschickt, der Decimus Brutus bei Mutina belagerte. Hirtius und Pansa fielen im Kampf, und Antonius konnte vertrieben werden. Octavian forderte daraufhin für sich das Konsulat und marschierte mit seinen Truppen auf Rom. Der Senat, durch die militärische Drohung eingeschüchtert, ernannte am 19. 08. 43 v. Chr. den 19-jährigen Octavian, der bis zu diesem Zeitpunkt kein politisches Amt innegehabt hatte, zum Konsul.
Mitkonsul wurde sein Onkel Quintus Pedius. Octavian erwirkte die Ächtung der Caesarmörder und suchte erfolgreich eine politische Aussöhnung mit Antonius. Im Oktober 43 v. Chr. schlossen sich Octavian, Antonius und der gewesene Konsul von 46 v. Chr., Marcus Aemilius Lepidus, in der Konferenz bei Bononia zum sogenannten zweiten Triumvirat–*tresviri rei publicae constituendae*–zusammen, um die eigenen politischen Machtansprüche gegen den Senat durchzusetzen. Sie teilten das römische Herrschaftsgebiet. Antonius erhielt die römischen Provinzen Gallia Cisalpina und Gallia Comata, Lepidus die Gallia Narbonensis und Spanien. Für Octavian blieben die unruhige Provinz Africa sowie die Inseln Sardinien und Sizilien, die durch die Flotte des Sextus Pompeius bedroht wurden. Die Maßnahmen des Zweiten Triumvirats erlangten durch die *lex Pedia* Gesetzeskraft. Die Triumvirn erhielten das *imperium proconsulare* auf fünf Jahre und konnten damit selbstständig Steuern einheben sowie Truppen rekrutieren.[1023] Italien sollte gemeinsam verwaltet werden, wobei Octavian die schwierige Aufgabe der Veteranenansiedlung zufiel, die gesellschaftspolitisches Unruhepotential barg. Durch die bei Bononia beschlossenen

[1021] Cic. Phil. 3, 37-39; App. civ. 3, 209.
[1022] R. Gest. div. Aug. 1, 2; Kienast 1999, 31.
[1023] Kienast 1999, 38-39.

Proskriptionen konnten einerseits die unmittelbaren politischen Gegner neutralisiert, andererseits die Grundlage für die Umverteilung des Grundbesitzes geschaffen werden. 300 Senatoren, unter ihnen Cicero[1024] und 2000 Ritter, fielen den politischen Säuberungen zum Opfer. Durch die physische Ausschaltung der politischen Gegner, deren Vermögen und Landbesitz an den Staat fielen, konnte Octavian die Landzuteilung an die Veteranen durchführen. Die Zahl der Neuangesiedelten belief sich auf 50.000 Personen[1025], die fortan eine treue Anhängerschaft des Erbens Caesars bildeten. Um die Veteranen zufrieden zu stellen, riskierte Octavian durch die Enteignung von achtzehn italischen Gemeinden die Stabilität des römischen Wirtschaftslebens, welches stark in Mitleidenschaft gezogen wurde.

Durch die Verständigung zwischen Antonius und Octavian war nun die Verfolgung der Caesarmörder, allen voran Marcus Iunius Brutus und Caius Cassius Longinus, die sich unmittelbar nach der Senatssitzung im Tempel der Tellus in den Osten abgesetzt hatten, möglich. In der Doppelschlacht bei Philippi 42 v. Chr., die Antonius erfolgreich schlug, während Octavian krank der Auseinandersetzung fernblieb, vollzog sich durch den Tod des Brutus und Cassius die Rache für Caesar. Der Sieg über die Caesarmörder konnte aber die politische Verständigung der Triumvirn nur kurz gewährleisten. Gerade die Frage der neuerlichen Veteranenversorgung führte zu neuen Spannungen zwischen Octavian und Antonius, die in eine Auseinandersetzung zwischen Antonius' Gattin Fulvia und seinem Bruder Lucius Antonius auf der einen und Octavian auf der anderen Seite mündeten. Diese endete, als der bei Perusia eingeschlossene Lucius Antonius die Stadt im März 40 v. Chr. an Octavian übergeben musste. Zwar wurde Lucius Antonius' Leben geschont, aber eine hohe Anzahl von Senatoren und Rittern fiel den Vergeltungsmaßnahmen des Octavian zum Opfer.[1026]

Im selben Jahr heiratete er Scribonia[1027], die Schwester des Lucius Scribonius Libo, von der er sich aber schon 39 v. Chr. wieder scheiden ließ. Dieser Ehe entstammte die einzige Tochter Octavian', Julia. Als in der weiteren Auseinandersetzung Octavian und Antonius bei Brundisium mit ihren Heeren einander gegenüberstanden, weigerten sich die Soldaten zu kämpfen und erwirkten eine kurzfristige Annäherung.[1028] Der bei Brundisium 40 v. Chr. geschlossene Vertrag sah eine Neuverteilung der Herrschaftsbereiche vor. Während Antonius den Osten und Octavian den Westen bekamen, musste sich Lepidus mit Africa zufrieden

[1024] Plut. Cic. 46; zur gesamten Quellensituation siehe Homeyer 1964.
[1025] Brunt 1971, 328.
[1026] Cass. Dio 48, 27, 3-28, 2.
[1027] Suet. Aug. 62, 2.
[1028] App. civ. 5, 272-273; Cass. Dio 48, 28, 3.

geben.[1029] Um die neue Verbindung zu besiegeln, heiratete der durch den Tod der Fulvia ungebundene Antonius Octavia minor.[1030]

Die scheinbare Eintracht zwischen Antonius und Octavian wurde durch die Umsetzung der schon 44 v. Chr. beschlossenen Apotheose Caesars verdeutlicht, die nun Octavian auch offiziell zum Sohn eines Gottes machte. Er nannte sich fortan Imperator Caesar *divi filius*.[1031]

Mit Sextus Pompeius, der mit seiner Flotte noch immer die Versorgung Italiens bedrohte, schloss Octavian 39 v. Chr. einen Separatfrieden bei Misenum. Dem Sohn des Cnaeus Pompeius Magnus wurden als Interessensphäre Sizilien, Sardinien, Korsika und die Peloponnes zugesichert, im Gegenzug gab er die für eine etwaige Blockade Roms so wichtigen Stützpunkte an der italischen Küste auf. 38 v. Chr. heiratete Octavian die schwangere Livia Drusilla[1032], die sich zuvor von Tiberius Claudius Nero hatte scheiden lassen. Die Vermählung mit Livia, deren Umstände ungewöhnlich waren, ermöglichte eine politisch wichtige Verbindung zu den plebejischen Liviern. Darüber hinaus wurde die kluge, politisch versierte Livia zu einer wichtigen Stütze der Politik ihres Mannes, der in wichtigen politischen Fragen seine Gattin konsultierte.[1033]

Der Vertrag von Tarent im Winter 38/37 sah die Verlängerung des Triumvirats auf fünf Jahre vor und gab Octavian freie Hand für die Auseinandersetzung mit Sextus Pompeius, dessen Machtanspruch Marcus Agrippa in der Seeschlacht bei Naulochos am 03. 09. 36 v. Chr. ein Ende setzte.[1034] Lepidus, der Anspruch auf Sizilien erhob, wurde von Octavian politisch neutralisiert und in die Verbannung getrieben.[1035] Ihm blieb nur mehr die Würde des *pontifex maximus*. Octavian besetzte Africa und erhielt in Rom die tribunizische *sacrosanctitas*.[1036]

Durch die Ausschaltung des Lepidus zerfiel das römische Staatswesen in zwei Teile, und die endgültige Auseinandersetzung zwischen den verbliebenen Triumvirn war nur eine Frage der Zeit. Inzwischen hatte Antonius einen erfolglosen Feldzug gegen die Parther unternommen, dessen Auswirkungen ihn noch stärker von Ägypten und Kleopatra abhängig machten. Die Auseinandersetzung trat in ihre finale Phase, als sich 32 v. Chr. Octavian weigerte, nach Auslaufen des Triumvirats seine Vollmachten niederzulegen. Diese verfassungswidrige Vorgehensweise des Octavian hatte zur Folge, dass beide amtierenden Konsuln sowie ein

---

[1029] Plut. Ant. 30.
[1030] App. civ. 5, 273 und Plut. Ant. 31.
[1031] Kienast 1999, 49.
[1032] Suet. Aug. 62, 2.
[1033] Suet. Claud. 1; Cass. Dio 55, 21, 3-4.
[1034] Suet. Aug. 16, 1-3.
[1035] Vell. 2, 80, 1-4.
[1036] Cass. Dio 49, 15, 6, siehe Kienast [4]2009, 104.

beträchtlicher Anteil der Senatoren zu Antonius in den Osten flüchteten. Doch Octavian musste auf die richtige Gelegenheit zur Kriegseröffnung warten, die ihm schließlich Antonius bot, indem er sich 32 v. Chr. von Octavia scheiden ließ.

Doch entscheidend für Octavian wurde die Rückkehr der Senatoren Lucius Munatius Plancus und Marcus Titius nach Rom, die ihn über den Inhalt von Antonius' Testament informierten, welches beträchtliche Landschenkungen an Kleopatra und deren Kinder beinhaltete.[1037] Er brachte sich widerrechtlich in Besitz des im Tempel der Vesta hinterlegten Testaments und präsentierte dieses den in Rom verbliebenen Senatoren. Dieser Schritt war zwar ein grober juristischer Verstoß, trat aber durch die politische Sprengkraft des Testaments in den Hintergrund. Jetzt war es selbst für die letzten Sympathisanten des Antonius in Rom unmöglich, seiner Sache zu folgen, und Octavian erreichte im Senat die Kriegserklärung an Kleopatra.[1038] Der Westen und ganz Italien leisteten einen Treueeid auf ihn und die Kriegsentscheidung gegen Antonius vollzog sich zu seinen Gunsten in der Seeschlacht bei Actium 31 v. Chr. Im Frühjahr des folgenden Jahres führte Octavian die Eroberung Ägyptens erfolgreich durch.

Als die letzten Verteidigungsbemühungen unmittelbar vor den Toren Alexandrias scheiterten, richtete sich Antonius selbst.[1039] Kleopatra versuchte ihr Königreich wenigstens für ihre Kinder zu retten. Als sie ihre politischen Hoffnungen durch Octavian nicht bestätigt sah, folgte sie Antonius in den Tod. Auf Befehl des Siegers wurden die möglichen Prätendenten, Ptolemaios XV. Kaisar, der älteste Sohn der Kleopatra, sowie Marcus Antonius Antyllus, der älteste Sohn des Triumvirn mit Fulvia, ermordet. Die übrigen Kinder wurden verschont und kamen in die Obhut der Octavia.[1040] Nach dem Tode der letzten Ptolemäerin wurde Ägypten als römische Provinz eingerichtet. Nach Beendigung des Bürgerkrieges zeigte Octavian in Anlehnung an seinen Adoptivvater *clementia* und begnadigte einen Großteil seiner politischen Widersacher. 29 v. Chr. kehrte er nach Rom zurück und feierte in den Tagen vom 13. bis zum 15. 08. wegen des Sieges in Dalmatien, des Erfolges über Kleopatra und der Eroberung Ägyptens einen dreifachen Triumph.[1041]

Zurück in Rom, initiierte Octavian mit Hilfe der Gelder aus der ägyptischen Beute ein groß angelegtes Bauprogramm, welches Projekte in der Hauptstadt wie in den Provinzen vorsah. Schon 33 v. Chr. hatte Marcus Agrippa in seiner Funktion als Ädil mit einem umfangreichen

---

[1037] Cass. Dio 50, 3, 1-5; Plut. Ant. 58; Suet. Aug. 17, 1.

[1038] Cass. Dio 50, 4, 4.

[1039] Plut. Ant. 76 und Cass. Dio 51, 10, 7-11,1.

[1040] Plut. Ant. 81 und 87 und Cass. Dio 51, 15, 5-7.

[1041] Vell. 2, 89, 1 und Cass. Dio 51, 21, 5-8, Kienast 1999, 76.

Infrastrukturprogramm begonnen und sich große Verdienste um den Ausbau der Wasserversorgung und die Instandsetzung der Straßen Roms erworben. Die in die Provinzen fließenden Investitionen kurbelten Waren- und Geldzirkulation an und machten die römische Währung endgültig zu einer Reichswährung. Die wirtschaftliche Prosperität stärkte die Akzeptanz der neuen Herrschaftsform und die neuen Bauwerke manifestieren das Sendungsbewusstsein der neuen Staatsideologie.

Die Bauprojekte konzentrierten sich in der Hauptstadt auf den Palatin, die Erweiterung des Forum Romanum sowie auf das Marsfeld. Im Gegensatz zu den beiden erstgenannten Bereichen bot das weitgehend unbebaute Gelände des Marsfeldes die größten Planungsmöglichkeiten. Am Forum wurde der Tempel zu Ehren des Divus Iulius, und die Curia Iulia geweiht.[1042] Auf dem Palatin, in unmittelbarer Nähe zum Wohnhaus des Octavian, entstand ein Apollotempel. Um den dynastischen Anspruch seiner Herrschaft zu unterstreichen, begann der Eroberer von Ägypten mit dem Bau eines Grabmals.[1043] In unmittelbarer Nähe zum Mausoleum Augusti entstanden die dem Sol geweihte Sonnenuhr (*solarium Augusti*) sowie die 9 v. Chr. eingeweihte Ara Pacis Augustae. In beiden letztgenannten Bauwerken manifestiert sich der Friedensanspruch der neuen Herrschaft.

Um seine realpolitische Machtstellung vom Senat bestätigen zu lassen, legte Octavian am 13. 01. 27 v. Chr. seine außerordentlichen Vollmachten zurück und übergab die Verfügungsgewalt über den Staat wieder in die Hände des Senats. Gegen die Rückgabe der Sondervollmachten regte sich sofort gesteuerter Widerstand im Senat, sodass sich Octavian bereit erklärte, weiterhin die Sorge für den Staat zu tragen. Er behielt zunächst das Konsulat und übernahm ein ursprünglich befristetes, später mehrmals verlängertes Sonderkommando über die strategisch wichtigen Provinzen Spanien, Gallien, Syrien, Kilikien und Ägypten, in denen der Großteil der römischen Soldaten standen. Am 16. 01. 27 v. Chr. wurde Octavian auf Antrag des Lucius Munatius Plancus vom Senat der Name Augustus verliehen.[1044] Um nicht das gleiche Schicksal wie sein Adoptivvater zu erleiden, hatte der neue Machthaber durch den Verzicht auf die uneingeschränkte Macht die senatorische Anerkennung seiner Vormachtstellung erlangt, die dem neuen Herrschaftsmodell ein traditionelles Fundament gewährleistete. Die Stabilität des neuen Regimes sollte durch eine eindeutige Nachfolgeregelung unterstrichen werden. 25 v. Chr. folgte die Heirat zwischen Iulia und Marcus Claudius Marcellus, dem Sohn der Octavia und des Caius Claudius Marcellus, dessen besondere Stellung zu seinem Onkel schon bei den Feierlichkeiten von 29 v. Chr.

[1042] Zu den Veränderungen am Forum durch Augustus siehe Zanker 1972.

[1043] Suet. Aug. 100, 4.

[1044] Ov. fast. 1, 608-610 und Suet Aug. 7, 2.

öffentlichkeitswirksam hervorgehoben wurde.[1045] Zwei Jahre später legte Augustus das Konsulat, welches er seit 31 v. Chr. jährlich bekleidet hatte, feierlich zurück und bekam die *tribunicia potestas* verliehen.[1046] Neben der tribunizischen Gewalt erfuhr die zweite verfassungsrechtliche Säule seiner Herrschaft, das *imperium proconsulare*, eine Erweiterung. Augustus wurde das Recht eingeräumt, auch innerhalb des pomerium sein *imperium* zu behalten. Der überraschende Tod des Marcellus in Baiae 23 v. Chr.[1047] zwang Augustus zu einer Korrektur seiner Nachfolgeregelung. Marcus Agrippa löste die Ehe mit seiner Gattin Marcella, um 21 v. Chr. Iulia, die Tochter des *princeps*, zu heiraten. Dieser Ehe entsprangen fünf Kinder. Die beiden erstgeborenen Söhne Caius und Lucius wurden 17 v. Chr. von ihrem Großvater adoptiert[1048] und waren als Nachfolger designiert.

Wurde die römische Oberschicht durch Augustus praktisch politisch entmachtet, versuchte er, durch seine Gesetzgebung die moralische Vorbildwirkung der Senatsaristokratie für die Gesellschaft, welche in den Bürgerkriegswirren gelitten hatte, wieder aufzurichten. Der Wahlbeeinflussung sollte gesetzlich ein Riegel vorgeschoben werden. Die rückläufigen Geburtenzahlen der oberen Gesellschaftsgruppen wurden durch den staatlich verordneten Ehezwang der *lex Iulia de maritandis ordinibus* bekämpft. Eine weitere Verschärfung der Sittengesetzgebung ermöglichte eine härtere Bestrafung von Ehebruch.

Dem neuen Herrschaftsanspruch des Augustus wurde bei der Saecularfeier 17 v. Chr. Rechnung getragen, als der Anbruch eines neuen Zeitalters (*saeculum*) verkündet wurde. Die folgenden Jahre waren durch eine expansive Außenpolitik gekennzeichnet, die mit der Neuordnung Galliens und der Eroberung des Alpenraumes durch die Stiefsöhne Drusus und Tiberius die Erschließung des freien Germanien vorbereiten sollte. Durch den Tod Agrippas 12 v. Chr.[1049] stieg Tiberius, der ein Jahr zuvor zusammen mit Publius Quinctilius Varus sein erstes Konsulat bekleidet hatte, vorerst zum zweiten Mann im Staat auf. Augustus zwang ihn zur Scheidung von seiner Frau Vipsania, um ihn mit Iulia zu verheiraten. Im selben Jahr starb der ehemalige Triumvir Lepidus und Augustus erhielt durch Wahlentscheid das Oberpontifikat. Die folgenden Jahre waren durch Todesfälle in der unmittelbaren Verwandtschaft und im Umfeld des *princeps* gekennzeichnet. Im Jahr 11 v. Chr. starb die Schwester Octavia[1050], zwei Jahre später Drusus und 8 v. Chr. Caius Maecenas.[1051]

[1045] Suet. Aug. 22 und Cass. Dio 51, 21, 3.
[1046] Kienast [4]2009, 103-104.
[1047] Cass. Dio 53, 30, 4-5.
[1048] Cass. Dio 54, 18, 1.
[1049] Cass. Dio 54, 28, 2-3.
[1050] Cass. Dio 54, 35, 4.
[1051] Cass. Dio 55, 7, 1.

Die öffentliche Bevorzugung der Enkel durch Augustus führte zu einem Zerwürfnis mit Tiberius, der sich ins freiwillig gewählte Exil nach Rhodos zurückzog. 5 v. Chr. übernahm Augustus für die Aufnahme des ältesten Enkels Lucius in die Bürgerschaft noch einmal das Konsulat. Im Jahr 2 v. Chr. verlieh ihm der Senat auf Antrag des Marcus Valerius Messala Corvinus den Titel *pater patriae*.[1052] Ins selbe Jahr fällt auch die Verbannung der einzigen Tochter Iulia auf die Insel Pandateria, offiziell wegen moralischer Ausschweifungen.[1053] Iullus Antonius, der Sohn des Antonius und Konsul von 10 v. Chr., wurde hingerichtet, weitere Personen aus dem gesellschaftlichen Umfeld der Iulia wurden verbannt. Das rigorose und harte Vorgehen des Augustus sowie die Anzahl der Bestraften lassen auf eine Verschwörung gegen den *princeps* schließen.[1054] Welche Rolle Iulia in einer möglichen Verschwörung spielte, kann nicht eindeutig geklärt werden. Vier Jahre später erhielt die von Augustus favorisierte Nachfolgeregelung den nächsten harten Schlag, als Lucius Caesar überraschend in Massilia starb.

Mit dem Tode von Caius Caesar 4 n. Chr. in Limyra brach sie vollends zusammen. Sofort adoptierte Augustus Tiberius und den letzten verbliebenen Sohn der Iulia, Marcus Vipsanius Agrippa Postumus. In den Jahren 5 bis 11 n. Chr. wurde Italien von einer Reihe von Hungersnöten, Feuersbrünsten und Wahlunruhen heimgesucht. Die Probleme im Inneren waren teilweise Folgeerscheinungen der außenpolitischen Krise, die ihren Höhepunkt im Pannonischen Aufstand (6 bis 9 n. Chr.) und im Untergang der Legionen des Publius Quinctilius Varus in Germanien (9 n. Chr.) fand.

Trotz aller kurzfristigen außenpolitischen Schwierigkeiten hatte Augustus das Imperium Romanum auf ein neues, tragfähiges politisches Fundament gestellt, und als am 19. 08. 14 n. Chr. der Alleinherrscher 76-jährig starb, erfolgte ein klagloser Übergang der Herrschaft an Tiberius, während Marcus Vipsanius Agrippa Postumus, der schon acht Jahre zuvor in Ungnade gefallen war, beseitigt wurde.

8.2 Aussehen und Persönlichkeit

Über das Aussehen und die Erscheinung des Augustus gibt der antike Autor Caius Suetonius Tranquillus Auskunft.[1055] Seine Erscheinung bezeichnet der Autor als ansprechend[1056], obwohl seine Zähne weit auseinander standen, klein und fleckig waren. Von relativ kleiner

[1052] R. Gest. div. Aug. 35 sowie Suet. Aug. 58, 1-2.
[1053] Vell. 2,10; Tac. ann. 3, 24.
[1054] Plin. nat. 7, 149 und Cass. Dio 55, 10, 15.
[1055] Suet. Aug. 76-93.
[1056] Suet. Aug. 79, 1.

Statur[1057] litt Augustus anscheinend unter einer Fehlstellung der linken Hüfte, die ihn immer wieder zwang, zu hinken, und sein Körper war mit Flecken und Muttermalen übersät.[1058] Diverse, periodisch auftretende Krankheiten setzten dem *princeps* zu. Er litt an einer Überempfindlichkeit gegen Sonnenlicht, die ihm selbst im Winter zu schaffen machte.[1059] Er war maßvoll, fast bescheiden in seinen Essgewohnheiten[1060] und sprach nicht übermäßig dem Alkohol zu, weil er ihn laut antiken Zeugnissen nicht vertrug.[1061] Statt Reit- und Waffenübungen, die er schnell aufgab, zeigte der *princeps* eine Vorliebe für Ball- und eine Schwäche für das Würfelspiel.[1062] Sueton berichtet von der für die damalige Zeit anscheinend unüblichen Angewohnheit Augustus', alle Reden und Gespräche, selbst wenn sie mit Einzelpersonen oder Vertrauten stattfanden, schriftlich zu fixieren.[1063] Für das Studium der griechischen Sprache und Literatur zeigte er ein eifriges Interesse.[1064] Augustus war sehr abergläubisch und hatte ein großes Interesse an Träumen.[1065] Sueton berichtet von wundersamen Begleitumständen bei der Geburt des Octavian.[1066]

Dem Charakter des Augustus nachzuspüren erweist sich als höchst schwierig und offenbart die beiden Seiten des späteren *princeps*. Sein politisches Handeln in den Jahren des Kampfes um die Herrschaft war geprägt von unbarmherziger Grausamkeit in der Verfolgung seiner Gegner, obwohl er dieses Image in seinen Schriften zu revidieren suchte.[1067] Die Proskriptionen und die Hinrichtung der Senatoren und Ritter nach der Übergabe der Stadt Perusia[1068] sind überdeutliche Beweise dieser Charakterseite. Erst mit dem Sieg über Antonius vollzog Augustus eine Imagekorrektur, indem er ab diesem Zeitpunkt in Anlehnung an seinen Adoptivvater Milde und Vergebung walten ließ.[1069] Je besser und je stärker seine Machtposition gefestigt war, desto ausgeglichener agierte Augustus.[1070] So zeigte er sich gegenüber dem Andenken seiner verstorbenen Feinde toleranter; Cicero lobte er im Beisein

---

[1057] Suet. Aug. 79, 2.
[1058] Suet. Aug. 80.
[1059] Suet. Aug. 82, 1.
[1060] Suet. Aug. 76, 1-2.
[1061] Suet. Aug. 77.
[1062] Suet. Aug. 83.
[1063] Suet. Aug. 84, 1.
[1064] Suet. Aug. 89, 1.
[1065] Suet. Aug. 90-91, 1.
[1066] Suet. Aug. 94, 4; Ähnliches wird auch von Alexander berichtet, siehe Plut. Alex. 2.
[1067] Yavetz 2010, 343.
[1068] Suet. Aug. 15.
[1069] Suet. Aug. 33, 1 und Suet. Aug. 51, 1.
[1070] Yavetz 2010, 344.

seiner Enkel.[1071] Trotzdem duldete er Widerspruch nur in einem bedingten Maße, wie es Tacitus so treffend ausdrückte: „*facta arguebantur, dicta inpune erant*“[1072] Im Vergleich zu seinem Adoptivvater, von dessen Andenken er sich im Laufe seiner Herrschaft immer stärker distanzierte, zeichnete sich Augustus in seinem politischen Handeln durch Taktgefühl und moderate Machtausübung aus. Im Gegensatz dazu hatte der junge Octavian seine Ziele methodisch kompromisslos verfolgt, ohne sich von Gefühlsregungen lenken zu lassen. Die kurzfristige Allianz mit Cicero suchte er, um seine Position gegenüber dem Senat zu festigen, und packte den alternden Politiker an seiner Achillesferse, seiner Arroganz. Als er das Bündnis nicht mehr brauchte, opferte er den Bündnispartner ohne mit der Wimper zu zucken. Augustus selbst suchte nach einer Trennlinie zwischen dem Triumvirn Octavian, dem Urheber der Proskriptionen, der sich in der Bürgerkriegsperiode umfangreicher verfassungsrechtlicher Vergehen gegen den Staat schuldig gemacht hatte, und dem *princeps* Augustus, dem Wohltäter, der das durch die Bürgerkriege zerrüttete Staatswesen wieder auf eine stabile Basis stellte, mit dem Preis des Verlustes der politischen Freiheit für die römische Oberschicht. Diese Diskrepanz zwischen seinem unbarmherzigen politischen Handeln der Anfangszeit, welches durch Härte, Opportunismus und Verrat gekennzeichnet war, und seinem maßvollen Lenken der Staatsgeschäfte nach der Erringung der Macht bildet den Schlüssel zum Verständnis der Persönlichkeit des Octavian/Augustus und erschwert die Annäherung an den ersten römischen Kaiser.

8.3 Das Nachleben der Figur von der Antike bis zur Gegenwart

Wie keine andere Figur der antiken Vergangenheit hat Augustus versucht, das eigene Bild propagandistisch zu manipulieren, um sich und seine Taten ganz in das ideologische Gesamtwerk des neuen politischen Systems einzufügen. Dem großen Staatslenker genügte nicht das Lob der Zeitgenossen, sondern sein Beispiel sollte kommenden Generationen als Vorbild dienen. Dabei erwies sich der *princeps* als Meister der Propaganda. Jedes Medium, ob Bauwerke, Bildnisse, literarische Zeugnisse oder Münzen, wurde in den Dienst der neuen Monarchie gestellt. Bestes Beispiel dieser propagandistischen Inszenierung bildet der Tatenbericht Augustus’, die *Res gestae divi Augusti*, welcher im Zeitraum von 23 bis 2 v. Chr. entstand. Als allgemein anerkannt gilt die Dreiteilung des Tatenberichts, nach der die Abschnitte 1 bis 14 die Ämter, die Abschnitte 15 bis 25 die Ausgaben und die abschließenden

[1071] Plut. Cic. 49, 3

[1072] Tac. ann. 1, 72; zur Charakterbeschreibung des Augustus bei Tacitus siehe Tac. ann. 1, 9-10.

Abschnitte 26 bis 31 die Taten des Augustus behandeln.[1073] Ferner gilt als gesichert, dass Augustus eine Autobiographie verfasste, deren Rekonstruktion auf Grund der wenigen vorhandenen Zeugnisse nicht möglich ist.[1074] Der antike Biograph Sueton stellt fest, dass das dreizehn Bücher umfassende Werk nur die Ereignisse bis zum Kantabrischen Krieg, also bis 23 v. Chr., darstellte.[1075] Weitere Eigenzeugnisse; Privatbriefe, politische Anweisungen oder von Augustus verfasste Gedichte sind in Fragmenten erhalten und wurden von Enrica Malcovati gesammelt und zusammengestellt.[1076]

Die wichtigsten Fremdzeugnisse zur Regierung des Augustus stammen von Pollio, Sallust, Tacitus und Cassius Dio. Caius Asinius Pollio (76 v.-5 n. Chr.), der mit Caesar den Rubico überschritt und 40 v. Chr. mit dem Konsulat belohnt wurde, zog sich ein Jahr später aus dem politischen Leben zurück und verfasste eine Geschichte der Bürgerkriege, welche nicht erhalten ist. Ähnlich verhält es sich mit den Historien des Politikers Caius Sallustius Crispus (86 v.-34 v. Chr.), einem zeitgeschichtlichen Werk zu den Bürgerkriegen, welches nur fragmentarisch überliefert ist.

Negativ äußert sich der Autor und Senator Publius Cornelius Tacitus (58-102 n.Chr.) in seinen Annalen über den Erben Caesars. Der kritischen Betrachtung zur Regierung des Tiberius hatte der Autor einen Rückblick auf die Zerstörung der Republik durch Augustus vorangestellt, der überaus negativ ausfällt.[1077]

Die umfangreichsten Nachrichten zum Wesen und der Persönlichkeit des Augustus verdanken wir den Biographen Sueton und Plutarch. Von ihnen erhalten wir Auskunft über die Physiognomie sowie die körperlichen Gebrechen und menschlichen Schwächen des *princeps*.[1078] Den jungen Octavian, der in der Auseinandersetzung um die Macht keine Mittel scheute, um sein Ziel zu erreichen, tadelte Sueton aufgrund seiner aufbrausenden Natur. Aus Sicht des antiken Autors erwies sich Augustus aber nach Erringung der uneingeschränkten Herrschaft als milder und weiser Staatslenker. Im Symposion des Kaisers Julian tritt der berühmte Vorgänger als sich veränderndes Chamäleon auf, das sich anscheinend jeder Festlegung entzieht.[1079]

Die christlichen Autoren der Spätantike betonten den universalen Charakter der politischen Einheit in der Herrschaft des Augustus. Die Herrschaft Roms über die Welt wurde als Garant

---

[1073] Yavetz 2010, 331.

[1074] Zur Autobiographie des Augustus siehe Blumenthal 1913 und 1914 sowie Hahn 1957.

[1075] Suet. Aug. 85, 1.

[1076] Siehe Malcovati 1969.

[1077] Tac. ann. 1, 9-10.

[1078] Suet. Aug. 79-84.

[1079] Iul. symp. 4, 309, A-C., sowie Stahlmann 1988, 1.

einer friedvollen und gerechten Ordnung gesehen, und die Verbindung zwischen der Herrschaft Augustus und der Geburt Christi herausgestrichen.[1080] Schon im am Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts entstandenen Lukasevangelium wird die Geburt Jesu mit dem *census* des Augustus in Verbindung gebracht.[1081] Diverse Stellen in den Schriften Vergils[1082], die von einem goldenen Zeitalter (*saeculum augustum*, die Regierungszeit des Augustus) künden, wurden von christlicher Seite mit Christus in Beziehung gesetzt. In der alttestamentarischen Nennung der vier Weltreiche aus dem Buch Daniel[1083] wird Augustus als Repräsentant des vierten und letzten Weltreiches identifiziert. Um eine Bezugnahme zu Jesus zu gewährleisten, folgte die christliche Literatur der augusteischen Selbstinszenierung als Friedenskaiser. Als wichtigste Quelle für die Identifizierung christlicher Attribute mit Augustus gelten die Schriften des Orosius, der selbst im Entstehen Roms die Verwirklichung eines göttlichen Heilplans sah.[1084]

Im Frühmittelalter knüpfte Karl der Große in seiner Kaiseridee an Augustus und das Imperium Romanum an. Otto von Freising, dem Vorbild des Orosius folgend, unterstrich die Kontinuität von Augustus auf Karl und die ihm folgenden Herrscher.[1085] Die politische Einheit, die im Staatswesen des Prinzipats verwirklicht schien, galt den mittelalterlichen Herrschern als vorbildhaft. Aus mittelalterlicher Sicht war das römische Reich aufgrund seiner zivilisatorischen Überlegenheit bestimmt, über Bürger wie Provinzialen zu herrschen und durch seine gerechte Herrschaft Frieden und Sicherheit zu garantieren. In der christlichen Malerei findet Augustus Verwendung in der Darstellung der Weissagung der tiburtinischen Sibylle, die dem Kaiser die Ankunft des Erlösers vorhersagt.[1086] Die ikonographische Verwendung der wahrscheinlich byzantinischen Legende zeigt in den meisten Darstellungen eine auf die Himmelserscheinung weisende Sibylle, während der *princeps* im Vordergrund kniet.[1087]

Das Motiv des Augustus als vorbildlicher Herrscher wurde in die neuzeitliche Kunst übernommen. Die reichen Auftraggeber der Werke sahen in ihm einen Anknüpfungspunkt ihrer eigenen repräsentativen Selbstdarstellung. Anschaulichstes Beispiel bildet eine von V. Danti 1572 geschaffene, heute im Florentiner *Museo Nazionale* befindliche Skulptur, die

---

[1080] Cagnetta 1988, 613.
[1081] Lk 2,1.
[1082] Verg. aen., 789-797; Verg. ecl. 4, 1-64 sowie Verg. georg. 1, 24-42.
[1083] Dan. 7.
[1084] Stahlmann 1988, 10.
[1085] Stahlmann 1988, 12.
[1086] Heinzel 1956, 37.
[1087] Binding 1980, 1223.

Cosimo de‘ Medici als Augustus darstellt. Die Bezugnahme auf das antike Vorbild begründet das Herrschaftsselbstverständnis des Medicifürsten, der sich 1537 nach der Schlacht von Montemurlo zum Großherzog der Toskana aufschwang und der die politischen Institutionen der Republik zu einem Werkzeug seiner absolutistischen Herrschaftsausübung verwandelte. Die Nähe zum antiken Staatswesen zeigt sich in den Wandfresken des *Salone di Cinquecento*, dem alten Ratssaal der Stadt, die die Überlegenheit der neuen Herrschaft gegenüber dem alten republikanischen System zum Ausdruck bringen sollten.[1088] Die für die bildliche Darstellung ausgewählten Episoden aus dem Leben des Augustus nehmen direkt Bezug auf den potenten Auftraggeber und fanden in diversen europäischen Herrscherhäusern Nachahmung. Ein in den Werken Vergils lesender *princeps* konnte die Kunstsinnigkeit des Auftraggebers betonen, während die Darstellung mit Kleopatra die Enthaltsamkeit des Auftraggebers unterstrich. Die gewalttätigen Seiten der augusteischen Herrschaft blieben ausgespart. Einzig Antoine Caron verband in seinem 1566 entstandenen Werk *Le massacre du Triumvirat* die Gewalt der religiösen Auseinandersetzung im zeitgenössischen Frankreich mit der Darstellung der augusteischen Proskriptionen.

In der deutschen Literatur erschien 1515 die erste deutsche Übersetzung der Aeneis durch Thomas Murner (1475-1537). Auf die gute Beziehung zwischen Augustus und Vergil anspielend, ist das Werk dem Förderer der Künste Kaiser Maximilian I. gewidmet.[1089]

Unter dem Eindruck der Reformation erfolgte im 16. Jahrhundert eine Umdeutung der antiken Figur. Im Zuge des Erstarkens des deutschen Nationalgefühls, welches durch die Rezeption der Germania des Tacitus begründet war, wurde die Herrschaft des Augustus in Verbindung mit dem Arminiusmythos als Unterjochung der einzelnen „Nationen“ eingestuft.[1090] Im 17. Jahrhundert erfolgte eine starke Hinwendung der deutschen Literatur zu den Dichtern der augusteischen Zeit. Dem antiken Vorbild verbunden, wurden die Anpassung an die politischen Spielregeln oder die Möglichkeiten der Kritik zu den wichtigsten Fragen der zeitgenössischen Verarbeitung, die in den religiösen Konflikten der römischen Kaiserzeit Parallelen evozierten zu ihrer durch den Dreißigjährigen Krieg und seine Folgen bestimmten Gesellschaft.[1091]

Im Hochbarock erfolgte durch Casper von Lohenstein (1635-1683) in seinem 1661 erschienen und mehrmals überarbeiteten Trauerspiel *Cleopatra* eine Charakterbeschreibung des Octavian, die auf den antiken Autoren Tacitus und Sueton fußte. Der junge Römer erscheint

[1088] Brassat 2003, 155.
[1089] Riedel 2000, 42.
[1090] Cagnetta 1988, 613-614.
[1091] Riedel 2000, 79-80.

in der politischen Auseinandersetzung als gewiefter Taktiker, dem es gelingt, Kleopatra und Antonius gegeneinander auszuspielen. In der 1680 überarbeiteten Fassung, die Kaiser Leopold I. gewidmet ist, wird Octavius aufgewertet und als versierter Staatslenker dargestellt.[1092] Die Verklärung der Regentschaft Leopolds I. und seine Bezugnahme auf Augustus als antikes Vorbild wurde auch von Wolfgang Helmhard Freiherr von Hohlberg (1612-1688) in seinem 1664 verfassten Heldengedicht *Habspurgischer Ottobert* vollzogen.[1093]

Im wissenschaftlichen Bereich entstand 1645 die erste den Prinzipat behandelnde Monographie: *Augustus sive de convertenda in Monarchiam Republica: Iuxta ductum et mentem Taciti* von Cyriacus Lentulus, die das antike Vorbild mit der Regierung Ludwig XIV. in Beziehung setzte. In Le Nain de Tillemonts *Histoire des empereurs et des autres princes qui ont régné durant les six premiers siècles de l'église*, einer in den Jahren 1690 bis 1738 erschienenen ersten systematischen Quellensammlung zur Geschichte des Römischen Reiches, stand die Betrachtung der Vorherrschaft Roms noch in der mittelalterlichen Sichtweise einer gottgewollten Ordnung. Die Kunst, in Negation der schriftlichen Werke, blieb der Verwendung der antiken Figur ganz im Sinne der potenten Auftraggeber treu. Zu den beliebtesten Motiven gehörten die Begegnung mit Kleopatra, die Beschäftigung mit dem Werk Vergils oder die Begnadigung des Cinna.[1094]

1643 nahm Pierre Corneille, in seiner Tragödie *Cinna ou la clémence d'Auguste*, Anleihen bei der im Keim erstickten Verschwörung des Cnaeus Cornelius Cinna Magnus[1095] gegen den *princeps*.[1096] Aus politischem Kalkül wurde der Erbe des Pompeius von Augustus verschont. Dieser blieb Augustus in der Folgezeit treu ergeben[1097], amtierte 5 n. Chr. als Konsul[1098] und setzte den *princeps* in seinem Testament als Erben ein. Nicht aus politischen Motiven, sondern aus seiner Liebe zur Tochter eines Proskriptionsopfers versucht Corneilles Cinna Augustus zu töten, scheitert aber. Gerade Bezüge zur politischen Situation der Entstehungszeit sind verantwortlich für den Erfolg des Stückes. Hauptthema des Stücks bildete das Dilemma des Cinna zwischen Neigung und Pflicht. Um den Konflikt der Hauptfigur befriedigend zu lösen, ließ der Autor die Erfüllung der Pflicht über die Neigung triumphieren. Gleichzeitig reflektierte die Konzeption des Stücks zeitgenössische Intrigen

[1092] Riedel 2000, 98.
[1093] Riedel 2000, 102.
[1094] Moormann – Uitterhoeve 1995, 149.
[1095] Cass. Dio 55, 14, 1.
[1096] Die genaue Datierung der Verschwörung ist in der Wissenschaft umstritten, siehe Kienast 1999, 139.
[1097] Cass. Dio 55, 14-22.
[1098] Cass. Dio 55, 22, 1-3.

gegen die vom Autor goutierte Regierung Richelieus. Eine Reihe von Opern im 18. Jahrhundert zeugen von einer Wiederentdeckung des Corneillestoffes.

In der Literatur der Neuzeit fand Augustus Verwendung als Nebenfigur in den Römerdramen Shakespeares. In den kurzen Auftritten im 1599 entstandenen Julius Caesar präsentiert sich der junge Octavian als korrekt und umsichtig. Im acht Jahre später entstandenen Drama Antony and Cleopatra folgte seine Figurenzeichnung der Darstellung in der bildenden Kunst, als Vorbild der Enthaltsamkeit in scharfem Kontrast zu seinem unbeherrschten titelgebenden Kontrahenten.[1099]

In der Auseinandersetzung zwischen französischer Aufklärung und Absolutismus wurde die augusteische Ordnung als politisches Zerr- beziehungsweise Vorbild verwendet. Die Schriften im Geiste der Aufklärung mussten in ihrer Ablehnung des absolutistischen Systems und in einer kritischen Neubewertung der römischen Kaiserzeit ganz zwangsläufig zu einer negativen Betrachtung des ersten *princeps* führen. Ungeachtet ihrer Bewunderung für die kulturelle Blüte der augusteischen Periode blieb Augustus für Montesquieu und Voltaire ein Paradebeispiel für einen zügellosen Gewaltherrscher, der unter dem Deckmantel der Wiederherstellung der republikanischen Institutionen diese endgültig zerschlug.[1100] Die Skrupellosigkeit in der Wahl der Mittel sah Voltaire in der Persönlichkeit des Augustus begründet, der zur Durchsetzung der neuen Ordnung einen hohen Blutzoll in Kauf nahm. Montesquieu ging einen Schritt weiter, indem dem er die augusteische Ordnung in seinem Werk *Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains (1734)* als Sklaverei bezeichnete.[1101] In der antiabsolutistischen Kritik an der Römischen Kaiserzeit wurde das religiös umrahmte Bild des Friedenskaisers Augustus aufgebrochen und machte die ernstzunehmende Auseinandersetzung mit dem institutionellen Wandel der Prinzipatszeit erst möglich. Von absolutistischer Seite wurde gerade das kompromisslose Handeln des Augustus als Zeichen einer starken politischen Handschrift identifiziert, dessen Vorbild gerade in Zeiten der politischen Unruhe bemüht wurde.[1102]

Mit dem Aufstieg und Sieg Napoleons aus den Wirren der Französischen Revolution erfolgte eine neuerliche Bezugnahme auf das antike Vorbild. Napoleon sah in seinem politischen Aufstieg–der militärischen Befriedung und der Wiedererrichtung der gesellschaftlichen Ordnung nach einer Periode der Bürgerkriegswirren–die Spiegelung der antiken Verhältnisse. Die Verbindung zum antiken Vorbild sollte die eigene Herrschaftsideologie legitimieren.

[1099] Moormann–Uitterhoeve 1995, 150.

[1100] Zit. nach Stahlmann 1988, 19.

[1101] Cagnetta 1988, 614.

[1102] Stahlmann 1988, 13.

Im Gegensatz zum Nachbarland ließ der ausgeprägte deutsche Philhellenismus in der Tradition Winckelmanns das Interesse an der römischen Geschichte zurücktreten.[1103] Für die deutsche Erforschung des frühen Prinzipats von besonderer Bedeutung wurden die Arbeiten Theodor Mommsens (1817-1903). Obwohl eine geschlossene wissenschaftliche Abhandlung zur historischen Figur des Augustus aus seiner Feder fehlt[1104], warf die Caesarbewunderung Mommsens ihren Schatten auf den politischen Erben. Er unterscheidet zwischen dem Menschen Augustus, dessen Persönlichkeit er negativ schildert, und dem Staatsmann, dessen Wirken er als für das Reich positiv beurteilt. Aus dem eigenen politischen Selbstverständnis heraus, welches die Arbeit Mommsens charakterisierte, betonte er die Rolle des Senats im augusteischen Staatswesen. Die Unverzichtbarkeit Mommsens für die deutschsprachige Forschung zur frühen Kaiserzeit liegt weniger in seinen historischen Schriften, als vielmehr in der grundlegenden Edition und Kommentierung der *Res gestae divi Augusti*, der entscheidenden Quelle zur augusteischen Selbstdarstellung und im folgenreichen Werk zum Römischen Staatsrecht.[1105]

Hatten Napoleon und in weiterer Folge Napoleon III. die Herrschaft Augustus‘ als ideologischen Anknüpfungspunkt der eigenen Politik verwendet, so stieß die propagandistische Vereinnahmung der römischen Antike durch die italienischen Faschisten in neue Dimensionen vor. Schon das Logo der totalitären Bewegung, das Liktorenbündel aus Ruten und Beil, symbolisiert die Hinwendung zum antiken Erbe und seinen Machtinsignien. Grundlage der faschistischen Ideologie bildete die Mobilisierung der Volksmassen, deren Lenkung den Umbau der italienischen Gesellschaft garantieren sollte. Dazu war der Aufbau eines identitätsstiftenden Mythos von entscheidender Bedeutung, der fähig war, das neue politische System des Faschismus zu tragen. Die Bildung eines neuen Bilderkanons bei gleichzeitiger Anknüpfung an die Vergangenheit sollte die Identifikation der Bevölkerung mit dem totalitären System gewährleisten. Dabei erwies sich der Rückgriff auf das antike Erbe–als Periode vergangenen historischen Glanzes–als besonders geeignet. Der heterogene Romkult der Faschisten, dieser *culto della romanità*, fand Einzug in viele Lebensbereiche und griff auf die Machtsymbole der römischen Antike zurück. Gerade die Vereinnahmung des antiken Erbes manifestierte sich in den für das Regime so wichtigen Massenveranstaltungen, die für die Bildung des faschistischen Mythos bei gleichzeitiger Verzerrung des Blicks auf die

[1103] Stahlmann 1988, 26.

[1104] Der dritte Band seiner Römischen Geschichte endet mit dem Jahr 46 v. Chr. Die Auseinandersetzung mit der Regierung Augustus erfolgt erst im fünften Band 1885 mit Blick auf die politischen Ereignisse in den Provinzen des Imperiums.

[1105] Zit. nach Stahlmann 1988, 37.

antike Vergangenheit verantwortlich zeichneten. Die Vereinnahmung der Antike durch die rechtsgerichteten Regimes Europas fügte der Epoche als Ganzes in der öffentlichen Wahrnehmung nach dem Zweiten Weltkrieg großen Schaden zu. Die visuelle Gleichsetzung Nazideutschlands mit dem kaiserzeitlichen Rom in den Historienproduktionen Hollywoods, aus der zeitgenössischen Situation nachvollziehbar, ist das anschaulichste Beispiel für die verzerrende Verwendung der Antike in neuem politischen Kontext. Diese Verbindung zwischen Rom und Nazideutschland ist im Genre so wirkungsmächtig, dass Regisseur Ridley Scott bei der Darstellung des imperialen Roms in der Produktion *Gladiator (2000)* Anleihen bei der nationalsozialistischen Propagandaregisseurin Leni Riefenstahl nimmt.[1106]

Was Augustus im Speziellen für eine Vereinnahmung so beliebt machte, war sein eigener Einsatz von Propaganda, die in einem ersten Schritt die Akzeptanz für die neue Staatsform stärken und darüber hinaus gehend die eigene Herrschaft in den Köpfen der folgenden Generationen als *aurea aetas*, als goldenes Zeitalter, verankern sollte.[1107] Mussolini, obwohl persönlich von Caesar angezogen, sah in Augustus das ideale Vorbild der eigenen politischen Ansprüche, nämlich der Transformation eines demokratischen Staatswesens in einen totalitären Staat. Das vom antiken *princeps* geschaffene Staatswesen eignete sich als ideales Identifikationsreservoir für die propagandistischen Bedürfnisse der italienischen Faschisten. Der Wechsel von dem politisch überforderten demokratischen System zu einer Militärdiktatur diente Mussolini als Vorbild. Er suchte am Goldenen Zeitalter Augustus' wieder anzuknüpfen um die kulturelle Vorreiterrolle des italienischen Volkes, welche als Rechtfertigung für die faschistische Expansion nach Afrika diente, durch die Errungenschaften der römischen Antike zu begründen. Die Geschichte Italiens wurde von staatlicher Seite als Ablauf der Ereignisse zwischen den zwei römischen Reichen verstanden, wie es der Titel einer Monographie von L. Pareti, *I due imperi di Roma*, zum Ausdruck brachte.[1108]

Massenveranstaltungen und Jubiläumsausstellungen verdeutlichten die Bezugnahme auf die Antike am eindringlichsten. Um die Kontinuität mit dem antiken Erbe zu festigen, wurden die Jubiläumstage der augusteischen Periode, mit ihrem Höhepunkt, dem *Bimillenario Augusteo*, der 2000 – Jahr Feier der Geburt des Augustus am 23. 09. 63 v. Chr. im Jahr 1937, öffentlichkeitswirksam in Szene gesetzt.[1109] Schon in den Jahren 1930 für den 2000. Geburtstag Vergils und 1935 für den 2000. Geburtstag von Horaz wurden politische

[1106] Siehe auch die Verwendung von unhistorischen scharzen Uniformen als Assoziation an SS–Schergen, Weber 2002, FN 26.

[1107] Schumacher 1988, 307.

[1108] Cagnetta 1988, 618.

[1109] Schumacher 1988, 309.

Massenkundgebungen organisiert, die die Verbindung zur antiken Vergangenheit unterstreichen sollten.

Hauptereignis der faschistischen Inszenierung bildete die groß angelegte Ausstellung *Mostra Augustea della Romanità*[1110] im *Palazzo delle Esposizioni*. Schlüsselbegriffe der antiken Diktion wurden für die machtpolitischen Bedürfnisse des modernen Staates verwendet. Die vier monumentalen Landkarten an der zeitgenössischen *Via dell'Impero*[1111], der heutigen *Via dei Fori Imperiali*, die die römische Expansion des Mittelmeerraums visualisierten, unterstützten den faschistischen Anspruch, den Mittelmeerraum wieder zu einem *mare Italicum*, angelehnt an den antiken Begriff des *mare nostrum*, zu machen.[1112] Die Aufstellung der Landkarten hatte ein Vorbild in der Propaganda des Augustus selbst, als auf Veranlassung des *princeps* eine zeitgenössische Weltkarte, die *commentarii geographici*, in der *porticus Vipsania* gestellt wurde.[1113] Um die Ausstellung abzurunden, wurde kurz vor deren Schließung unter dem Titel *Convegno Augusteo* ein internationaler Wissenschaftskongress abgehalten. Das bekannteste Ausstellungsexponat ist das Modell *Plastico di Roma Imperiale* im Maßstab 1:250 von Italo Gismondi, welches die Stadt zur Zeit Kaiser Konstantins im vierten Jahrhundert n. Chr. darstellt. Sowohl in *Quo Vadis (1951)*[1114] als auch in *Gladiator (2000)*[1115] wurde das Modell fälschlicherweise verwendet. Es befindet sich heute im *Museo della Civiltà Romana*.[1116]

Neben der Ordnung der inneren Verhältnisse sowie dem Expansionsdrang nach außen suchte Mussolini Augustus auch in einem umfassenden Bauprogramm, welches das Stadtbild Roms verändern sollte, zu imitieren. Bei der Betrachtung der faschistischen Staatsarchitektur zeigt sich seit den 1930er Jahren eine stilistische Anknüpfung an die antiken Vorbilder.[1117]

Außenpolitisch folgte Mussolini der antiken Entwicklung im militärischen Ausgreifen auf den afrikanischen Kontinent. Nachdem schon in den 1910er Jahren in der Auseinandersetzung mit dem Osmanischen Reich um Libyen die vorfaschistische Regierung das antike Vorbild

---

[1110] Der Begriff entzieht sich einer eindeutigen Übersetzung und kann am einfachsten wörtlich als „augusteische Schau des Römertums" wieder gegeben werden, siehe Scriba 1995, 26.

[1111] Die *Via dell'Impero* wurde 1932 zum zehnten Jahrestag des sogenannten Marschs auf Rom eingeweiht und verband den Regierungssitz an der *Piazza Venezia* mit dem Colosseum, Scriba 1995, 22.

[1112] Schumacher 1988, 318.

[1113] Kienast 1999, 263–264.

[1114] *Quo Vadis (1951)* zeigt zweimal das konstantinische Rommodell; in Filmsequenz 01.23.54–01.24.31 als Nero mit seinem Architekten das Modell bewundert sowie in der Filmsequenz 01.34.11–01.34.12, als Nero Petronius und Marcus Vinicius seine Pläne zur Umgestaltung Roms offenbart.

[1115] In *Gladiator (2000)* wird das Gismondi–Modell, nebelverhangen von oben als Beginn der in Rom spielenden Szenen in der Filmsequenz 00.56.08-00.56.14. gefilmt.

[1116] Junkelmann 2004, 282–283 sowie 270/Abb.157 und 403/Anm.802.

[1117] Scriba 1995, 23; zur Baupolitik Mussolinis siehe Cederna 2006 sowie DeSeta 1998.

bemüht hatte, folgte in den 1930er Jahren die Prolongierung des italienischen Expansionsanspruches mit der Annexion Äthiopiens im Italienisch–Äthiopischen Krieg und der Einrichtung des ehemaligen Königreichs Abessinien als Kolonie *Africa Orientale Italiana* im Jahr 1936. Durch die erfolgreiche Gebietsokkupation auf dem afrikanischen Kontinent eiferte Mussolini dem antiken Vorbild nach, doch das propagandistische Fernziel Ägypten, welches eine noch stärkere Verbindung zu Augustus bedeutet hätte, blieb durch die Kolonialmacht Großbritannien versperrt.[1118] Durch die Eroberung Äthiopiens stand Mussolini am Höhepunkt seiner Macht und beschleunigte den Umbau von Staat und Gesellschaft im Sinne der faschistischen Ideologie. Eine rassistische und antisemitische Gesetzgebung war die Folge.[1119] Gleichzeitig führten die italienischen Gebietsgewinne am afrikanischen Kontinent zu einer Entfremdung mit Großbritannien und Frankreich und leisteten der internationalen Isolierung Italiens und der daraus folgenden Annäherung an Nazideutschland Vorschub. In der im April 1939 beginnenden Invasion Albaniens und dem folgenden Angriff auf Griechenland suchte Mussolini, wenn auch wenig erfolgreich, dem antiken Vorbild weiter zu folgen. Im Gegensatz zum einheitlichen Blick des faschistischen Italiens auf die antike Vergangenheit konkurrierten verschiedene Vorstellungen von der Antike in den Köpfen der nationalsozialistischen Führungsriege.[1120]

8.4 Die filmischen Anfänge und Augustus' Verwendung als Nebenfigur

Nr.	Titel	Jahr/Land	Regie	Darsteller
1	Antony and Cleopatra	USA 1908	J. Stuart Blackton u.a.	William V. Ranous
2	Cleopatra	USA 1912	Charles L. Gaskill	?
3	Cleopatra	USA 1917	J. Gordon Edwards	Henri De Vries
4	Cleopatra	USA 1934	Cecil B. DeMille	Ian Keith
5	I, Claudius	GB 1937	Josef von Sternberg	Roy Emerton
6	Julius Caesar	USA 1938	Dallas Bower	Douglas Matthews
7	Julius Caesar	USA 1950	David Bradley	Bob Holt
8	Julius Caesar	USA 1953	Joseph L. Mankiewicz	Douglas Dumbrille
9	Serpent of the Nile	USA 1953	William Castle	Michael Fox

[1118] Schumacher 1988, 312.
[1119] Gentile 1991, 203.
[1120] Einzige Konstante der nationalsozialistischen Antikenrezeption blieb der Germanenkult um Arminius.

10	Spartacus	USA 1960	Stanley Kubrick	John Gavin
11	Cleopatra	USA 1963	Joseph L. Mankiewicz	Roddy McDowall
12	Il figlio di Cleopatra	I 1964	Ferdinando Baldi	Alberto Lupo
13	Antonio e Cleopatra	I 1965	Vittorio Cottafavi	Daniele Tedeschi
14	I, Claudius (TV)	GB 1976	Herbert Wise	Brian Blessed
15	Xena Warrior Princess (TV)	USA 1995–2001	Christian Williams	Mark Warren/Colin Moy
16	Imperium: Augustus (TV)	D/E/F/GB/I 2003	Roger Young	Benjamin Sadler/ Peter O'Toole
17	Empire (TV)	USA 2005	John Gray u.a.	Santiago Cabrera
18	Rome (TV)	GB/USA 2005–2007	Michael Apted u.a.	Max Pirkis/Simon Woods

Bei einer Betrachtung des Augustus im Historienfilm zeigt sich ein klares Missverhältnis zwischen historischer Relevanz und filmischer Verwendung der Figur. Im Vergleich zu seinem Adoptivvater ist der Einsatz des *princeps* in der Filmgeschichte überschaubar. Die sparsame Verwendung des Augustus im Historiengenre erklärt sich aus seiner politischen Rolle bei der Umgestaltung des römischen Staates. Als Transformator des römischen politischen Systems von einer oligarchischen Senatsdemokratie zu einer autoritären Militärdiktatur eignete sich Augustus nur bedingt als Filmheld, zu stark hatten die Diktatoren des 20. Jahrhunderts in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts die prominenten Herrscher der Antike in Misskredit gebracht. Gleichzeitig hatten sich innerhalb der Geschichtswissenschaften nach dem Zweiten Weltkrieg wissenschaftliche Denkmodelle durchgesetzt, die in ihren Forschungen den Einfluss der großen, historisch agierenden Individuen in Frage stellen.

Die italienischen Faschisten, denen eine filmische Verwendung des Augustus in ihr ideologisches Konzept gepasst hätte, setzten ganz auf die Punischen Kriege. Als dieses Motivreservoir den gewünschten Erfolg nicht mehr gewährleisten konnte, verlegte sich die italienische Historienproduktion auf neuzeitliche Stoffe. Nach dem Zweiten Weltkrieg, unter dem Eindruck der Verbrechen der autoritären Regimes Nazideutschlands und Italiens sowie durch die vermeintliche Bedrohung durch die kommunistische Sowjetunion, war eine Filmproduktion, die Augustus in den Mittelpunkt der Handlung stellte, undenkbar. In der Zeit der großen Hollywoodproduktionen der 1950er und 1960er Jahre dienten die einseitig gezeichneten Kaiser Roms Nero, Caligula und Commodus als Negativfiguren, die von den christlich-jüdischen Helden moralisch besiegt werden sollten. Hier bot Augustus zu wenig negative Angriffsfläche, um eine filmische Verwendung zu erfahren.

Vor dem Zweiten Weltkrieg erfuhr Augustus nur Verwendung als Nebenfigur in Literaturadaptionen, mit einem ganz klaren Übergewicht der Shakespearestoffe. In der Stummfilmperiode trat Augustus in den drei Kleopatraadaptionen: *Antony and Cleopatra (1908)*, *Cleopatra (1912)* sowie in *Cleopatra (1917)* auf. In den 1930er Jahren folgte seine Verwendung in den Shakespeareadaptionen *Cleopatra (1934)* und *Julius Caesar (1938)* sowie in der nicht finalisierten Graves-Adaption *I, Claudius (1937)* unter der Regie von Josef von Sternberg mit Charles Laughton in der Titelrolle. Nach dem Zweiten Weltkrieg änderte sich an der Verwendung des Augustus als Nebenfigur in den Literaturadaptionen nur wenig. Anfang bis Mitte der 1950er Jahre entstanden mit *Julius Caesar (1950)* und *Julius Caesar (1953)* zwei weitere Klassikeradaptionen. In derselben Dekade erfuhr der junge Octavian einen Auftritt im US-amerikanischen B-Film *Serpent of the Nile (1953)*, der das Kleopatramotiv in einer Dreiecksgeschichte ohne Beteiligung des späteren *princeps* auflöst. In der großen Hollywoodproduktion *Cleopatra (1963)* schlüpfte Roddy McDowell in die Rolle des jungen Octavian. Der Erbe Caesars wird als kühl kalkulierender Jungpolitiker dargestellt, der seinen politischen Kontrahenten einen Schritt voraus zu sein scheint. Ähnlich wie in den späteren Verfilmungen bilden die Zurückweisung der Octavia durch Antonius und die Veröffentlichung von Antonius‘ Testament die entscheidenden Voraussetzungen, die die politische Stimmung in Rom zu Gunsten Octavian‘ drehen. Persönlich schreckt der späterer *princeps* nicht vor dem Einsatz von Gewalt zurück, wie der Mord am ägyptischen Unterhändler Sosigenes beweist, den Octavian unmittelbar nach der Kriegserklärung gegen Kleopatra durch einen Speerwurf tötet.[1121] Ein Jahr später erfuhr Octavian einen kurzen Auftritt in der italienischen Antikfilmproduktion *Il figlio di Cleopatra (1964)*. Dort sieht er sich mit Ptolemaios Kaisar XV konfrontiert, der den politischen Sturz seiner Mutter überlebt hat und als El Kebir, einem ägyptischen Robin Hood gleich, die Okkupation der Römer bekämpft. Die Produktion hebt sich durch die eindrucksvoll in Szene gesetzten Wüstensequenzen, die an ägyptischen Originalschauplätzen gedreht wurden, vom genreüblichen Standard der italienischen Antikfilmproduktionen ab.

In den 1970er und 1980er Jahren folgten insgesamt acht Shakespeareadaptionen von Antony and Cleopatra und Julius Caesar, meist als Fernsehfilme produziert, in denen Octavian wieder als Nebenfigur auftritt. 1976 erfuhr zum ersten Mal der alternde Augustus in der überaus erfolgreichen britischen BBC-Serie *I, Claudius* Verwendung. Der britische Charakterdarsteller Brian Blessed übernahm die Rolle des *princeps* in den ersten vier Folgen der 12-teiligen Gravesadaption.

[1121] Filmsequenz *Cleopatra (1963)* 02.52.03-02.52.09.

Anfang der 2000er Jahre griff man in drei Episoden der fünften Staffel der US-amerikanischen TV-Serie *Xena: Warrior Princess (1995-2001)* auf den jungen Octavian zurück. In der Episode *Antony and Cleopatra (2000)* kämpfen Antonius und Brutus nach der Ermordung Caesars um die Macht in Rom. Schlüssel zum Erfolg ist die Kontrolle über die Flotte der Kleopatra. Beide greifen aus rein machtpolitischen Gründen nach der Macht, während der junge Octavian, gespielt von Mark Warren im Gegensatz zu seinem Onkel Rom eine Friedensherrschaft bringen will:

Octavius[1122]

Ich muss die Vergangenheit hinter mir lassen und an mein Volk denken

….und alle, die unter Roms Schutz stehen!

Mein Onkel hat die Völker ausgebeutet, um seine ehrgeizigen Pläne durchzuführen.

Ich muss das wieder gutmachen! Ihnen den Frieden Roms bringen! Pax Romana![1123]

Im Gegensatz zu den beiden Kriegstreibern Antonius und Brutus erkennt Xena in Octavius die Zukunft des römischen Staatswesens und verhilft ihm durch die Ausschaltung der beiden römischen Feldherren zum Sieg und zur Herrschaft über Rom.

In der nächsten Episode *Looking Death in the Eye (2000)*, die sich wieder dem Hauptplot der fünften Staffel, der Auseinandersetzung Xenas mit den griechischen Göttern widmet, tritt Octavius kurz auf, um Eve, die kleine Tochter der Xena, in seine Obhut zunehmen, um sie vor dem Zugriff der Götter zu schützen. Fünfundzwanzig Jahre später, wurde aus dem idealistischen jungen Octavius in der Folge *Livia (2000)* der pragmatische Kaiser Augustus, dargestellt von Colin Moy, der mit Hilfe der grausamen Feldherrin Livia die Grenzen seines Imperiums auszudehnen versucht. In Verkehrung der antiken Sicht wurde aus dem jungen Friedensbringer Octavius der Kriegstreiber Augustus. Die Darstellung Roms in der TV-Serie bedient die genretypischen Klischeevorstellungen von Militarismus, moralischem Werteverfall und religiöser Intoleranz der Hollywoodproduktionen der 1950er Jahre.

8.5 Die Verwendung im TV-Film *Imperium: Augustus (2003)*

Mit der zweiteiligen TV-Produktion *Imperium: Augustus (2003)* entstand im Zuge der Rückkehr des Antikfilmgenres in Kino und Fernsehen die erste filmische Schilderung großer Teile der Vita des Augustus. Hatten sich vorangegangene Produktionen nur Teilaspekten der Lebensgeschichte gewidmet, schildert die europäische Koproduktion das gesamte politische Wirken des Transformators der römischen Republik. Anhand des Werdegangs von sechs

[1122] Bei den Filmbeispielen wurde der in den Produktionen verwendete Name Octavius belassen.

[1123] Filmsequenz *Xena Warrior Princess (1995-2001)* S 5 E 8: 00.25.56-00.26.23.

unterschiedlichen Herrscherpersönlichkeiten sollte die Entwicklung des Römischen Imperiums von seinen Anfängen bis zu seinem Untergang filmisch dargestellt werden. Die weiteren Sequels sahen die Verwendung der römischen Kaiser Nero Claudius Germanicus, Titus Flavius Vespasianus, Marcus Aurelius Antoninus, Flavius Valerius Constantinus und Flavius Valentinianus vor. Im Unterschied zur ähnlich gelagerten BBC-Reihe *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)* sollte der thematische Fokus ganz auf die Personen an der Spitze des Staates gelegt werden. Für den ersten Teil war eine filmische Verarbeitung Caesars vorgesehen, durch den Start der TNT-Koproduktion *Julius Caesar (2002)* wurde aber der ursprüngliche Plan verworfen und Augustus an den Anfang der Reihe gestellt. Eine Produktion zu Augustus war in der ursprünglichen Planung nicht enthalten. Als ausführende Produzenten fungierten Jan Mojto und Luca Bernabei für EOS Entertainment und Lux Vide, deren Filmfirmen mit RAI und Telecino kooperierten. Um die Finanzierung einer großen TV-Produktion sicherzustellen, war die Einbeziehung von Fernsehsendern aus den vier größten europäischen TV-Märkten, Deutschland, Frankreich, Großbritannien und Italien von entscheidender Bedeutung. Für den deutschsprachigen Raum übernahm das Zweite Deutsche Fernsehen (ZDF) Produktionsanteile. Diese Kooperation zwischen Fernsehsendern und Produktionsfirmen gestaltete sich je nach Land sehr unterschiedlich. Während sich in den USA die Fernsehsender mit zwei Drittel der Produktionskosten bei großen Fernsehfilmen beteiligen, übernehmen die europäischen Sender bis zu 100 Prozent des finanziellen Risikos. Deshalb ist für den europäischen Raum aus Kostengründen die Zusammenarbeit verschiedener Fernsehstationen bei aufwendigen Historienproduktionen unumgänglich. Für die Filmfirmen selbst sind die Gewinnmöglichkeiten durch die Übernahme der Produktionskosten durch die großen Sender eingeschränkt. Um die Gewinnmöglichkeiten in Hinkunft zu erhöhen, werden Produktionsfirmen eigenständig ohne die Beteiligung von Fernsehanstalten TV-Formate produzieren und diese auf den unterschiedlichen Fernsehmärkten verkaufen. EOS Entertainment unter Jan Mojto ist ein Beispiel für eine autark operierende Produktionsfirma, die Fernsehproduktionen für unterschiedliche Historiengenres konzipiert. Der Historiker und Literaturwissenschaftler Mojto war als Drehbuchlektor ins Filmgeschäft eingestiegen und übernahm bei Kirch Media eine hochrangige Funktion, bis er sich 2001 mit seiner Produktionsfirma EOS selbstständig machte. Zusammen mit Bernabei hatte er schon die TV-Historienfilme *Papa Giovanni-Ioannes XXIII (2002)* und *Soraya (2003)* produziert. Als Regisseur fungierte Genreveteran Roger Young, der in den 1990er Jahren für eine Reihe von TV-Bibelfilmen[1124] verantwortlich

[1124] Unter der Regie von Roger Young entstanden die beiden Produktionen *Joseph* und *Moses* im Jahr 1995

zeichnete und 2005 die Regie bei der Mythenadaption *Hercules* übernahm. Das Drehbuch verfasste Eric Lerner. Aufgrund der Schilderung der langen Lebensspanne Augustus' wurde die Rolle des Hauptprotagonisten mit zwei Schauspielern besetzt. Oscarpreisträger Peter O'Toole, der in so unterschiedlichen Antikfilmproduktionen wie *Caligola (1979)*, *Masada (1981)* und *Troy (2004)* sein schauspielerisches Können unter Beweis stellte, gab den alternden *princeps*, während der aus den TV-Produktionen *Gli amici di Gesù-Maria Maddalena (2000)* und *Luther (2003)* bekannte Deutsch-Kanadier Benjamin Sadler in die Rolle des jungen Augustus schlüpfte. Die weiblichen Hauptrollen der Livia und Julia übernahmen die international geachtete britische Schauspielerin Charlotte Rampling sowie die über die Grenzen Italiens wenig bekannte Vittoria Belvedere. Wie für eine große internationale TV-Produktion üblich, wurden die weiteren wichtigen Rollen mit Schauspielern aus verschiedenen europäischen Ländern besetzt. Durch diese Vorgehensweise konnte jede Fernsehstation mit einem in ihrem Markt bekannten Darsteller wirksam Werbung machen, während die *cast* insgesamt mit in die Jahre gekommenen internationalen Schauspielstars oder US-amerikanischen TV-Stars aufgewertet wurde.

Bei der Frage des Drehorts fiel die Wahl der Produktionsverantwortlichen auf Tunesien. Dort hatten schon Hollywoodgroßproduktionen unterschiedlichen Typs wie die *Star Wars*-Episoden oder *The English Patient (1996)* sowie Antikfilme aus unterschiedlichen Kinoperioden, wie *Cabiria (1914)* oder *The Last Legion (2007)* ideale Drehbedingungen vorgefunden. Neben der Möglichkeit, an klassischen Orten des europäischen Filmschaffens zu arbeiten, wie in den Filmstudios Cinecittà bei Rom oder den Pinewood Studios im britischen Buckinghamshire, weichen gerade internationale Koproduktionen aus Kostengründen nach Osteuropa, Malta oder in den Maghreb aus.

Die Produktion *Imperium: Augustus (2003)* ist typisch für die filmische Adaption historischer Stoffe im Fernsehen, die als TV-Movie finanziell sehr aufwendig in internationalen Produktionen umgesetzt werden. Die genauen Produktionskosten sind schwer zu fassen, dürften aber bei 10-15 Millionen Euro gelegen haben. Gerade die Rekonstruktion des Forum Romanum sowie der anderen römischen Prachtbauten und die Ausstattung der Kostüme erwiesen sich als überaus kostenintensiv. Dabei konnte die Verarbeitung von tauglichen Stoffen für das Fernsehen auf zwei Wegen erfolgen: Einerseits ganz klassisch im Format des Fernsehfilms, andererseits im Format der Serie. Das Serienformat hatte ein höheres finanzielles Anfangsrisiko, ermöglicht aber im Erfolgsfall höhere und länger anhaltende Gewinne als der Fernsehfilm. Innovative Konzepte wie die Erfolgsserien *Sopranos (1999-*

---

sowie *Solomon (1997)* und *Jesus (1999)*.

2007) oder *Six Feet Under (2001-2005)* öffneten den Serienmarkt auch für historische Stoffe, wie die Serienproduktionen *Deadwood (2004-2006)* und *The Tudors (2007-laufend)* zeigen.
Im Bezug auf das Antikfilmgenre stellte sich für die Produktionsverantwortlichen die Frage, wie man den hohen finanziellen Aufwand, der für die Ausstattung der Filme einmalig zu tätigen war, gewinnbringend für weitere Produktionen nutzen konnte. In den 1960er Jahren wurden Sets und Kulissen großer Hollywoodproduktionen nach Drehschluss von kleineren Produktionen mitbenutzt.[1125] In den 2000er Jahren entwickelte man das Konzept einer mehrteiligen Serie von thematisch abgeschlossenen TV-Filmen, die ihren Handlungshintergrund in einer historischen Epoche fanden. Die römische Antike galt wegen der Bekanntheit der Stoffe als prädestiniert. Gleichzeitig verfügte die antike Architektur bei großen Teilen des Publikums über einen hohen Wiedererkennungswert. Die einmal getätigten hohen Investitionen der Produktionsfirmen sollten sich durch mehrmalige Verwendung der Bauten und Drehorte amortisieren. Die Imperium-Serie sollte diesem Konzept folgen, wurde aber nach dem hohen Kostenaufwand und dem relativen Misserfolg der zweiten Produktion *Imperium: Nerone (2004)* eingestellt. Trotz des Endes der Serie blieb EOS Entertainment dem Antikfilmgenre treu und beteiligte sich an *Rome (2005-2007)*. Erst diese 22-teilige Serie konnte das Serienformat gewinnbringend mit antiken Stoffen verbinden, obwohl die Produktionskosten trotzdem enorm blieben.
Die Premiere der beiden Teile der Produktion von *Imperium: Augustus* erfolgte am 06. und 07. 01. 2004 zum besten Sendetermin im Hauptabendprogramm um 20.15 im Zweiten Deutschen Fernsehen (ZDF). Unmittelbar nach dem zweiten Teil wurde die 45-minütige Dokumentation *Augustus-Totengräber und Friedensfürst* von Thomas Radler ausgestrahlt. Der Regisseur verwendet Spielszenen aus der Fernsehproduktion, spricht von Rom als globaler Großmacht. Renommierte Experten wie Manfred Clauss, Edmund Buchner, Luisa Musso und Filippo Coarelli kommen zu Wort. Mit Hilfe eines psychologischen Profils versucht der Regisseur der Persönlichkeit des Hauptprotagonisten auf die Spur zu kommen. Aspekte der augusteischen Baupolitik und Propaganda sowie die Vereinnahmung Augustus' durch den italienischen Faschismus runden die Dokumentation ab. Diese ist zusammen mit einem 27-minütigen *Making of* auf der DVD-Fassung enthalten. Drehbuchautor Eric Lerner dürfte bei der Ausarbeitung des Skripts nicht aus einer bestimmten Quelle geschöpft haben, gerade in den Dialogen der Hauptprotagonisten sind aber Anspielungen auf die erfolgreiche

[1125] Als Beispiel für diese Entwicklung gilt *Carry on Cleo (1964)*. Die Verantwortlichen dieser Produktion verwendeten die Sets der Mankiewicz-Produktion von 1963.

britische TV-Serie *I, Claudius (1976)* zu erkennen, freilich ohne dass Lerner in seinen Dialogen die Raffinesse des Vorbilds erreicht.

Die Handlung setzt im Jahre 12 v. Chr. ein und zeigt den alternden Augustus, der sich unter dem Jubel der Passanten seinen Weg zum Senatsgebäude bahnt. Seine Tochter Iulia, in Begleitung ihrer beiden jungen Söhne Caius und Lucius, überquert das Forum in Richtung curia. Sie ist es auch, die als Erzählerin[1126] den Film im Prolog eröffnet und in weiteren Filmpassagen kommentierend einsetzt, ähnlich wie Varinia, die Gefährtin des Spartacus im TV-Film *Spartacus (2004)*[1127]:

Iulia

Nie werde ich den Tag vergessen, an dem mein Unglück begann. Mein Vater, Kaiser Augustus, regierte Rom seit 20 Jahren. Ihm zu Liebe hatte ich Marcus Agrippa geheiratet. Unsere Kinder sollten eines Tages die Geschicke des Imperiums lenken. Doch Agrippa war ein Altersgenosse

meines Vaters. Zwischen uns gab es keine Liebe.[1128]

Die Enkel laufen aufgeregt zum Großvater, der sie publikumswirksam auf den Arm nimmt und einen ironischen Dialog mit seiner Tochter beginnt. Die augusteische Propaganda hätte den Auftritt des „ersten Bürgers“ mit seinen Familienangehörigen nicht besser in Szene setzen können, scheint sich die Familie des Augustus doch in ihrer ironischen Auseinandersetzung zwischen Vater und Tochter ähnlich zu gebärden wie jede andere römische Durchschnittsfamilie auch. Doch der Schein trügt. In dieser ersten knappen Sequenz wird klar, dass es für Augustus keine Trennung zwischen politischem und persönlichem Leben geben kann. Die Entwicklung des römischen Reiches wird als Familiengelegenheit geschildert, die politischen Entscheidungsfindungsprozesse als Familienunternehmen der *domus augusta* dargestellt, in der um die Nachfolge des greisen Familiengründers wie um das Erbe einer Firma gestritten wird.

Die Auseinandersetzung um die Nachfolge des Augustus wird Frauensache. Während Livia ihren Sohn aus erster Ehe, Tiberius, favorisiert, sucht Julia ihre Söhne vor dem Zugriff des Vaters zu schützen, um ihnen ihr Schicksal zu ersparen. Gleichzeitig unterhält sie eine

---

[1126] Die besondere Rolle der Iulia in der Filmhandlung zeigt auch der Untertitel der deutschen DVD-Fassung, der „Mein Vater, der Kaiser“ lautet.

[1127] Es ist gerade eine Spezialität der TV-Produktionen der 2000er Jahre, den männlichen Erzähler der Historienproduktionen der 1950er und 1960er Jahre durch eine weibliche Stimme zu ersetzen. Im Gegensatz zur neutralen Stimme des Erzählers, der außerhalb der Handlung steht, treten nun am Beispiel von Varinia in *Spartacus (2004)* oder Julia in *Imperium: Augustus (2003)* Filmfiguren als Erzählerinnen auf, die im Mittelpunkt der Handlung stehen. Diese Entwicklung darf man als Versuch verstehen, für das weibliche Publikum Identifikationsfiguren in der männerdominierten politischen Auseinandersetzung zu schaffen.

[1128] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 00.01.51-00.02.13.

folgenreiche Liaison mit Iullus, dem Sohn des Antonius, der in Opposition zu Augustus steht und ein Attentat auf ihn plant. Als Julias Ehemann Marcus Agrippa stirbt, verschärft sich die Nachfolgeauseinandersetzung. Augustus zwingt Iulia, Tiberius, Livias Sohn, zu heiraten, um mit dieser Verbindung die Nachfolge seiner beiden Enkel Caius und Lucius zu sichern. Julia muss sich aus Staatsräson fügen, wobei sie an ihrer Affäre mit Iullus festhält. In einem nächtlichen Dialog versucht Augustus, Iulia seine Handlungsweise zu verdeutlichen:

Augustus

Kein Mensch ist Herr seines Schicksals. Du bist es nicht und ich bin es genauso wenig. Unser Schicksal ist Rom, Iulia! Rom ist nicht nur ein Staat, liebes Kind, es ist die Hoffnung der zivilisierten Welt. Wenn Rom fällt, wird auch die Zivilisation fallen, und Caesar wusste das. Du sollst jetzt erfahren, wie sich mein Schicksal mit dem Schicksal von Rom verbunden hat.[1129]

An den Monolog schließt ein Rückblick an, der mit der Einblendung „*33 Jahre früher*“ beginnt. Rückblenden sind im Antikfilmgenre ungewöhnlich, genreüblich wird die Handlung gleichförmig von Anfang bis Ende erzählt. Mit dem Einsatz von Rückblenden folgt die doppelte Erzählung, die charakteristisch für die folgende Filmhandlung wird. Der Film springt zwischen den beiden Handlungsebenen. Auf der einen Seite erzählt die „zeitgenössische“ Handlung die politischen Entwicklungen um die Nachfolge Augustus‘ von 13 v. Chr. bis zu seinem Tode 14 n. Chr. Mit der intimen Erinnerung des greisen Augustus, der seiner Tochter seine Lebensgeschichte erzählt, wird der Bogen zu seiner Vergangenheit, zum Aufstieg zur Macht geschlagen, der mit dem Sieg über Antonius und Kleopatra und deren Selbstmord 30 v. Chr. endet. Die eigentliche Entwicklung der Herrschaft Augustus‘ und deren schrittweise Aushöhlung des republikanischen Staatswesens werden nicht thematisiert, hier klafft eine große Handlungslücke. Der Zeitraum zwischen 30 v. Chr. und 13 v. Chr. findet in der Filmhandlung keine Beachtung.

Diese Erinnerungsarbeit benutzt Augustus auch als Rechtfertigung, das Leben Iulias zu bestimmen. Die ersten Passagen der Rückblende beginnen mit dem Abschied von Mutter Atia und Schwester Octavia, denen er seinen Entschluss, trotz einer Erkrankung[1130] Caesar in der Bürgerkriegsauseinandersetzung zu unterstützen, erklärt:

Octavius

Mutter, versuch doch zu verstehen, wenn Caesar diese Schlacht gewinnt, dann wird endlich Frieden herrschen. Ich kann nicht die Hände in den Schoß legen. Soll ich mein Leben nicht

---

[1129] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 00.22.55-00.23.16.

[1130] Auch *Imperium: Augustus (2003)* zeigt den Hauptprotagonisten als kränklich, vgl. dazu Suet. Aug. 81-82.

aufs Spiel setzen, so viele andere tun es auch. Sie alle kämpfen für eine schönere Welt. Für ein besseres römisches Reich, in Frieden![1131]

Das Ambiente des Landsitzes der Octavii ist in der Filmhandlung rural, wenn nicht eine Spur zu einfach gehalten, weist aber den Hauptprotagonisten historisch richtig als Mitglied der ländlichen Munizipalaristokratie aus. Mit dem treuen Freund Marcus Agrippa reist Octavius nach Rom, um sich dort den Truppen Caesars anzuschließen, die auf ihre Verlegung zum iberischen Kriegsschauplatz warten. Neugierig erkunden die beiden Neuankömmlinge die Metropole. Die Handlung suggeriert, dass beide noch nie zuvor in Rom gewesen seien. Historisch ist dies unwahrscheinlich, gehörten doch beide der munizipalen Führungselite an, deren Familien verwandtschaftliche Verbindungen nach Rom unterhielten. Aus historischer Sicht dürfte ein Aufenthalt des jungen Octavius in Rom nicht ungewöhnlich gewesen sein. Die beiden Freunde werden in der Filmhandlung mit den Schattenseiten Roms, Kriminalität, Armut und Elend, konfrontiert. Beschämt von der Situation in der Hauptstadt, scheint Octavius die Verantwortlichen zu kennen:

Octavius

Sie [Rom] ist arm geworden, daran sind bloß die Adeligen Schuld![1132]

Wenig später trifft der junge Octavius zum ersten Mal auf Livia, in die er sich sofort verliebt. Als Livia von der Identität des jungen Römers erfährt, teilt ihm die stolze Römerin ihre Meinung über Caesar mit:

Livia

Er ist ein Kriegstreiber! Er lässt Rom verkommen und römische Mitbürger töten. Ich gehöre zum Adel, und Caesars einziges Ziel ist es, uns zu vernichten! Gute Nacht, Neffe![1133]

Nach der Abreise aus Rom trifft der wieder einmal von einer Krankheit geschwächte Octavius in Munda auf einen müden Caesar, der des Blutvergießens überdrüssig ist. In der Schlacht stürzen sich Octavius und Agrippa, entgegen des Befehls Caesars, bei der Nachhut zu bleiben, in das Kampfgeschehen. Nach Beendigung der Kampfhandlungen sucht der siegreiche Caesar erschöpft den Neffen auf dem Schlachtfeld und findet den verletzten Octavius in den Armen Agrippas. Er spricht ihn zum ersten Mal mit „*mein Sohn*“[1134] an. Nach Beendigung der Kämpfe folgt die Ankunft Caesars und Octavius‘ in Rom, wobei Caesar mit seinem Zukunftsprogramm die Anwesenden aufhorchen lässt:

Caesar

[1131] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 00.24.01-00.24.37.

[1132] Filmsequenz *Imperium Augustus (2003)* 00.30.45-00.30.49.

[1133] Filmsequenz *Imperium Augustus (2003)* 00.32.48-00.32.59.

[1134] Filmsequenz *Imperium Augustus (2003)* 00.43.47.

Jeder Bürger, der unter römischem Recht lebt, hat gleiches Recht. Wir leben jetzt in einem neuen Rom, meine Freunde. In einem Rom, in dem jeder Bürger, jeder Untertan vor dem Gesetz Gerechtigkeit erfährt. Der Adel hat keine Vorrechte![1135]

Die Romidee, die von der Filmhandlung propagiert wird, zeigt starke Anlehnungen an *The Fall of the Roman Empire (1964)*. Die Produktion steht für den veränderten filmischen Blick auf das antike Rom. Hatten die erfolgreichen US-amerikanischen Produktionen der 1950er Jahre das antike Rom des 1. Jahrhundert v. Chr., in Reflexion der Ereignisse des Zweiten Weltkriegs, als Militärdiktatur dargestellt, veränderte sich Mitte der 1960er Jahre unter dem Eindruck der politischen Auseinandersetzung des Kalten Krieges der Blick auf die antike Vergangenheit. Die Produktion *The Fall of the Roman Empire (1964)* zeigt Rom unter der Herrschaft des greisen Marcus Aurelius Antoninus als einen Ort der möglichen friedlichen Koexistenz und sozialer Integration unterschiedlicher ethnischer und sozialer Bevölkerungsgruppen.[1136] In seiner Ansprache vor den hohen Würdenträgern des Reiches versucht Marcus Aurelius, die friedliche Koexistenz mit dem Bild einer Familie unter dem Dach Roms zu vergleichen:

Marcus Aurelius

Vor uns liegt in greifbarer Nähe ein goldenes Zeitalter des Friedens! Eine wahre pax Romana!

Wo ihr auch lebt, wie immer die Farbe eurer Haut sein mag. Wenn der Friede verwirklicht ist, bringt er euch allen… allen die hohen Vorrechte römischer Bürgerschaft.[1137]

[…]

Ich sehe keine Provinzen oder Kolonien, nur noch Rom! Rom allerwärts, eine Familie ebenbürtiger Nationen. Das ist es, was nun vor uns liegt![1138]

Das neue Romkonzept des Kaisers scheitert an dem Machtanspruch des Sohnes. Als Commodus in der Filmhandlung aus der Nachfolge ausgeschlossen wird, tötet dieser den Vater.

In der Betonung der gemeinsamen Identität wird das neue Rombild in den Genreproduktionen zum Vorbild für die USA und spiegelt gleichzeitig zeitgenössische Problemfelder der US-amerikanischen Gesellschaft wie die Bürgerrechtsdebatte in den 1960er Jahren wider.[1139]

[1135] Filmsequenz *Imperium Augustus (2003)* 00.50.47-00.50.59.

[1136] Junkelmann 2004, 174 sowie Winkler 1995, 143.

[1137] Filmsequenz *The Fall of the Roman Empire (1964)* 00.19.45-00.20.08.

[1138] Filmsequenz *The Fall of the Roman Empire (1964)* 00.20.21-00.20.38.

[1139] Williams 1996, 391.

In der Rede des Marcus Aurelius zeigt sich mit dem Ausdruck „ein goldenes Zeitalter“ ein direkter Verweis auf die Regierungszeit des Augustus. Die Filmproduktion *Imperium: Augustus (2003)* zeigt sich dem Genrevorbild verpflichtet und preist das Prinzip der Gleichheit aller Bürger, ohne Ansehen ihrer ethnischen Zugehörigkeit, des Geschlechtes oder der finanziellen Vorraussetzungen, welches zuerst von Caesar verfolgt und später von seinem Erben Augustus geschaffen wird. Die europäisch ko-finanzierte Großproduktion nimmt Elemente der Vorbildproduktion auf und macht ihre Hauptfigur zum Verfechter der europäischen Grundwerte Gerechtigkeit, Stabilität und Frieden. In seiner Umgestaltung des politischen Systems schafft er einen neuen identitätsstiftenden Staat. Auf die gemeinsame Identität nimmt Octavius auch in der Auseinandersetzung mit Antonius Bezug, als sie einander bei Brundisium mit ihren Armeen gegenüberstehen und Octavius seinem Kontrahenten eine politische Verständigung anbietet:

Octavius

Hier stehen keine zwei Armeen, wir sind eine Nation!

Vergieß kein römisches Blut, Marc Anton! Es ist sinnlos![1140]

Das filmische Rom wird zur Folie unserer Demokratievorstellung, die mit der tatsächlichen politischen Realität der antiken Verhältnisse nicht in Einklang zu bringen ist. Das politische System Roms weist demokratische Spurenelemente wie ein einheitliches Bürgerrecht, die Wahlen der Magistrate, sowie die Kollegialität und Annuität der Ämter auf, zeigt sich aber in der politischen Ausgestaltung als oligarchisches System. Hatte in *Gladiator (2000)* der Kaiser noch die Wiedereinführung der Republik als die Wiederherstellung des römischen Traums forciert, steht die Charakterisierung Augustus’ in *Imperium: Augustus (2003)* als Errichter der demokratischen Grundwerte in klarem Widerspruch zur historischen Entwicklung der ausgehenden römischen Republik.

In der weiteren Handlung werden Octavius und Agrippa von Caesar zu Studienzwecken nach Apollonia geschickt. Auf der Reise dorthin komplettiert Maecenas die Reisegesellschaft. Die Schilderung der politischen Weggefährten beschränkt sich auf Marcus Vipsanius Agrippa und Caius Maecenas, beide stammen aus der ländlichen Munizipalaristokratie. Dem militärisch begabten Marcus Agrippa, dessen wahre Leidenschaft die Architektur ist, wird der mit allen politischen Wassern gewaschene Maecenas in der Filmhandlung als Gegenpol gegenüber gestellt. Trotz aller Unterschiede verbindet der die Mitte symbolisierende Octavius die beiden ungleichen Männer. In Apollonia wird der Zusammenhalt der Gruppe besiegelt:

Maecenas

[1140] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 01.53.38-01.53.46.

Wir sind drei Könige. Unser Anführer Caius, Agrippa der Soldat und Maecenas der…

Agrippa [fällt ihm ins Wort]

Maulheld?!

Maecenas

Maecenas der Politiker! Erhebt euch, trinken wir auf uns! Denn wir werden die Welt regieren!

[…]

Maecenas

Schwört, dass wir nie zulassen, dass diese Freundschaft auseinander geht!

Alle zusammen

Niemals![1141]

Gleichzeitig wird Maecenas zum wichtigsten politischen Unterstützer des Octavius, während Agrippa in der politischen Auseinandersetzung zurücktritt. Zusammen mit Livia, die Octavius nach seiner Scheidung von Scribonia heiratet, übernimmt er die politische Beratung der manchmal zaghaften und naiv wirkenden Hauptfigur. Maecenas ist es auch, der Octavius bestärkt, den politischen Kampf um das Erbe Caesars anzutreten:

Maecenas

Schicksal, immer wieder redest du von deinem Schicksal! Wenn du Macht willst, dann solltest du auch alles dafür tun!

Octavius

Uns fehlt ein Caesar!

Maecenas [zu Octavius gewandt!]

Caesar ist tot! Lang lebe Caesar!

Lang lebe Caius Caesar!

Octavius

Lasst uns anfangen![1142]

Diese vorbehaltlose Unterstützung für Octavius erklärt die Filmhandlung durch die Liebe des Maecenas zu Octavius, die er ihm nach dem Sieg über Kleopatra gesteht. Die Affektiertheit des Maecenas, die ihn vom nüchternen Charakter des Agrippa unterscheidet, wird in der Filmhandlung klischeehaft mit seiner Homosexualität erklärt und folgt dem Genretrend, homoerotische Nuancen zur Desavouierung einer Filmfigur zu verwenden.[1143] Das Begehren

---

[1141] Filmsequenz *Imperium. Augustus (2003)* 00.59.26-00.59.56

[1142] Filmsequenz *Imperium. Augustus (2003)* 01.10.50-01.12.08.

[1143] Bestes Beispiel für den Einsatz von Homosexualität bildet die Figur des Marcus Licinius Crassus in *Spartacus (1960)* (siehe Kap. 5.15).

des Freundes wird natürlich von Octavius nicht erwidert[1144] und wird in der Handlung nicht weiter thematisiert. Mit der Ermordung Caesars, die nur in einer Überblendung sichtbar wird, endet die erste Sequenz der Rückblenden. Die Handlung kehrt zu Augustus und Iulia zurück und der Vater rechtfertigt sich:

Augustus

Als der göttliche Caesar mich zu seinem Sohn machte, entfernte mich das für immer von meinen Freunden und selbstverständlich auch von allen anderen Menschen. Caesars Traum war zu meinem geworden.[1145]

Der weitere Werdegang Octavius‘ im Film folgt in der Annahme des Erbes, den Zahlungen an Volk und Militär sowie in der politischen Annäherung an Cicero den antiken Quellen. In der Filmhandlung übertölpelt Octavius Cicero, indem er sich mit sanftem Nachdruck seiner Soldaten, die Agrippa (!) in den Senat führt, zum Konsul erklären lässt.[1146] Diese Vorgehensweise und die Amtsenthebung des Konsuls Antonius durch den Senat widersprechen der historischen Situation und verknappen die komplizierten Mechanismen der römischen Innenpolitik. Historisch richtig wurden in republikanischer Zeit römische Magistrate, die zumeist aus den senatorischen Familien Roms stammten, von den römischen Bürgern gewählt.

Die Filmhandlung fährt mit der Bildung des Zweiten Triumvirats zwischen Octavius, Antonius und Lepidus fort. Octavius benötigt das Bündnis, um die Mörder Caesars, die im östlichen Mittelmeerraum die Getreideversorgung Roms behindern, zu bekämpfen. Es folgt die Thematisierung der vom Triumvirat beschlossenen Proskriptionen, die systematische Ausschaltung und Liquidation der Gegner. Beim Blick in die Vergangenheit wird diese Vorgehensweise von Augustus und Iulia als unumgänglich, den eigenen Vorstellungen zwar widersprechend, aber der innenpolitischen Situation angemessen, bezeichnet. Das Streben nach Frieden und Gerechtigkeit rechtfertigt den Einsatz von Gewalt, wenn diese der Durchsetzung eines höheren Prinzips dient:

[1144] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 01.12.24.

[1145] Filmsequenz *Imperium Augustus (2003)* 01.02.30-01.02.39.

[1146] Eine ähnliche Szene findet sich in *Julius Caesar (2002)* als Sulla zur Einschüchterung der Senatoren Soldaten in den Senat führt. Ähnlich wie Caesar und Augustus sich in der Augustus – Verfilmung gegen den Adel stellen, greift auch Sulla die Senatoren scharf an und spricht ihnen das Vertretungsrecht für das römische Volk ab: *Ihr seid alle Aristokraten, eure Füße haben nie nackt die Erde berührt und euer Arsch nie ein Pferd. Wie könnt ihr überhaupt Vertreter eines Volkes sein, mit dem die meisten von euch gar nichts gemein haben?* Filmsequenz *Julius Caesar (2002)* 00.07.48-00.07.59. Dabei ist der historische Sulla als regressiver Verfechter der Senatsherrschaft denkbar ungeeignet, die Ansprüche des Volkes zu unterstützen.

Iulia

Allein war mein Vater auch bei seiner schwersten Entscheidung. Er sollte seine Ideale und die seines Vaters verraten. Wie konnte er so eine schwere Schuld auf sich nehmen? Doch er hatte keine andere Wahl, um seine Macht zu sichern.[1147]

[…]

Augustus

Das war der Preis, den ich für Rom bezahlen musste, um an die Macht zu kommen. An dieser Last trage ich noch immer. All dies wird wieder passieren, wenn Rom irgendwann in Zukunft ohne Imperator dasteht, der den Namen Caesar verdient![1148]

Schließlich willigt Julia in die Heirat mit Tiberius aus politischem Kalkül ein. Beide werden zu Opfern der politischen Situation und dem Streben ihrer Eltern, für den Erhalt von Stabilität und Sicherheit eine tragfähige Nachfolgeregelung zu schaffen. Unmittelbar nach der Hochzeit folgt die nächste filmische Rückblende ins republikanische Rom. Die Handlung zeigt die Ereignisse von Philippi, die Entmachtung des Lepidus, die Eheschließung zwischen Octavia und Antonius und den endgültigen Bruch zwischen Octavius und Antonius. Ähnlich wie in *Cleopatra (1963)* werden die Scheidung Antonius‘ von Octavia und die Veröffentlichung des Testaments des Widersachers durch Octavius in Rom zu den entscheidenden Faktoren für die Kriegserklärung gegen Antonius und Kleopatra. Der anfangs zögerliche Octavius wird von Livia entscheidend bestärkt, das Testament als ideologische Waffe in der Auseinandersetzung gegen Antonius einzusetzen. Wie für das Medium Fernsehen üblich, bleibt die filmische Darstellung der Entscheidungsschlacht ausgespart. Nach der militärischen Entscheidung folgt ein letztes Aufeinandertreffen zwischen Sieger und Besiegtem. Octavius gewährt Antonius einen ehrenvollen Selbstmord. Genreüblich folgt dem Selbstmord des Antonius wenig später in der Handlung der Freitod der Kleopatra. Die Rückblendensequenz endet und die Handlung kehrt zu Augustus zurück, der sein neues Ehegesetz, welches strengere Strafen für Ehebruch vorsieht, dem Senat vorlegt. Iullus erhebt Einspruch gegen die neue Gesetzesvorlage und sieht in ihr eine Maßnahme des Augustus zur Kontrolle des Adels. Doch der Einspruch bleibt ungehört und das Gesetz wird durch die Senatoren angenommen.

Das Liebesdrama um die Tochter des *princeps* erreicht ihren Höhepunkt, als Tiberius, von der Affäre Iulias mit Iullus wissend, seine Frau schlägt und vergewaltigt. Iulia flüchtet zu Iullus und dieser setzt seine Attentatspläne um. Zusammen mit seinem Komplizen Scipio dringt er in die Gemächer des Augustus ein und attackiert den Vater seiner Geliebten in dessen

[1147] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 01.17.47-01.18.03.

[1148] Filmsequenz *Imperium: Augustus (2003)* 01.20.30-01.20.45.

Privatgemächern. Augustus wird überrascht und versucht sich gegen die beiden maskierten Angreifer zu wehren. Livia vernimmt die Hilfeschreie ihres Mannes, hält Tiberius zuerst aber zurück, seinem Stiefvater zu Hilfe zu kommen. Schließlich gibt sie ihrem Sohn ein Zeichen und es gelingt Tiberius die beiden Angreifer zu überwältigen. Julia bestreitet unter Tränen ihre Mitwisserschaft am Komplott des Iullus. Schließlich wird sie von ihrem Vater verbannt, wobei ihre kleinen Söhne bei ihrem Großvater zurückbleiben. Die Handlung zeigt das Scheitern der Nachfolgeregelung des Augustus durch den Tod der beiden Enkel Caius und Lucius. Am Ende triumphiert Livia, ihr Sohn Tiberius wird zum Nachfolger des *princeps*. In der letzten Filmsequenz folgt die finale Begegnung zwischen Vater und Tochter am Sterbebett des Augustus. Iulia, der Erzählerin, bleibt es vorbehalten, das abschließende Resümee über das Leben und die Regierung ihres Vaters zu ziehen:

Iulia

Unter der Führung meines Vaters, des großen Kaisers Augustus, erweiterte Rom sein Imperium über nie geahnte Grenzen hinweg. Im Norden erreichte es das Herz Germaniens und im Süden die Sandwüsten Afrikas. Nach Osten erstreckte es sich bis zu den Ufern des Euphrat und nach Westen bis zu den Säulen des Herakles am atlantischen Ozean. Zu Beginn seiner Herrschaft war Rom eine Stadt, die aus Ziegeln erbaut war. Als Augustus starb, hinterließ er den Einwohnern Roms eine Stadt aus gleißendem Marmor.[1149] *Aber sein kostbarstes Geschenk war die lange Periode des Friedens, die während seiner Regentschaft begann. Auch mein Schicksal trug dazu bei. Erst heute verstehe ich diese Zusammenhänge und kann es akzeptieren, dass ich auf die Liebe meines Lebens verzichten musste*.[1150]

Dieses letzte Urteil der Iulia über ihren Vater unterstützt die filmische Darstellung Augustus' als Friedenskaiser. Seine Verwendung von Gewalt für einen höheren Zweck wird in der Filmhandlung entschuldigt. So vergibt letztendlich die rebellische Tochter dem manipulierenden Vater und gibt seiner Vorgehensweise Recht.

8.6 Die Darstellung des Octavius in den US-amerikanischen TV-Serien *Empire (2005)* und *Rome (2005-2007)*

2005 stellten zwei unterschiedliche US-amerikanische TV-Serien den Aufstieg des Caius Octavius in den Mittelpunkt der Handlung. Während sich der Plot in *Rome (2005-2007)* in umfassender Weise dem spätrepublikanischen Kampf um die Macht in insgesamt 22 Episoden verschrieb und dabei den einzelnen Stationen des späteren Augustus auf dem Weg zur Macht

[1149] Suet. Aug. 27.

[1150] *Filmsequenz Imperium Augustus (2003)* 02.39.09-02.40.15.

viel Handlungsraum einräumte, dienten in der Konkurrenzproduktion *Empire (2005)* der American Broadcasting Company (ABC) die historischen Ereignisse nach der Ermordung Caesars nur als ungefährer Bezugsrahmen für eine historisch wenig akkurate Handlung, die starke Einflüsse von Genrevorgängerproduktionen aufweist.

Das Drehbuch der in Italien gedrehten Serie verfassten Sara B. Cooper und Chip Johannessen unter Beteiligung von Tom und William Wheeler. Als Regisseure für die Einzelfolgen zeichneten Greg Yaitanes, John Gray und Kim Manners verantwortlich. Die Rollen der Hauptprotagonisten übernahmen der Venezolaner Santiago Cabrera (Jahrgang 1978) als Octavius und der Brite Jonathan Cake als Gladiator Sertorius, der in der US-amerikanischen Originalfassung den Namen Tyrannus trägt. Octavius' Widersacher Antonius wurde vom Genredarsteller Vincent Regan[1151] verkörpert. Ursprünglich konzipiert auf acht Teile zu je 40 Minuten, wurde die Handlung aus Kostengründen auf sechs Episoden zusammengekürzt. Auch der für das Serienformat so typische Pilotfilm, der in die Handlung einführen sollte, fiel den Budgetkürzungen zum Opfer. Die Erstausstrahlung in den USA erfolgte im Zeitraum vom 28. 06. 2005 bis zum 26. 07. 2005. Die Rechte für den deutschsprachigen TV-Markt sicherte sich der Münchner Privatsender ProSieben. In Konkurrenz zur Home Box Office (HBO) Serie *Rome (2005 – 2007)*, die schon seit dem 15. 01. 2006 auf Premiere 1 lief, sollte *Empire* ab dem 06. 02. 2006 immer montags zum besten Hauptabendprogramm-Sendetermin um 20.15 Uhr ausgestrahlt werden. Wegen der mangelnden Einschaltquoten wurde die Serie aber nach den ersten beiden Episoden *Tod dem Tyrannen* und *Das Erbe des Diktators* abgesetzt.

Die Handlung selbst setzt nach der Beendigung des Bürgerkrieges mit der Rückkehr Caesars (Colm Feore) nach Rom ein. Um sich vor drohenden Angriffen zu schützen, verpflichtet der Diktator Sertorius (Jonathan Cake), den erfolgreichsten Gladiator von Rom, als Leibwächter und verspricht seinem kleinem Sohn Piso (Filippo Reda) und ihm die Freiheit.

Inzwischen planen die führenden Köpfe der senatorischen Opposition, angeführt von Brutus (James Frain) und Cassius (Michael Maloney), die Ermordung des Diktators. Um Sertorius aus der unmittelbaren Nähe Caesars zu entfernen, wird im Auftrag der Verschwörer Piso entführt.

Der ehemalige Gladiator verlässt Caesar, um seinen Sohn zu suchen, und der Diktator ist dem Anschlag der Senatoren schutzlos ausgeliefert.[1152] Zwar gelingt Sertorius die Befreiung seines Sohnes, er kommt aber zu spät, um das Leben Caesars zu retten. Vom sterbenden Diktator

---

[1151] Vincent Regan wirkte in den Antikfilmproduktionen *Troy (2004)*, *300 (2006)* und *Clash of the Titans (2010)* mit.

[1152] Ähnlich wie Sertorius wird Lucius Vorenus, der Leibwächter Caesars in der Konkurrenzserie *Rome (2005-2007)*, daran gehindert, den Diktator zur folgenschweren Senatssitzung zu begleiten.

bekommt er den Auftrag, Caesars Erben Octavius zu beschützen. Nach geglücktem Attentat versuchen Brutus und Cassius das im Tempel der Vesta hinterlegte Testament Caesars in die Hände zu bekommen. Doch die couragierte Vestalin Camane (Emily Blunt) verweigert die Herausgabe und veröffentlicht den Inhalt des Testaments. Die römische Öffentlichkeit erfährt, dass Caesar den jungen Octavius zu seinem Erben eingesetzt hat. Vor der Rache des Brutus und Cassius müssen Octavius und Sertorius unter Zurücklassung der Familie des Sertorius aus Rom flüchten. Unterwegs werden sie zusammen mit dem römischen General Magonius (Dennis Haysbert) gefangen genommen und in die Bergwerke verschleppt.

Bevor die Schergen der Caesarmörder ihre wahre Identität erkennen, gelingt Octavius und Sertorius die Flucht, wobei Magonius getötet wird. Sie finden Unterschlupf im Landhaus des Antonius und befinden sich vorerst in Sicherheit. Trotz der Warnung des Sertorius, der Octavius verlässt, um seine Familie zu suchen, geht der Erbe Caesars ein Bündnis mit Antonius ein, wird aber von diesem verraten und schwer verletzt. Der junge Agrippa (Christopher Egan) findet den durch einen Schlangenbiss vergifteten Octavius und pflegt ihn mit Hilfe der aus Rom geflüchteten Camane gesund. Auf der Suche nach seiner Familie erfährt Sertorius vom Tod seiner Frau und findet den Sohn in der Obhut einer reichen Pflegefamilie wieder, die dem Jungen ein Leben in Wohlstand ermöglichen kann. Auf eine bessere Zukunft für seinen Sohn hoffend, gibt sich der ehemalige Gladiator dem eigenen Kind nicht zu erkennen und kehrt nach Rom zurück.

In der Zwischenzeit machen sich der genesene Octavius und Agrippa auf die Suche nach der sagenumwobenen neunten Legion[1153], die von Caesar nach Ungehorsamkeit am Schlachtfeld dezimiert und aufgelöst wurde. Die ehemaligen Soldaten der neunten Legion fristen ihr Dasein als Gesetzlose, die aus dem Schutz der Wälder Überfälle verüben, um die Truppen des Antonius, der in Rom die Macht übernommen hat, zu verunsichern.[1154] Mit Hilfe des Cicero (Michael Byrne) erlangt Octavius die Unterstützung der Soldaten, die ihren Ruf wiederherstellen wollen, und führt sie gegen Antonius. Der verbitterte Sertorius, der für den Verlust seiner Familie Caesar und Octavius verantwortlich macht, tritt als Zenturio in die Dienste des Antonius.

[1153] Das historische Vorbild für die im Film verwendete Legion bildet wahrscheinlich die *Legio IX Hispana*, „die Spanische“, die wahrscheinlich auf Caius Iulius Caesar zurückgeht und 41 v. Chr. von Octavian aufgestellt wurde, siehe Campbell 1999, 18. In der US-amerikanischen Originalversion handelt es sich um die „3. Legion“, die Bezug nimmt auf die *Legio III Gallica*, „die Gallische“. Das im Film verwendete Erkennungszeichen der Legion, der Dreizack, kann keiner römischen Legion zugeordnet werden.

[1154] In den in den Wäldern lebenden ehemaligen Soldaten der neunten Legion lassen sich klare Bezüge zur Schicksalsgemeinschaft der Aufständischen in *Spartacus (1960)* und im gleichnamigen TV-Remake von 2004 sowie zu den „Merry Men“ des Sherwood Forest erkennen.

Bei Mutina (!) kommt es zum militärischen Aufeinandertreffen, in dem anfänglich die Truppen des Antonius die Oberhand gewinnen. Als die Niederlage für Octavius unausweichlich scheint, erfüllt Sertorius seinen Schwur gegenüber Caesar, den Erben zu beschützen, und wechselt auf die Seite Octavius'. Mit den neu gewonnenen Truppen gelingt Octavius der Sieg und er schenkt dem unterlegenen Rivalen Antonius das Leben. Die Handlung schließt mit Sertorius, der als freier Mann seinen Sohn aufsucht.

Der Plot erzählt in überaus freier Verwendung der historischen Fakten den Werdegang des jungen Octavius nach der Ermordung Caesars in Rom bis zur Entscheidungsschlacht bei Actium (im Film Mutina) gegen Antonius. Der historische Zeitraum von vierzehn Jahren, der zwischen diesen beiden Ereignissen liegt, wird von der Handlung kompromisslos zusammengekürzt. Die im Film verwendete militärische Auseinandersetzung bei Mutina hat zwar ein historisches Vorbild im *bellum Mutinense*, fand aber schon im Jahr 43 v. Chr. statt. Dieses kurze Beispiel verdeutlicht relativ anschaulich, wie die Serie historische Fakten nur als ungefähre Rahmenbedingung verwendet und aus einer Mischung von Personen, Fakten und Namen eine wenig überzeugende Handlung, die vor Anachronismen und historisch falschen Details nur so strotzt, erzeugt.[1155] In der Schilderung der Bürgerkriegsauseinandersetzung verzichtet die Handlung auf die Verwendung der Kleopatra. Die scheinbar starke Frau an Antonius' Seite ist nicht Kleopatra, sondern Fulvia, die hier zum ersten Mal in einer Antikfilmproduktion Verwendung findet. Doch wird die Einflussnahme der Fulvia, in der Serie gespielt von der britischen Schauspielerin Fiona Shaw, auf Antonius nicht konsequent verfolgt und versandet im Handlungswirrwarr. Der filmische Werdegang Octavius' selbst wird durch die zweite Rahmenhandlung um den Gladiator Sertorius dominiert. In der Rolle des zweiten Hauptprotagonisten verarbeitet die Serie offensichtliche Bezüge zum Hauptprotagonisten Maximus aus *Gladiator (2000)*. Ähnlich wie beim Vorbild tritt Sertorius als „der Spanier" auf und sucht nach dem Verlust von Frau und Kind den Tod in der Arena.[1156] Sein Versprechen Caesar gegenüber, sich um den jungen Octavius zu kümmern, erinnert stark an den Schwur des Maximus gegenüber Kaiser Marcus Aurelius, die römische Republik wiederzuerrichten. Die Figur des Gladiators soll in ihrer Funktion als Mentor des jungen Erben Caesars eine handlungstechnische Brücke bilden zwischen den politischen

[1155] In *Empire (2005)* findet sich einer der Kardinalfehler des Antikfilmgenres, nämlich die irrige Annahme, dass die römischen Obermagistrate vom Senat ernannt oder gewählt werden. Der gleiche Fehler findet sich auch in der Produktion *Gladiator (2000)*, die in ihrer Mischung aus Gladiatorenwesen und hoher Politik vorbildhaft für *Empire* ist.

[1156] Noch bevor sich Sertorius den Truppen des Antonius als Soldat anschließt, versucht er erfolglos in der Arena seinen Tod zu finden. Er wird von Antonius gerettet, der in ihm den Hass auf Caesar und Octavian sät.

Entscheidungsträgern der Oberschicht und dem einfachen Volk.[1157] Der scheinbar wichtige Anteil des Sertorius am politischen Aufstieg des späteren Augustus kommt im abschließenden Kommentar der Camane zum Ausdruck:

Camane

Die Geschichte erinnert sich nur an die Herrscher, die Mächtigen, nicht aber an die Dienenden!

Der Name des einst so berühmten Gladiators von Rom, Sertorius, wird langsam im Strom der Zeit verblassen.

Nur die Götter werden wissen, dass er beim sterbenden Caesar kniete und einen Eid schwor, den Jungen zu schützen, der sich nun Octavianus nennt und als Imperator Caesar Augustus unsterblich werden wird.[1158]

Im Gegensatz zum Konkurrenzprodukt *Rome (2005-2007)*, wo die Verbindung der unterschiedlichen Handlungsebenen zwischen Arm und Reich gelingt, kann die Handlung von *Empire (2005)* nicht überzeugen. Zu schablonenhaft ist die Schilderung der Figuren und zu wenig ist dadurch eine Identifikation der Zuschauer mit den Hauptprotagonisten möglich. Zugunsten der Actionelemente der Serie wird die politische Entwicklung des Octavius vernachlässigt und damit eine ernstzunehmende filmische Auseinandersetzung mit den historischen Fakten unmöglich gemacht. Erschwerend hinzu kommt, dass gewisse Handlungsstränge im Plot keine weitere Behandlung finden. Sind Brutus und Cassius noch in den ersten drei Episoden die entscheidenden Gegner des jungen Octavius, treten sie in der weiteren Handlung völlig zurück und finden später keine weitere filmische Beachtung. Cassius verschwindet völlig in ein nicht näher definiertes Exil, während Brutus als *pontifex maximus* (!) bei der Rückkehr des Octavius nach Rom am Ende der Handlung anwesend ist. Das historische Rachemotiv, welches gerade am Anfang der politischen Tätigkeit für Octavius von entscheidender Bedeutung war, findet in der Filmhandlung keine Verwendung. Der spätere Augustus selbst wird als naiver junger Römer dargestellt, der schon zu Anfang der Handlung von Caesar zu seinem Erben bestimmt wird. Erst in der Gefangenschaft im Steinbruch vollzieht sich ein Reifungsprozess, der es Octavius erst ermöglicht in die politische Auseinandersetzung einzugreifen. In Rom selbst stellt sich die Vestalin Camane der Vernichtung des Testaments Caesars durch Cassius und Brutus entgegen und führt den Kampf um die Nachfolge Caesars an, als Octavius ganz damit beschäftigt, ist sein nacktes Überleben zu sichern. Camane ist es auch, die als Erzählerin durch die Handlung führt, dem Trend der

[1157] Die gleiche Funktion kommt den beiden Figuren Lucius Vorenus und Titus Pullo in *Rome (2005-2007)* zu.
[1158] Filmsequenz *Empire (2005)* E 6: 00.40.12-00.40.34.

TV – Antikfilmproduktionen ab 2000 folgend, wo verstärkt weibliche Figuren die Handlung kommentieren. Der jungen Priesterin gelingt es auch, das Herz des Hauptprotagonisten zu gewinnen.[1159] Ihr politisches Handeln ist von entscheidender Bedeutung für den Aufstieg des späteren Augustus selbst. Erst als die junge Vestalin von Antonius gefangen genommen wird, entschließt sich Octavius, den Kampf aufzunehmen und seiner politischen Bestimmung zu folgen. Seine politische Vision für ein zukünftiges Rom macht er vor Mitgliedern der römischen Aristokratie klar:

Octavius

Vielleicht sollten wir die Besiegten nicht nach Rom bringen, sondern stattdessen Rom den Besiegten nahe bringen. Unsere Feinde zu Römern machen!

[…]

Ich denke an ein universales römisches Reich!

[…]

Stellt euch vor, wir würden unsere Sprache, unsere Gesetze, unsere Kultur in alle Ecken der Welt tragen. Von Rom erobert zu werden hieße dann, befreit zu werden![1160]

Seine Ansichten folgen einem im Genre weitverbreiteten Bild der positiven Rolle der römischen Expansion für die unterworfenen Gemeinwesen, die an den Errungenschaften der römischen Kultur mit partizipieren konnten. Gleichzeitig eröffnet diese Argumentationsschiene der filmischen Konzeption eine Rechtfertigung für die militärische Expansion, die sich schlussendlich nur zum Wohle der Unterworfenen auswirke. Eine ähnliche Argumentationslinie ist in den Produktionen *Julius Caesar (2002)* und *Imperium: Augustus (2003)* zu finden.

Aus dem politischen Träumer Octavius, der sich von Antonius übertölpeln lässt, wird der Realpolitiker, dem es gelingt, durch die Gewinnung der „verlorenen Legion“[1161] eine schlagkräftige Streitmacht gegen Antonius aufzustellen. In der letzten Begegnung mit Antonius vollzieht sich die filmtechnische Wandlung des Octavius vom verzogenen jungen Patrizier der ersten Folge zum zukünftigen Herrscher aller Römer:

[1159] Schlussendlich erfährt die angedeutete Liebesgeschichte zwischen Octavian und Camane keinen glücklichen Ausgang. Nach dem Sieg über Antonius wird Camane von Octavian zur obersten Vestalin ernannt. Sie erfüllt ihr Keuschheitsgelübde und wird durch ihre Rolle bei der Bewahrung des Testament Caesars zur Beschützerin des neuen augusteischen Staatswesens, was eine sexuelle Beziehung zum Staatslenker ausschließt.

[1160] Filmsequenz *Empire (2005)* E 4: 00.10.36-00.11.09. Dieser Monolog nimmt Bezug auf die Rede des Marcus Aurelius vor den hohen Würdenträgern des Reiches in *The Fall of the Roman Empire (1964).*

[1161] Das Sujet der Dezimierung im Zusammenhang mit Caius Iulius Caesar geht auf Cass. Dio 41, 35, 5 zurück und fand auch seine filmische Verwendung in *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire: Caesar (2006)* 00.34.48-00.35.10.

Octavius (zu Antonius)

Du hast recht, ich bin ein verwöhnter Patrizier!

Aber ich bin auch ein Plebejer, der beim Volk stand, als Caesars Leichnam verbrannte!

Ein Sklave, geboren in den Höhlen des Todes!

Ein verbannter Soldat, der Wiedergutmachung sucht!

(zu Sertorius blickend)

Und ich bin ein Sohn, der auf der Reise seinen wahren Vater fand!

Ich bin Rom und ich werde für das römische Volk sprechen und ihm das Imperium schenken, das ihm gebührt![1162]

Die Serie *Rome (2005-2007)* ist Ergebnis einer Entwicklung, die Mitte der 1990er Jahre die TV-Landschaft erfasste und nachhaltig verändern sollte. Die wirklich erfolgreichen Serienformate, die technische Innovationen und neue Sehgewohnheiten in das starre Medium Fernsehen einfließen ließen, wurden nicht mehr von den klassischen US-amerikanischen Fernsehanstalten produziert, sondern von Home Box Office, einem US-amerikanischen Fernsehanbieter im Besitz von Time Warner, der sich in seinen zwei Pay-TV Marken HBO und Cinemax auf aktuelle Hollywoodfilme, Dokumentationen, Sportübertragungen sowie auf qualitativ hochwertige Eigenproduktionen konzentriert. Der Erfolg neuer Stoffe, die unkonventionell umgesetzt wurden, wie in den erfolgreichen Serienformaten *Sex and the City (1998-2004)*, *The Sopranos (1999-2007)* oder *Six Feet Under (2001-2005),* bescherte HBO eine Vorreiterrolle in der Kreation neuer Impulse für den TV-Markt. Gleichzeitig verschwamm die klare Trennung zwischen Kino und Fernsehen in den USA. Durch TV-Serien bekannte Schauspieler wechselten nach Hollywood, klassische Filmakteure wechselten zum Fernsehen und wieder zurück. Produzenten, Regisseure und Drehbuchautoren suchten nun anhand des umzusetzenden Stoffes das geeignete Medium, ob Kino oder Fernsehen, aus. HBO wurde zu einem Schnittpunkt zwischen Kreativen aus dem klassischen Filmgeschäft, die im firmeneigenen Zugang HBOs zum Medium Fernsehen Möglichkeiten sahen, eigene Ideen bestmöglich zu verwirklichen. Gegenüber den klassischen Fernsehanbietern sowohl am US-amerikanischen als auch am europäischen Markt konnte HBO als Bezahlsender relativ eigenmächtig operieren und war im Gegensatz zu den staatlichen Rundfunkanstalten vor Eingriffen von außen sicher, einzig dem Erfolg der Produkte verpflichtet.

Eine weitere Komponente, die die Umsetzung historischer Stoffe im Fernsehen begünstigte, vollzog sich Anfang der 2000er Jahre, als das Revival des historischen Films im Kino neue Wege am TV-Markt öffnete. Wieder nahm HBO eine Vorreiterrolle ein, als man historische

[1162] Filmsequenz *Empire (2005)* E 6: 00.21.25-00.21.54.

Stoffe in der Zweite-Weltkriegsproduktion *Band of Brothers (2001)* und in der Westernserie *Deadwood (2004-2006)* umsetzte. Während erstgenannte Serie den Hyperrealismus der Kinokriegsfilmproduktionen fortsetzte, gelang David Milch mit der filmischen Darstellung der Westernstadt Deadwood im Jahre 1876 kurz nach der Schlacht am Little Bighorn die Dekonstruktion der typischen US-amerikanischen Westernmythen im Stile von Clint Eastwoods *Unforgiven (1992)*. Die erfolgreiche Serie, die in drei Staffeln die historischen Ereignisse in South Dakota in den Jahren 1876-1878 erzählt, ist durch die Darstellung expliziter Gewalt, Sexualität und der der filmischen Handlungszeit angepassten Frauenfeindlichkeit in den USA umstritten.[1163]

2002 legten der Hollywood-erfahrene Regisseur und Drehbuchautor John Milius und Partner William J. Mac Donald HBO ein Konzept zu einer historischen TV-Serie vor, die die ausgehende römische Republik behandeln sollte. Milius selbst gehörte zu den Kreativen, die auf der Suche nach der bestmöglichen Umsetzung der eigenen Stoffe zwischen den Medien wechselten. Als Regisseur hatte das aktive Vorstandsmitglied der National Rifle Association und bekennender Republikaner mit dem Schwarzenegger-Vehikel *Conan the Barbarian (1982)* das Genre des Barbarenfilms in Hollywood heimisch gemacht[1164], als Drehbuchautor wurde er 1980 in der Kategorie *Best Writing Screenplay Based on Material from Another Medium* für *Apocalypse Now (1979)* zusammen mit Francis Ford Coppola bei den Academy Awards nominiert. Milius' gesamtes filmisches Schaffen, ob als Produzent, Regisseur oder Drehbuchautor, ist gekennzeichnet durch einen starken Hang zu militärisch-martialischen Stoffen, die anscheinend persönliche Vorlieben reflektieren.[1165]

Hatten im Kino entweder Themen aus der römischen Kaiserzeit oder griechische Stoffe dominiert, näherte man sich im anglo-amerikanischen Fernsehen Stoffen der „Roman Revolution", des von Ronald Syme 1939 geprägten Begriffs für die Zeit der Transformation der römischen Republik in den Prinzipat des Augustus im Zeitraum von 60 v. Chr. bis 14 n. Chr. Die neue Komponente im Konzept von Milius und Mac Donald, die für die HBO-Verantwortlichen den Ausschlag für die Realisierung der Serie gab, war die Verbindung der

---

[1163] Bevor HBO das Konzept zu *Rome (2005-2007)* umsetzte, arbeitete Milch an einem Serienstoff der den Arbeitsalltag „polizeilicher Ermittlungsbeamten im antiken Rom" thematisieren sollte. Milch versuchte Elemente seiner erfolgreichen US-amerikanischen Polizeiserie *NYPD Blue (1993-2005)* auf die antiken Verhältnisse umzusetzen, siehe http://www.time.com/time/printout/0,8816,1093719,00.html (02. 05. 2010). Letztlich setzte sich das Konzept von *Rome (2005-2007)* aber durch.

[1164] 1984 folgte unter der Regie von Richard Fleischer mit dem Low-Fantasy Film *Conan the Destroyer* der zweite Streich. 1997 übernahm Ralf Moeller die Titelrolle in der US-amerikanischen Fernsehserie *Conan*, die aber schon nach der ersten Staffel abgesetzt wurde. Für 2011 ist ein Remake des Conan-Stoffes, unter der Regie von Marcus Nispel frei nach den literarischen Motiven von Schöpfer Robert E. Howard, geplant.

[1165] So drehte John Milius 1984 den Kriegsfilm *Red Dawn*, der eine sowjetisch-kubanische Invasion in die USA darstellt, die von einer Guerillatruppe, bestehend aus High School-Schülern, bekämpft wird.

historischen Ereignisse und bekannten Figuren mit der Schilderung des Lebens zweier einfacher Soldaten, Lucius Vorenus und Titus Pullo, zweier Veteranen des Gallischen Kriegs. Ihr Leben und der Werdegang ihrer Familien boten aus Sicht der Produktionsfirma, vor dem Hintergrund der tiefgreifenden politischen Umwälzungen der darzustellenden Periode, genug Raum, um eine eigene filmische Vorstellung des antiken Alltagslebens entstehen zu lassen. HBO bewilligte zwölf Folgen zu 100 Millionen Dollar und kooperierte wie schon in der vielfach ausgezeichneten Serie *Band of Brothers (2001)* mit der British Broadcasting Company (BBC). Ein Fünftel der Produktionskosten sollten durch den europäischen Partner übernommen werden, der sich schließlich mit 800 000 Pfund pro Folge beteiligte.[1166]

Schon 1997 hatte HBO *executive producer* Anne Thomopoulos nach der Begutachtung der DVD – Version der erfolgreichen BBC-Serie *I, Claudius (1976)* ein Serienkonzept entwickelt, das im Widerspruch zur gängigen Genretradition eine andere Sicht auf die römische Antike geben sollte, letztlich aber damals keine filmische Umsetzung fand. Mit dem Konzept von Milius und Mac Donald sowie durch die Mitarbeit von Bruno Heller sollte eine neue Sicht auf die historische Vergangenheit Gestalt annehmen, wenn auch nicht in der radikal realistischen Art wie bei *Deadwood (2004-2006)*. Die Produktionsfirma folgte dem genreeigenen Trend und ließ die Serie in Italien drehen. Von März 2004 bis Mai 2005 erfolgten, in Zusammenarbeit mit der italienischen Rundfunkanstalt Radiotelevisione Italiana (RAI), die Dreharbeiten in den legendären Cinecittà-Studios im Südosten Roms.[1167] Schon Martin Scorsese ließ in den Studios an der *Via Tuscolana* für *Gangs of New York (2002)* sein New York der 1850er Jahre wiedererstehen[1168], und Mel Gibson schuf hier seine filmische Vorstellung vom antiken Jerusalem für seinen revisionistischen Erfolgsfilm *The Passion of the Christ (2004)*. Wie üblich im Genre waren die Ausgaben für Kulissen, Kostüme und Aufwendungen für Komparsen beträchtlich und verschlangen einen Großteil der insgesamt 100 Millionen Dollar Produktionskosten.[1169] Auch bei *Rome* findet sich die für das Genre so typische Wiederverwendung von Ausstattung und Sets für spätere Produktionen. Die wiederaufgenommene britische Science Fiction TV-Serie *Doctor Who (2005-laufend)*, verwendete für die zweite Episode der vierten Staffel *The Fires of Pompeii (2008),* die eine

---

[1166] http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4350600.stm (02. 05. 2010)

[1167] http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/new-100m-tv-epic-set-to-rewrite-history-500082.html (02. 05. 2010)

[1168] In der Darstellung der Bandenkriminalität im antiken Rom ist die HBO Serie beeinflusst von Scorseses *Gangs of New York (2002).*

[1169] http://www.time.com/time/printout/0,8816,1093719,00.html (02. 05. 2010)

Zeitreise ins Flavische Rom und Pompeii unternimmt, Kulissen und Sets von *Rome (2005-2007)*.[1170]

Die Ausstrahlung der Serie erfolgte in den USA auf HBO von August 2005 bis November 2005, in Großbritannien auf BBC 2 vom November 2005 bis Januar 2006 und in Italien auf RAI 2 in den Monaten März und April 2006. Im Gegensatz zur Ausstrahlung beim Pay-TV Anbieter HBO, wurden die britische und italienische Version von Kürzungen beeinträchtigt. Für die italienische Ausstrahlung im öffentlich-rechtlichen Fernsehen wurden die expliziten Sexszenen der Serie durch Streichungen entschärft.[1171] Dem Beispiel der RAI folgend wurde auch die britische Version umfangreicher Kürzungen unterworfen. Mit der Begründung, im Gegensatz zum US-amerikanischen Publikum wüssten die britischen Fernsehkonsumenten besser über die historische Entwicklung der späten Republik Bescheid, schnitten die BBC-Verantwortlichen die ersten drei von Michael Apted gedrehten Folgen auf zwei Episoden zusammen.[1172] Entscheidende Szenen, die das politische Ringen zwischen Caesar und der Senatsmehrheit in Rom noch vor der Bürgerkriegsauseinandersetzung thematisieren sollten, wurden gekürzt oder ganz der Handlung entnommen. Durch den Verzicht auf diese die historische Entwicklung tragenden Handlungsbausteine wurde in der britischen Fassung ein Übergewicht der Sexszenen erzeugt, welches BBC zwang, die einzelnen Episoden der ersten Staffel erst nach 22 Uhr auszustrahlen. Über die genauen Motive für die Szenenkürzungen kann nur spekuliert werden. Es ist jedenfalls unbestritten, dass die Kürzungen der Serienhandlung insgesamt Schaden zufügten und die Handlungsstränge um Lucius Vorenus und Titus Pullo verstärkten. Schon unmittelbar nach der erfolgreichen Ausstrahlung der ersten Folgen gab HBO *president* Carolyn Strauss den Dreh einer zweiten Staffel bekannt. Diese zehn Episoden umfassende zweite Staffel wurde Mitte 2006 gedreht und in den USA in den ersten drei Monaten des Jahres 2007 gezeigt, während BBC 2 im Juni 2007 nachzog. Die DVD – Veröffentlichung der ersten Staffel erfolgte 2006, die zweite Staffel wurde im Herbst 2007 auf den US-amerikanischen Markt gebracht. Das Konzept der Serie war ursprünglich auf fünf Staffeln angelegt. Die zweite Staffel sollte mit dem Tod Brutus‘ enden, während Staffel 3 und 4 die Auseinandersetzung zwischen Octavius und Antonius mit besonderer Konzentration auf den Handlungsort Ägypten berücksichtigen sollten. In der abschließenden Staffel sollte der Werdegang Christus‘ in Palästina zum Thema gemacht werden und hier eine thematische Verbindung zwischen dem politischen Neubeginn unter Augustus und der

[1170] Schon 1965 hatte die Originalserie *Doctor Who (1963-1989)* in der Tetralogie *The Romans* einen Ausflug in das Rom Neros unternommen.

[1171] http://www.repubblica.it/2005/k/sezioni/spettacoli_e_cultura/fictiontv5/roma/roma.html (02. 05. 2010)

[1172] http://www.timesonline.co.uk/tol/news/uk/article587133.ece (02. 05. 2010)

religiösen Erneuerung durch das aufstrebende Christentum geschaffen werden.[1173] Auf Grund der Entscheidung von HBO, aus Kostengründen nur zwei Staffeln zu produzieren, verkommt Staffel 2 zu einer *tour de force* durch die historischen Ereignisse der ausgehenden Republik. Nebenerzählstränge–wie die Episode um den Juden Timon, der durch seinen Bruder wieder zum Glauben gebracht wird–die in den Handlungsverlauf der ersten Staffel eingewoben wurden, versanden völlig. Bezüglich einer Kinoadaption, wie von Autor Bruno Heller angedacht[1174], halten sich hartnäckige Gerüchte in der Branche. Thematisch könnten Handlungselemente der nicht realisierten Staffeln in einen Kinofilm eingearbeitet werden. Eine etwaige Realisierung erscheint aber durch die neuen Vertragsverhältnisse wichtiger Darsteller und Darstellerinnen bedroht.[1175]

Betrachtet man die vielfach wohlwollenden Kritiken zur Serie, so wird der Versuch positiv unterstrichen, das durch die klassischen Hollywoodproduktionen der 1950er Jahre vorgegebene Hochglanzbild des *Holly-Rome* zu zerstören und die antike Metropole gleich einer pulsierenden Megacity der Dritten Welt mit denen diesen Ballungszentren inhärenten Problemen zu schildern.[1176] Gleichzeitig finden sich gerade US-amerikanische Kritikerstimmen, die die thematische Konzentration auf die historisch fiktiven Personen Lucius Vorenus und Titus Pullo bemängeln und lieber eine stärkere Bezugnahme auf die historischen Ereignisse gesehen hätten.[1177] Der in den TV-Genreproduktionen erkennbare Trend zur stärkeren Konzentration auf die weiblichen Figuren in der Filmhandlung wird in *Rome (2005-2007)* in der Auseinandersetzung zwischen Atia und Servilia um den politischen Aufstieg ihrer Söhne fortgesetzt. Neben den vordergründig wichtigen politischen Ereignissen der Auseinandersetzung zwischen Caesar und Pompeius wird der Kampf der beiden *matronae* zum Haupthandlungsstrang der Serie. Gleichzeitig entspricht die explizite Darstellung von Sexualität und Gewalt in unterschiedlichen Arten den HBO-Vorgängerproduktionen und reflektiert eine der wesentlichen Konstanten in der Genregeschichte des Antikfilms, nämlich

---

[1173] http://www.reuters.com/assets/print?aud=USTRE4B00VV20081201 (13. 03. 2010)

[1174] http://www.reuters.com/assets/print?aud=USTRE4B00VV20081201 (13. 03. 2010)

[1175] Kevin Mc Kidd (Lucius Vorenus) unterzeichnete bei ABC für eine Hauptrolle in der erfolgreichen Arzt-Serie *Grey's Anatomy (2005-laufend)* und Polly Walker (Atia) übernahm in der Science Fiction TV-Serie *Caprica (2009-laufend),* einer Spin-off Serie von *Battlestar Galactica (2004-2009),* die Rolle einer der Hauptprotagonistinnen. Ray Stevenson (Titus Pullo) scheint am freien Kinofilmmarkt Fuß zu fassen, wie die Hauptrollen in *Punisher: War Zone (2008)* und *Kill the Irishman (2011)* sowie Nebenrollen in den Produktionen *The Book of Eli (2010)* und *Thor (2011)* beweisen.

[1176] „*That the series creators state explicitly that they wanted to show a different Rome, one that is colorful, cosmopolitan, multi-lingual, highly ethnic, and a contrast to the staid „classicism" of most Roman films, bears witness to their intentional dismantling of typical hierarchies.*" Toscano 2008, 164.

[1177] http://www.usatoday.com/cleanprint/?1272543999566 (02. 05. 2010) und http://www.nypost.com/f/print/entertainment/tv/item_Esk2exOlSnHZSa2hl7AxMO (02. 05. 2010)

die Überbetonung von Nacktheit und Sex in den gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der jeweiligen Entstehungszeit.

Das von den Kritikern geäußerte Lob fand auch seinen Niederschlag in den verschiedenen Auszeichnungen, die die Serie gewinnen konnte. Regisseur Michael Apted, der schon 1999 für die neunzehnte Bond - Verfilmung *The World Is Not Enough* verantwortlich zeichnete, wurde mit dem Directors Guild of America (DGA) Award 2006 für die erste Episode der ersten Staffel *The Stolen Eagle* ausgezeichnet. Bei den Emmy Awards, dem TV-Pendant zu den Academy Awards, feierte die Serie 2006 vier Siege in den Kategorien *Outstanding Special Visual Effects for a Series*, *Outstanding Costumes for a Series* und *Outstanding Hairstyling for a Series* sowie *Outstanding Art Direction for a Single-Camera Series* bei acht Nominierungen, im darauffolgenden Jahr konnten die Auszeichnungen in den beiden letztgenannten Kategorien sowie der Award für *Outstanding Cinematography for a Single-Camera Series* bei weiteren fünf Nominierungen entgegengenommen werden. Bei den Golden Globes wurde *Rome (2005-2007)* in den Kategorien *Best Performance by an Actress in a Television Series-Drama* für Polly Walkers Darstellung der Atia und *Best Television Series-Drama* nominiert, musste sich aber in der letztgenannten Kategorie der ABC-Produktion *Lost (2004-2010)* geschlagen geben. Die positive Rezeption der Produktion in Großbritannien wird durch fünf Nominierungen bei den British Academy of Film and Television Arts (BAFTA) Awards 2006 und 2008 unterstrichen.

Obwohl es sich bei *Rome (2005-2007)* um eine mehrheitlich US-amerikanisch finanzierte Serie handelt und der Großteil der hinter der Kamera verantwortlichen Spezialisten aus den USA stammt, wurden alle für die Handlung wichtigen Hauptprotagonisten mit britischen oder irischen Darstellern und Darstellerinnen besetzt.[1178] Ähnlich wie bei *Imperium: Augustus (2003)* wurden für die Darstellung des Octavius, der in der Filmhandlung über einen längeren Zeitraum agiert[1179], zwei Akteure verpflichtet. Die Rolle des jungen Octavius übernahm in den ersten 14 Episoden der 1989 in London geborene Max Pirkis[1180], der ab der Episode 2.4 *Testudo et Lepus (2007)* vom neun Jahre älteren Simon Woods[1181] abgelöst wird.

[1178] Von den Hauptdarstellern und Hauptdarstellerinnen sind James Purefoy (Antonius), Ray Stevenson (Titus Pullo), Indira Varma (Niobe) und Polly Walker (Atia) in England geboren. Lindsay Duncan (Servilia) und Kevin Mc Kidd (Lucius Vorenus) stammen aus Schottland. Der Caesardarsteller Ciarán Hinds wurde in Belfast, Kerry Condon (Octavia) in der Republik Irland geboren.

[1179] Die Handlungszeit der auf zwei Staffeln angelegten Serie erstreckt sich vom Fall Alesias 52 v. Chr. bis zum Triumph des Octavian in Rom 29 v. Chr.

[1180] Der junge Darsteller wurde einem größeren Kreis von Zuschauern und Zuschauerinnen durch seine Rolle als junger Lord Blakeney an der Seite von Russel Crowe in Peter Weirs *Master and Commander: The Far Side of the World (2003)* bekannt.

[1181] Woods bis dato wichtigste Rolle war sein Part als Charles Bingley neben Keira Knightly und Donald Sutherland in der Jane Austen-Verfilmung *Pride & Prejudice (2005)* unter der Regie von Joe Wright.

Schon in den ersten Sequenzen der Anfangsepisode sind die beiden Haupthandlungsmotive der Figur des jungen Octavius, seine intellektuelle Reife und die Beziehung zu seiner Mutter Atia, dargestellt. Der junge Erbe Caesars besticht durch hohe Intelligenz und Wissen, welches er sich durch das Studium der römischen Geschichte, Politik und klassischen Literatur erworben hat. Drei Szenen der ersten Staffel zeigen Octavius in seine Studien vertieft.[1182] Gepaart mit seinem eindrucksvollen Wissen, verfügt er über eine schnelle Auffassungsgabe, die es ihm ermöglicht, komplizierte politische Zusammenhänge folgerichtig einschätzen zu können. In der Anfangsepisode *The Stolen Eagle,* in der ersten Begegnung mit Lucius Vorenus und Titus Pullo, die Octavius aus der Hand von Kidnappern befreien, zeigt sich die hohe politische Auffassungsgabe des jungen Patriziers, als die beiden Soldaten vom verschwundenen Legionsadler Caesars berichten:

Octavius

Er [Caesar] schert sich einen Dreck um seinen Adler! [er zögert kurz] […] Aber eigentlich ist der Verlust des Adlers für Caesar nützlich! […] Weil Pompeius kein großer Denker ist. Er wird den symbolischen Verlust für eine echte Schwäche halten. Caesar will nicht den ersten Schlag führen gegen einen alten Freund, also hofft er, Pompeius dazu zu bringen, ihn zuerst anzugreifen. Pompeius wird das nur tun, wenn er glaubt, dass Caesar schwach ist. Durch Iulias Tod wurde das letzte Band zwischen ihnen zerschnitten. Caesar hat Pompeius die Liebe des einfachen Volkes entzogen und auf die war der besonders stolz. Eine Schlacht ist unvermeidlich.[1183]

Schon früh nimmt er Anteil an den politischen Unterredungen, die in seinem unmittelbaren Umfeld stattfinden und die er meist versteckt belauscht.[1184] Octavius kann in Episode 1.4, die zu einer Schlüsselsequenz für das Verhältnis zu Caesar wird, auch den Großonkel von seiner politischen Auffassungsgabe überzeugen:

Octavius

Marc Anton hat recht!

Ein Friedensangebot [an Pompeius] erscheint taktisch ungeschickt!

Caesar

Das kommt auf die Bedingungen an!

Octavius

[1182] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E5: 00.17.55-00.18.01; Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E6: 00.25.34 und Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E9: 00.37.27-00.37.44.

[1183] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E1: 00.43.05-00.43.43.

[1184] So belauscht Octavian in Episode 1.2 die Verhandlungen des Antonius im Auftrag Caesars mit Pompeius, Cicero und Cato sowie das Vertragsangebot Caesars an Pompeius in S1 E4.

Du bietest Bedingungen an, die Pompeius nicht akzeptieren kann, aber Cicero und der Senat können es!

Caesar

Schlau![1185]

Im Anschluss an diesen Dialog wird Octavius Augenzeuge eines epileptischen Anfalls Caesars, wobei der junge Römer dem Leibsklaven Posca hilft, Caesar vor den Augen der Öffentlichkeit in Sicherheit zu bringen.[1186] Das Wissen um das Geheimnis Caesars schweißt Octavius noch stärker an seinen Großonkel. Als nach der Überquerung des Rubicon Caesar kampflos in Rom einzieht, befragt er Octavius zu dessen Ideen zur Umgestaltung des Staates[1187], und als ihm diese Vorschläge zusagen, kooptiert er den jungen Großneffen in ein in der Filmhandlung nicht näher definiertes Priesteramt.[1188]

Die zweite Konstante in der Figurenzeichnung des jungen Octavius bildet sein Verhältnis zu seiner Mutter Atia[1189], die den Aufstieg des Sohnes im politischen Windschatten Caesars konsequent betreibt. Die wichtige Funktion der Atia für ihren jungen Sohn in der Serie, die in eklatantem Widerspruch zum historischen Befund steht, wird durch das Fehlen einer männlichen Bezugsperson im Haushalt der Octavii nur noch verstärkt. Der historische Stiefvater und zweite Ehemann der Atia, Lucius Marcius Philippus, tritt in der Serie nicht auf, der junge Octavius wächst in einem weiblich dominierten Haushalt ohne *pater familias* mit seiner älteren Schwester Octavia auf.[1190] Problematisch für die charakterliche Entwicklung des Octavius in der Serie erweist sich das Fehlen einer männlichen Identifikationsfigur. Das Verhältnis zu Caesar ist politisch wichtig, emotional aber nicht ausgeprägt. Der ruppige und derbe Charakter des Antonius[1191] erscheint als Vorbild völlig ungeeignet und Titus Pullo, der Octavius in der ersten Episode aus den Fängen seiner Kidnapper befreit, ist gesellschaftlich zu unbedeutend, um diese Rolle in der filmischen Handlung zu übernehmen. So muss diese Vorbildrolle durch die Mutter eingenommen werden, die zwei Ziele für ihren „eigenartigen, großspurigen Jungen“[1192] verfolgt. Einerseits versucht Atia aus dem heranwachsenden

---

[1185] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E4: 00.41.21-00.41.31.

[1186] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E4: 00.41.32-00.42.12.

[1187] *Octavius: Ich würde ein großes Programm öffentlicher Projekte beginnen, das Bürger und Freigelassene beschäftigt, zur Reparatur der Aquädukte, Eindämmung des Flusses und so etwas*. Filmsequenz *Rome (2005 – 2007)* S1 E9: 00.16.46-00.16.52.

[1188] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E9: 00.17.16-00.17.17.

[1189] Über die historische Person Atia geben unsere antiken Zeugnisse nur spärlich Auskunft. Die Mutter des späteren Augustus verstarb im ersten Konsulat des Sohnes und erhielt ein Begräbnis auf Staatskosten, siehe Cass. Dio 17, 6.

[1190] Das Octavian im Vergleich zu seiner Schwester in der Serie der Jüngere ist, ist historisch genau umgekehrt.

[1191] Zur Darstellung des Antonius in der Serie siehe Stimmler 2009.

[1192] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E1: 00.19.59-00.20.02.

praetextatus einen Mann zu machen, der den römischen Vorstellungen von Männlichkeit entspricht, andererseits trachtet sie danach die politische Position des Sohnes als Erben Caesars zu sichern.[1193] Atia ist sich der verwundbaren Position ihrer *familia* durch das Fehlen des *pater familias* bewusst und intensiviert die Anstrengungen um die Entwicklung des Sohnes. Dies zeigt sich sehr schön, als die standesbewusste Aristokratin nicht davor zurückschreckt, den rangniedrigen Plebejer Pullo als Mentor für ihren Sohn in den–wie sie es ausdrückt–maskulinen Künsten zu gewinnen:

Atia

Dein Lehrer (Pullo) ist jetzt da und wartet hinten im Hof!

Es wird höchste Zeit, dass du lernst was ein Mann können muss: Wie man kämpft, kopuliert, Tiere häutet und so weiter![1194]

Auch steht Atia den theoretischen Studien ihres Sohnes kritisch gegenüber:

Atia

Später kannst du dich in dein wertloses Gekritzel vergraben!

Dann magst du die alten griechischen Narren lesen bis deine Augen tränen, auch wenn du von ihnen nichts lernst![1195]

Das Ausleben der sexuellen Bedürfnisse erscheint der selbst unmoralischen Atia der Schlüssel zum Reifungsprozess ihres Sohnes. Sie drängt Octavius in Episode 1.4, Ziegenhoden als Potenzmittel zu essen, um „seine feminine Ausstrahlung" zu bekämpfen und rät ihrem Sohn, dem Vorbild seines Urgroßvaters zu folgen.[1196] Der Reifungsprozess des Octavius zum römischen *vir* wird in den Episoden 1.5 und 1.6 geschildert. Die kriegerische Initation vollzieht sich einerseits im Kampftraining mit Pullo, in dem es Octavius gelingt, seinen Mentor in einem Scheingefecht zu entwaffnen[1197], andererseits in der Jagd auf Evander, den Schwager der Niobe, der Pullo und Octavius unter Folter gesteht, ein Verhältnis mit der Frau des Lucius Vorenus zu unterhalten. In dieser Szene gibt Octavius Pullo die Anweisung, zuerst Evander zu foltern um an die gewünschten Informationen zu kommen, und ihn schlussendlich zu töten. Die ersten sexuellen Schritte des jungen Octavius erfolgen auf Anweisung der Mutter[1198] durch Pullo, der den Heranwachsenden in Episode 1.6 in ein *lupanar* für

---

[1193] Cyrino 2008b, 134.

[1194] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E5: 00.18.31-00.18.45

[1195] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E5: 00.18.46-00.18.49.

[1196] *Atia: In deinem Alter war kein Sklavenmädchen vor meinem Großvater sicher*! Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E4: 00.09.34-00.09.40.

[1197] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E6:00.16.54-00.17.17.

[1198] *Atia (zu Octavius): Du wirst heute mit jemandem schlafen oder ich verbrenne deine elenden Bücher im Hof!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E6: 00.26.33-00.26.35.

bessergestellte Kundschaft mitnimmt. Aus den vorhandenen Frauen und Männern erwählt Octavius die junge Egeria, deren Ähnlichkeit zu seiner Schwester Octavia offensichtlich erscheint.[1199] Der Name der Prostituierten, der auch titelgebend für die sechste Episode selbst ist, geht nicht von ungefähr auf eine antike Nymphe zurück, die der Legende nach ein Verhältnis mit Numa Pompilius dem zweiten König von Rom unterhielt.[1200] Die erfolgreiche Wandlung des Octavius vom *praetextatus* zum *vir* wird durch das Anlegen der *toga virilis* in der Serienhandlung unterstrichen, in der sich Octavius im Anschluss an die Ereignisse im Bordell zeigt. Die spezielle Rolle der Atia als filmischer „Ersatzvater" wird dadurch unterstrichen, dass der Sohn die Toga von der Mutter erhält.[1201] In den Augen seiner Mutter hat Octavius den Reifungsprozess zum römischen Mann vollzogen, das unterstreicht sie auch dadurch, dass sie ihren Sohn aus dem unsicheren Rom fortschickt:

Atia (zu Octavius)

Ich bin so stolz auf dich, jetzt bist du endlich ein richtiger Mann!

Und du gehst jetzt nach Mediolanum… es gibt dort eine Akademie … du bist jetzt ein Mann und Rom ist nicht sicher für einen Mann der Iulier![1202]

Die Sicherung der politischen Position des Octavius bringt Atia mit Servilia und ihren Ambitionen für den eigenen Sohn Brutus in Konflikt. Der Wettstreit der beiden Frauen um die Gunst Caesars für ihre Söhne bestimmt die ersten Episoden der Staffel 1 und wird zur entscheidenden inneren Handlungsauseinandersetzung neben dem historischen Konflikt zwischen Caesar und der Senatsmehrheit um Pompeius. Dabei wird Atias Rolle, den historischen Befund ignorierend, aufgewertet und ist gerade durch ihre handlungstechnische Nähe zu Antonius–sie unterhält ein sexuelles Verhältnis zu ihm–mit dessen politisch aktiver historischer Ehefrau Fulvia zu vergleichen. Als Caesar, nach der Überquerung des Rubico, kampflos in Rom einzieht, ist nicht seine Ehefrau Calpurnia die erste Dame in Rom, sondern Atia, in deren Haus Caesar seine wichtigen politischen Unterredungen vollzieht.[1203] Die Ränkespiele um die politische Gunst Caesars finden ausschließlich in den Villen der beiden Patrizierinnen Atia und Servilia statt. Die unterschiedliche Farbgebung und der differenzierte

---

[1199] Strong 2008, 226.

[1200] Siehe dazu Liv. 1, 21, 3 und Boyd 2008, 94.

[1201] Boyd 2008, 93.

[1202] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E6: 00.44.57-00.45.55.

[1203] Dies zeigt sich sehr schön im Gespräch Poscas, des Leibsklaven Caesars mit dem Majordomus der Atia: *Posca: Ich hoffe deine Herrin ist sich bewusst, was das für eine Ehre für sie ist!?[…] Caesars Gastgeberin ist derzeit die erste Frau in der Stadt! […] Calpurnia?! Caesar verlangt, dass sie still ist, gut aussieht, sich würdevoll verhält und weiter nichts! Sie ist so etwas wie eine Statue!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E4: 00.07.25-00.07.43.

Dekor der beiden Villen unterstreichen visuell den herrschenden Wertekonflikt zwischen den Familien der Octavii und Iunii. Während sich das Farbschema der Villa der Atia an starken kontrastierenden Farben wie Rot und Schwarz orientiert, ist die Villa der Servilia in sanfterem Licht und weicheren Farben gezeichnet und macht die Diskrepanz zwischen der aufstrebenden popularen Macht der Iulier[1204] und dem alten patrizischen Adel der Iunier deutlich.[1205] Die Auseinandersetzung der beiden Frauen verschärft sich, als Caesar seine sexuelle Beziehung mit Servilia beendet. Die Liebe der Servilia schlägt um in Hass und richtet sich gegen Atia, die sie als Drahtzieherin hinter ihrer Verstoßung durch Caesar sieht. Um sich an Atia zu rächen und Caesar, den Förderer ihres Sohnes, in der Öffentlichkeit zu desavouieren, versucht Servilia das Geheimnis Caesars zu lüften. Dafür geht die Mutter des Brutus ein Liebesverhältnis zu Octavia ein, die die eigene Mutter als Auftraggeberin hinter dem Mord an ihrem Ehemann Glabius vermutet. Servilia gelingt es, Octavia dazu zu bringen ihren Bruder zu verführen, um ihm das Geheimnis zu entlocken, welches dieser aber nicht preisgibt. Atia, außer sich vor Zorn, als sie vom sexuellen Verhältnis ihrer Kinder erfährt, rächt sich an Servilia, indem sie die Rivalin auf offener Straße durch ihren Handlanger Timon und seinen Gefährten überfallen und misshandeln lässt.[1206] Die in aller Öffentlichkeit stattfindende Demütigung der Servilia hat weitreichende Auswirkungen auf die Filmhandlung. Die Erniedrigte will der Rivalin den politischen Mentor nehmen und beginnt damit, verschwörungswillige Politiker gegen Caesar um sich zu scharen. Durch die Aufnahme des auf der Flucht befindlichen Quintus Pompeius, des Sohnes des Cnaeus Pompeius, macht Servilia ihr Haus zum Haupttreffpunkt der Verschwörer. Der Initialzündung des Komplotts gegen Caesar liegen in der Filmhandlung nicht primär politische Überlegungen zu Grunde, sondern ein Machtkampf zwischen zwei Frauen der Oberschicht.

Der in Episode 1.9 dargestellte Inzest zwischen Octavia und Octavius ist historisch nicht belegt, fußt aber auf filmischen Vorbildern. In der britischen BBC TV-Serie *I, Claudius (1976)* wird die moralische Verkommenheit des jungen Caligula durch einen Kuss und die Liebkosung der Brust seiner Urgroßmutter Livia dargestellt und unterstrichen. Die Verwendung des Inzestmotivs steht in der Genretradition und spiegelt gleichzeitig aber auch

[1204] Atia wird thematisch vereinfachend, historisch aber falsch als „Atia of the Iulii“ bezeichnet.

[1205] Siehe Allen 2008, 185; die Dekoration orientiert sich an der in Pompeii gefundenen Wohnarchitektur und zeigt sich stark beeinflusst von der Wertedichotomie, die schon in *Spartacus (1960)* durch das Interieur der Häuser des Patriziers Crassus und des volksnahen Gracchus ausgedrückt wird.

[1206] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E9: 00.48.44-00.49.20.

eine Entwicklung wider, die sich in diversen zeitgleichen Fernsehproduktionen vollzieht.[1207] In *Rome (2005-2007)* wehrt sich Octavius zuerst gegen die offensichtlichen Avancen der Schwester, erst als diese an seine Männlichkeit appelliert[1208], kann sie den Bruder in ihr Bett ziehen. Octavius durchschaut die Motivation seiner Schwester und gibt ihr statt des Geheimnisses des Großonkels die Affäre der Niobe mit ihrem Schwager Evander preis. Die neugewonnene Stellung des Octavius wird dann durch Atias Reaktion auf den Inzest kurzfristig untergraben. Als Octavius seiner bedrängten Schwester gegen die aufbrausende Mutter zu Hilfe kommen will, wird er von Atia niedergeschlagen. Seine neue Stellung innerhalb der Familie kann Octavius erst in Episode 2.1 unmittelbar nach der Ermordung Caesars bei der Testamentsverkündung durch Posca, die ihm den Namen und das Erbe des Großonkels zuspricht, festigen, als er gegen den Willen des Antonius in Rom bleiben und das Erbe annehmen will:

Octavius

Antonius, hör zu! Brutus hat rechtlich ein Problem, wir können ihn zwingen, mit uns einen Handel einzugehen. Brutus muss Caesar zum Tyrannen erklären, sonst ist die Tötung Caesars ein Mord! Aber alle Erlässe eines Tyrannen sind ungesetzlich! Das gilt auch für die Ernennung des Brutus zum Prätor, Cassius zum Prokonsul und so weiter… Falls Brutus das Gesetz achtet, verliert er seinen Rang und seine Stellung![1209]

Antonius kann dem jungen Patrizier intellektuell nicht folgen, und als sich Atia den Einwänden des Sohnes gegen einen Rückzug aus Rom verschließen will, erwischt sie Octavius an ihrer empfindlichsten Stelle und erwirkt ihre Zustimmung mit dem einfachen Trick, Servilia, die erbitterte Rivalin der Mutter, in seine Argumentation einzubeziehen:

Octavius

Wenn Caesars Wille gilt und das ist möglich, dann wärst du die Mutter des reichsten Mannes in Rom! Wird sein Wille für ungültig erklärt, hat Servilia die Ehre![1210]

[…]

Atia

Antonius, wir gehen nicht![1211]

[1207] Das Motiv des Inzest in verschiedensten Ausprägungen findet sich in den US-amerikanischen TV-Serien *Arrested Development (2003-2006*), *Boston Legal (2004-2008)*, *Lost (2004-2010)* und *House M.D. (2004-laufend)* sowie im Verhältnis Commodus-Lucilla in *Gladiator (2000)* wieder.

[1208] *Octavia [zu Octavius]: Du bist jetzt ein Mann! Du kannst dir nehmen, was du begehrst!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S1 E9: 00.39.34-00.39.45.

[1209] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2E1: 00.20.12-00.20.35.

[1210] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2E1: 00.20.52-00.20.57.

[1211] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E1: 00.31.36-00.31.38.

Die entscheidende Sequenz zum Verhältnis zwischen Antonius und Octavius folgt in Folge 2.2, in der es zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung zwischen den späteren Triumvirn kommt. Da Antonius die Auszahlung der Gelder Caesars verweigert, beleiht Octavius sein Erbe, um die Zahlungen an die plebs, die im Testament seines Adoptivvaters verfügt wurden, zu leisten. Mit diesem Schritt nimmt Octavius öffentlichkeitswirksam sein Erbe an und bedroht die politische Position des Antonius. Er setzt diesen Schritt ohne Rücksprache mit seiner Mutter oder Antonius, und im Hause der Atia kommt es zu einer folgenschweren Auseinandersetzung[1212], die in einer Handgreiflichkeit zwischen Antonius und Octavius gipfelt. Als Atia ihren Sohn schlägt und dieser sie beschimpft, eskaliert die Auseinandersetzung, da Antonius eine Entschuldigung von Octavius fordernd, sich auf ihn stürzt, den Jungen schlägt und würgt. Erst das Eingreifen der Atia und der hinzueilenden Octavia kann die Situation entschärfen, wobei die Mutter zu Antonius, die Schwester zum Bruder steht. Diese Misshandlung des Sohnes durch den Liebhaber der Mutter belastet das Verhältnis der Familienangehörigen der Octavii schwer.[1213]

Gerade der Charakter des Zusammenlebens im Hause der Atia zwischen Mutter, Sohn, Schwester und sexuellem Partner der Mutter als Patchworkfamilie unterstreicht neben der politischen Komponente der Auseinandersetzung, die emotionale Grundlage des Zwists. Octavius rebelliert gegen die Bevormundung durch die Mutter und greift gleichzeitig die politische Position seines „Stiefvaters“ Antonius an, der mit Gewalt auf die Provokation des Jüngeren und die Schmähung der Atia reagiert. Die folgende Auseinandersetzung zwischen Antonius und Octavius bekommt ein stark persönliches Element, gerade weil Atia sich im Streit auf die Seite des Antonius stellt. Das Wetteifern um die Gunst der Atia zwischen Antonius, dem Partner, und Octavius, dem Sohn, betont den zutiefst privaten Charakter des folgenden Kampf um die Macht. Im Verlauf der Handlung greift Atia vermittelnd in das Verhältnis zwischen Antonius und Octavius ein und kann zumeist die politische Lage stabilisieren. Erst als ihre Vermittlerinnenrolle wegbricht, als sie Antonius an Kleopatra verliert, folgt der endgültige Bruch. Die Serienhandlung suggeriert fälschlicherweise in bester Genretradition, dass die entscheidenden Entwicklungen der späten Republik einen zutiefst emotionalen Charakter besitzen und gleich dem Konflikt innerhalb einer Familie behandelt werden. Der politische Aufstieg des Octavius wird mit dem emotionalen

---

[1212] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E2: 00.42.01-00.45.15.

[1213] Ein späterer Vermittlungsversuch der Octavia zwischen Mutter und Sohn wird von Octavian zuerst abgeschmettert: *Sie [Atia] hat ihren Liebhaber dazu gebracht, mich zu verprügeln!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E5: 00.12.19-00.12.21. Erst als Atia ihren Sohn nach den Ereignissen bei Mutina aufsucht, kommt es zu einer Versöhnung, die von der Mutter aus politischem Kalkül angestrebt wird, siehe Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E5: 00.19.38-00.21.06.

Emanzipationsprozess von Mutter und (Stief-) Vater gleichgesetzt. Der klare Bruch zwischen Mutter und Sohn wird durch den Wechsel der Schauspieler für die Rolle des Octavius, von Max Pirkis zu Simon Woods, noch einmal unterstrichen. Der junge Erbe Caesars verlässt das Haus der Mutter in Episode 2.2 *Son of Hades* und tritt erst wieder am Schlachtfeld bei Mutina in Folge 2.4 *Testudo et Lepus* auf. Der Wechsel der Schauspieler, in Szene gesetzt durch das Wiedersehen Titus Pullos mit Octavius, schlägt einen Bogen zur Episode 1.1 *The Stolen Eagle*. Als Titus Pullo Lucius Vorenus, der sich den Truppen des Antonius angeschlossen hatte, auf dem Schlachtfeld bei Mutina sucht, entdeckt Octavius hoch zu Ross in Bewaffnung und Rüstung den Freund und ruft ihn mit seinem Namen. Als der verwirrte Pullo eine vertraute Stimme erkennend hoch blickt, wird er zuerst von der Sonne geblendet und der Kamerablick zeigt kurz aus der Sicht des Pullo einen Legionsadler[1214], das alte Bindeglied zwischen dem Patrizier Octavius und dem Plebejer Pullo aus der ersten Episode der Serie. Der Adler als Symbol ist handlungstechnisch als endgültige Annahme des Erbes Caesars zu verstehen und knüpft an die erfolgreiche Rückkehr des Adlers durch Pullo, Vorenus und Octavius ins Heerlager Caesars in der Anfangsepisode an. Die politisch aktive Rolle des Erben wird durch das erstmalige gemeinsame Auftreten seiner wichtigsten Helfer Marcus Vipsanius Agrippa und Caius Maecenas bekräftigt, deren Figuren durch ihre Äußerungen erstmalig charakterisiert werden:

Maecenas

Ah! Die siegreichen Helden [Octavius und Agrippa] kehren zurück!

Agrippa

Noch ein brillantes Gedicht, Maecenas! Kannst du nicht was Nützliches tun?

Maecenas

Ein Sieg ist doch kein Sieg, solange ihn niemand in Verse gießt![1215]

Die Rolle des Agrippa, der durch eine historisch nicht belegte Affäre mit Octavia in den privaten Konflikt der Octavii hineingezogen wird, folgt den filmischen Genrevorbildern. Seine Figur wird als guter Militär dargestellt, der überaus loyal seine Fähigkeiten in den Dienst der Sache stellt. In der Konzeption der zwei wichtigsten Helfer des späteren *princeps* zeigt sich Agrippa mitunter politisch naiv und versucht moralisch integer zu handeln, beispielsweise als er sich gegen die Proskriptionen in Episode 2.6 ausspricht, ohne letztlich aber etwas dagegen zu bewirken. Auch die Liebe zu Octavia, die erwidert wird, opfert er für

[1214] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E4: 00.17.15-00.17.16.
[1215] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E4: 00.19.23-00.19.35.

seine Loyalität zu Octavius.[1216] Maecenas ist der gewiefte politische Taktiker, der im Hintergrund an einigen wichtigen politischen Entscheidungen in der Handlung beteiligt ist. Er macht Octavius in Episode 2.8 mit Livia bekannt, er setzt Octavius in Kenntnis vom Verhältnis seiner Schwester mit Agrippa, welches dem späteren Augustus die Mittel in die Hand gibt, Antonius aus Rom zu entfernen.[1217] Wohltuend im Gegensatz zur Charakterisierung des Maecenas in *Imperium: Augustus (2003)*, fehlt jeglicher homoerotische Unterton in der Figurenkonzeption. Der Spielraum der unmittelbaren Helfer des Octavius bleibt aber gering.

In der gleichen Episode spitzt sich die Auseinandersetzung zwischen Servilia und Atia zu. Um sich für die öffentliche Demütigung zu rächen, versucht die Mutter des Brutus, Atia mit einem Giftanschlag zu töten, der aber vereitelt werden kann. Der Attentäter, ein Sklave aus dem Haus der Iunier, gesteht unter Folter die Identität seiner Auftraggeberin und Atia lässt Servilia von Timon entführen und in ihr Haus bringen. Dort wird Servilia vergewaltigt und gefoltert, bis Timon den Grausamkeiten der Atia Einhalt gebietet und die Gefangene befreit und fliehen lässt.[1218] Die Auseinandersetzung der beiden Frauen findet ihr Ende, als Servilia Atia nach dem Tode des Brutus verflucht und sich anschließend selbst tötet.[1219] Ab diesem Zeitpunkt scheint sich in der Filmhandlung das Schicksal der Atia ins Negative zu kehren, sie wird von ihrem eigenen Sohn unter Hausarrest gestellt und verliert Antonius an Kleopatra.

Der weitere politische Aufstieg des Octavius vollzieht sich in der Serie in Übereinstimmung mit den Grundlinien der historischen Entwicklung. Dabei ist die Rasanz des

---

[1216] Agrippas Herkunft wird in Episode 2.6 als Enkel eines Sklaven historisch falsch dargestellt. Ähnlich wie Octavian stammte er aus dem munizipalen Ritterstand.

[1217] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.21.10-00.21.26.

[1218] *Timon [zu Atia]: Ich bin keine Bestie! Ich bin keine verfluchte Bestie!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E4: 00.32.26-00.32.32. Die Dialogzeile und die Verweigerung der Misshandlung der Servilia durch Timon nimmt ganz klar Bezug auf Spartacus Weigerung in *Spartacus (1960)*, Varinia zu vergewaltigen: *Spartacus: Ich bin kein wildes Tier! Ich bin kein Tier! Varinia: Auch ich bin keins!* Filmsequenz *Spartacus (1960)* 00.21.31-00.21.41. Mit der Missachtung des Befehls der Atia löst sich der Jude Timon aus seinem bisherigen Leben in Rom und kehrt in weiterer Folge in seine Heimat zurück.

[1219] *Servilia (zeigt auf Atia): Götter der Unterwelt, ich bin Servilia von den immer glorreichen und heiligen Iuniern! Aus den Knochen unseres Geschlechts wurden die sieben Hügel Roms erbaut! Erhört mich und handelt dann! Verflucht diese Frau, straft sie mit Bitterkeit und Verzweiflung, solange sie lebt! Lasst sie nichts schmecken außer Asche und Eisen! Götter der Unterwelt, alles jetzt noch Existierende bringe ich euch als Opfer dar, wenn ihr meine Bitte erhört! [Servilia zückt einen Dolch und tötet sich selbst]* Filmsequenz *Rome (2005 – 2007)* S2 E7: 00.22.42-00.23.42. In dem Hinweis auf die ruhmreiche Vergangenheit der Iunier nimmt die Handlung in der Auseinandersetzung um die politische Macht wieder Bezug auf die Dichotomie zwischen altem stadtrömischem Geburtsadel der Iunier und der neuen politischen Kraft der Octavier, in der Serie gleichzusetzen mit den Iuliern. Diese Gegensatzpaare sind entscheidend für die Serienhandlung und zeigen sich auch in der gesellschaftlichen Rivalität zwischen Arm und Reich, in der Handlung gleichzusetzen mit Aventin gegen Palatin, die gerade in Staffel 2 durch den Aufstieg der *collegia* betont wird. Neben der politischen Entwicklung an der Spitze, bildet der Aufstieg der „Söhne des Hades“, mit deren Hilfe Lucius Vorenus und Titus Pullo die Kontrolle über den Aventin erlangen den zweiten entscheidenden Handlungsstrang der Staffel. Neben den Szenen zu Philippi, der einzigen in Staffel 2 dargestellten Schlacht, verursachte der Aufbau des *aventin collegium*-Sets die höchsten Produktionskosten.

Handlungstempos zu bemerken, wobei das Hauptaugenmerk auf die wichtigsten politischen Stationen des späteren Augustus gelegt wird. Ob dies daraus resultierte, dass zu Drehbeginn der zweiten Staffel schon die Einstellung der Serie bekannt war, ist nicht eindeutig beweisbar. Nach der Schlacht von Mutina in Episode 2.5 sucht Octavius die politische Unterstützung des Cicero, um durch dessen Fürsprache und unter Umgehung der politischen Tradition das Konsulat zu erringen. Cicero, der den jungen Erben Caesars als politisch manipulierbar einschätzt, sieht sich durch Octavius' Auftreten als Konsul im Senat getäuscht, als dieser zum Kampf gegen die Caesarmörder aufruft:

Als meinen ersten Akt in dieser wiedergeborenen Republik und zu Ehren meines Vaters stelle ich den Antrag: Erklärt Brutus und Cassius zu Mördern und zu Staatsfeinden![1220]

Doch um die Rache vollenden zu können, braucht Octavius die militärische Unterstützung des Antonius. Die Aussöhnung gelingt durch die Einflussnahme der Atia.[1221] Die folgende Episode thematisiert die Proskriptionen, die in der Handlung von Octavius vorgeschlagen werden:

Octavius

Nein, doch dass wir einen Überraschungsangriff planen, ist selbstverständlich, und zu diesem Zweck dient diese Liste der bekanntesten Verbündeten von Brutus und Cassius in Rom. Wir sollten sie töten bevor ihnen klar wird, was wir vorhaben![1222]

[…]

Maecenas

Ihr Geld wird auch ziemlich nützlich sein![1223]

Antonius nimmt den Vorschlag bereitwillig auf[1224] und selbst Atia, die bei den wichtigsten politischen Treffen zwischen Partner und Sohn dabei ist, lässt den reichen Vater einer Freundin Octavias auf die Liste setzen.[1225] Cicero, Antonius' Intimfeind, findet sein Ende durch die Hand Pullos, der den Mordauftrag im Zuge eines Familienausflugs mit seiner Frau Eirene und der Familie des Lucius Vorenus erledigt.[1226] Bei Philippi werden die Caesarmörder

---

[1220] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E5: 00.28.59-00.29.12.

[1221] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E5: 00.55.06-00.56.02.

[1222] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E6: 00.03.17-00.03.48.

[1223] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E6: 00.04.14-00.04.15.

[1224] *Posca: Noch mehr Namen von Marc Anton! Agrippa: Noch mehr? Posca: Antonius hat viele Feinde! Es dauert, sich an alle zu erinnern!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E6: 00.25.37-00.25.50.

[1225] *Atia: Nicht Servilia, Rufus Tranquillus! Agrippa: Das ist doch der Vater von Octavias Freundin Iocasta! Wieso willst du, dass er stirbt? Atia: Ich kann Iocasta nicht leiden! Sie hat einen üblen Einfluss! Ihr Vater ist unglaublich reich!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E6: 00.05.05-00.05.22.

[1226] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E6: 00.22.42-00.22.46.

besiegt, wobei der heroische Tod des Brutus–er wird von Soldaten erstochen[1227]– filmtechnisch beabsichtigte Ähnlichkeiten zur Ermordung Caesars in Episode 1.12 aufweist.[1228] In einer bewussten Parallele zu Caesar, wird Brutus unbewaffnet in einer Gruppe von Soldaten hin und her gewirbelt und von mehreren Klingenstichen schlussendlich getötet. In Episode 2.7 folgt die Teilung der römischen Welt, in der Handlung wird dabei der Begriff Triumvirat[1229] vermieden, wobei sich Antonius und Octavius auf die gemeinsame Verwaltung der Steuereinnahmen vorerst einigen. Die Sequenz ist vor einer großen Wandkarte gefilmt, die den Mittelmeerraum zeigt und mit der Aufschrift MARE NOSTRVM versehen ist. Plakativ teilt Antonius mit dem Schwert die römischen Herrschaftsgebiete in der Mitte, und erst auf die zaghaften Einwände des Lepidus schneidet er die Provinz Africa für diesen aus der Karte.[1230] Die kurzfristige Einigkeit wird aber schnell brüchig, als Antonius Schmiergelder des Herodes annimmt und Octavius seinen Anteil vorenthält:

Octavius

Dir mangelt es leider immer noch an Bescheidenheit und Disziplin! Und jetzt erkenne ich, du bist immer noch derselbe krude arrogante Lüstling, der du immer warst!

Antonius

Das stimmt, ich bin noch derselbe und ich ficke immer noch deine Mutter![1231]

Wieder muss Atia eine neuerliche Aussöhnung erwirken, die durch eine Heiratsverbindung bekräftigt werden soll. Octavius möchte Antonius durch eine Vermählung an sein Haus binden und Atia wähnt sich fälschlicherweise in der Rolle der Braut. Doch auf Betreiben des Octavius und historisch richtig heiratet Antonius Octavia.[1232] Octavius selbst verbindet sich mit Livia, die ihm Maecenas nach einem Vortrag vor Patrizierinnen in Episode 2.8 zuführt. In Octavius Ansprache über die Tugendhaftigkeit der römischen Frauen[1233] vor dem weiblichen

---

[1227] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E6: 00.53.41-00.54.02.

[1228] Die Darstellung der Schlacht gelingt mit dem Einsatz von 80 Komparsen und Stuntmen, die vervielfältigt werden.

[1229] Dieses wird in einem Halbsatz von Lepidus in der Unterhaltung erwähnt: *Ja, ja… sie [eine Gruppe von besorgten Senatoren] machen sich Gedanken, ob wir drei eventuell beabsichtigen, eine Art Tyrannei einzuführen!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E7: 00.10.11-00.10.20.

[1230] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E7: 00.09.20-00.12.49.

[1231] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E7: 00.32.53-00.33.09.

[1232] *Octavius[zu seiner Mutter]*: *Versuche, über deine eigenen Wünsche hinaus zu denken! Ich konnte dich ihn nicht heiraten lassen. Jeder wusste, dass ihr Geliebte wart! Die Öffentlichkeit hätte angenommen, es wäre eine Vermählung aus reinem Gefühl, aus Gründen der Lust! Hingegen ist diese Verbindung [zwischen Antonius und Octavia] eindeutig ein politisches Bekenntnis zur Einheit*. Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E7: 00.46.43-00.47.03.

[1233] *Octavius: Es sind die Frauen von Rom, die durch ihre stählerne Tugend und keusche Moral die Welt erobert haben. Das Licht ihrer Tugend leuchtet uns Männern auf den gefährlichen Pfaden Roms. Es waren die Frauen Roms, die Herd und Heim hüteten, während wir Männer Karthago niederbrannten. Es waren die Frauen*

Publikum sind Szenen hineinmontiert, die die Ehebrüche des Antonius mit Atia[1234] und der Octavia mit Agrippa[1235] zeigen. Unmittelbar nach seinem Auftritt erfährt Octavius von der Untreue des Antonius und dem Liebesverhältnis der Octavia. In der folgenden Familienzusammenkunft[1236] deckt er die Verhältnisse auf und lässt Mutter und Schwester unter Hausarrest stellen.[1237] Octavius, ganz in der Rolle des *pater familias*, setzt in der Filmhandlung die entscheidenden Schritte für die sich abzeichnende Auseinandersetzung mit Antonius. Er verwendet das ehebrecherische Verhältnis zwischen Octavia und Agrippa, um Antonius mit einer etwaigen öffentlichen Demütigung zu erpressen:

Octavius [zu Antonius]

Du wirst die Stadt verlassen oder ich erkläre unsere Allianz für beendet! Ich würde diese traurige Geschichte auf dem Forum ausrufen und auch in jeder Stadt Italiens aushängen lassen. Du weißt, dass das Volk nicht so freizügig mit seinen Frauen ist wie du! Das Volk wird sagen, dass man dir Hörner aufgesetzt hat, man wird sagen, deine Frau betrügt dich mit einem niedrig geborenen Plebejer aus meinem Stab, und man wird sich über dich lustig machen! Der Pöbel wird dich auf der Straße auslachen, deine Soldaten werden sich das Maul zerreißen hinter deinem Rücken![1238]

Er zwingt Antonius dazu, das Verhältnis zu Atia zu beenden und Rom zu verlassen. Antonius folgt den Anweisungen des Octavius zähneknirschend, nicht ohne seiner Schwiegermutter die Zusage zu geben, sie bei günstigerer politischer Lage sofort in den Osten nachzuholen. In Alexandria angekommen, ist dieses Versprechen in den Armen der Kleopatra aber schnell vergessen. Gemeinsam mit der ptolemäischen Königin versucht sich Antonius zu rächen, indem er die vereinbarten Getreidelieferungen an Rom zurückhält und damit eine Hungersnot in der Stadt auslöst, die Octavius angelastet wird:

Roms, die Wölfin, die Romulus und Remus säugte, die eine Nation gedeihen lies, von weisen Staatsmännern und unbesiegbaren Kriegern! Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.02.02-00.02.44.

[1234] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.01.02-00.01.12.

[1235] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.02.18-00.02.21.

[1236] In dieser Szene gibt es die zweite, diesmal wörtliche Bezugnahme auf Spartacus: *Octavius (zu Octavia): Ich wollte, dass sie [Livia] erfährt und begreift, was es heißt, ein Mitglied dieser Familie zu sein! Octavia: Es ist so etwas wie wohlmeinende Sklaverei! Octavius: Sklaverei meinst du? Dann hältst du dich für einen Spartacus, oder? Octavia: Ich verstehe nicht? Octavius: Ich bin der Herr der Familie und du hast gegen mich rebelliert!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.26.07-00.26.24. Octavian begreift seine Stellung innerhalb der Familie dem Konzept des römischen *pater familias* entsprechend als uneingeschränkt, selbst wenn Octavia rein rechtlich durch die Heirat mit Antonius aus seiner *potestas* entlassen ist.

[1237] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.25.42-00.29.59.

[1238] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.27.52-00.28.19.

Pullo

Bisher sterben nur die Alten und Kranken, aber zum Ende des nächsten Mondes werden unsere Kornspeicher leer sein![1239]

[…]

Octavius

Pullo, sag mir, was meint das Volk? Sag mir, wem gibt man die Schuld für die Hungersnot?

Pullo

Dir, sagen sie! Du trägst die Verantwortung!

Octavius

Nicht Antonius?

Pullo

Der Ausrufer verkündet zwar, dass Antonius die Schiffsladungen zurückhält und all das. Er ist einfach Antonius! Warum sollte er die Menschen hungern lassen? Sie haben ihn immer geliebt und er liebt es, geliebt zu werden, während du…. Na ja, du bist du, nicht wahr?

Octavius

Kalt und herzlos!

Pullo

Das kann ich nicht sagen, aber du warst nie der warmherzige Typ, das weißt du![1240]

In den Aussagen des Pullo spiegelt sich das in der Serie erzeugte Image des späteren *princeps* wider. Auch scheint die emotionale Darstellung des Octavius durch Simon Wood noch stärker zurückgenommen als die von Max Pirkis. Im Verhältnis zu Pullo zeigt Octavius unter Wahrung der Standesunterschiede eine gewisse Herzlichkeit, während er Livia gegenüber seine sexuelle Neigung offenbart.[1241]

Um der Erpressung durch Antonius entgegenzuwirken, schickt Octavius Atia und Octavia nach Alexandria, wohl wissend, dass Kleopatra ein Zusammentreffen der Frauen mit Antonius verhindern wird. Octavia und Atia, die ein Wiedersehen mit Antonius herbeisehnt, werden an den Toren des Palasts in Alexandria von Vorenus auf Anweisung des Antonius abgewiesen und treten gedemütigt die Heimreise nach Rom an. Mit ihnen kehren Iocasta und ihr Mann Posca, der Freigelassene Caesars, der das Testament des Antonius gestohlen hat und es umgehend nach seiner Ankunft Octavius übergibt zurück:

[1239] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.14.36-00.14.41.

[1240] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.15.26-00.16.15.

[1241] *Octavius [zu Livia]: Du sollst wissen, dass, wenn wir verheiratet sind, ich dich gelegentlich schlagen werde mit meiner Hand oder einer kleinen Peitsche! Wenn ich das tue, musst du nicht denken, dass du mir einen Grund dazu gibst. Ich tue das, weil es mir große Lust verschafft!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E8: 00.24.41-00.25.00.

Posca [zu Octavius]

Es ist das persönliche Testament von Antonius und Kleopatra! Es darf nur aus Anlass ihres Todes geöffnet und gelesen werden, es ist ein widerliches Dokument! Zusammen mit der Verstoßung deiner Schwester würde das römische Volk einen Krieg gegen Antonius nicht nur für unvermeidlich, sondern auch für außerordentlich wünschenswert halten!

Maecenas [liest aus dem Testament]

Er hat sich den Wölfen zum Fraß vorgeworfen! Bestattet werden will er in Alexandria, er erklärt Kleopatra zu seiner Frau und dass er und sie lebende Götter sind, sie ist Isis und er ist Osiris! Er hinterlässt allen Kindern von Kleopatra alle östlichen Provinzen und ihr Sohn von Caesar soll Rom und den Westen erhalten![1242]

Durch die Demütigung der Octavia und aufgrund der Brisanz der im Testament enthaltenen Verfügungen hat Octavius nun das geeignete Mittel die militärische Auseinandersetzung mit Antonius zu eröffnen:

Octavius' Rede vor dem Senat

Ich weiß, wie unzufrieden ihr seid, und ich kann es euch nicht übel nehmen. Wer würde nicht weinen, wenn er hört, dass der große Marc Anton fremde Götter verehrt! Dass er seine Frau verlassen hat, sein Kind und sein Land! Ich wurde gefragt, ob er verrückt geworden sei? Wurde er verhext? Ich habe darauf keine Antwort! Wir mögen um ihn weinen, aber dann müssen wir unsere Pflicht tun, denn er ist nicht länger ein Römer, sondern ein Ägypter, und was sonst können wir tun, als gegen ihn zu kämpfen, ihn zu bekämpfen und zu vernichten![1243]

Gleichzeitig zeigt Atia späte Einsicht bei der Charakterisierung ihres Sohnes und ihrem Anteil daran:

Atia

Er war als Kind ganz anders, er war ein guter, ehrlicher Junge. Ich weiß nicht, was passierte? Vermutlich bin ich schuld![1244]

Die Nachricht vom Tode des Antonius, die ihr Octavius persönlich überbringt, nimmt sie stoisch hin.[1245] Die Filmhandlung schließt mit dem Triumph des Octavius in Rom, dem sich Atia zuerst verweigern will. Im letzten Moment nimmt sie ihre Rolle als Mutter des Triumphators ein, läuft zu alter Form auf und brüskiert Livia in der letzten Sequenz der Serie:

[1242] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.44.21-00.45.23.

[1243] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E9: 00.45.53-00.46.28.

[1244] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E10: 00.04.27-00.04.37.

[1245] *Atia: Verstehe! Nun, danke, dass du es mir mitteilst! Meinen Glückwunsch! Jetzt bist du praktisch König! Octavius: Nicht König! Nur der Erste Bürger!* Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E10: 00.46.14-00.46.30.

Atia

Ich lasse keiner giftigen kleinen Schlampe wie dir den Vortritt vor mir! Ich gehe zuerst!

Livia

Natürlich bin ich nicht beleidigt! Du bist nicht du selbst!

Atia

Ich weiß, wer du bist! Ich durchschaue dich! Du schwörst gerade, dass du mich bald vernichten wirst. Denk daran, dass viel bessere Frauen als du schon das Gleiche geschworen haben! Du weißt, wo sie sind![1246]

Die Filmhandlung endet mit dem Hinaustreten der Frauen der Octavii und ihrer Verwandten ins lichtdurchflutete Rom. Atia und Octavia nehmen an der Seite des Octavius im gleißenden Licht ihre Plätze ein, welches handlungstechnisch das Anbrechen einer neuen Ära für Rom suggeriert.

[1246] Filmsequenz *Rome (2005-2007)* S2 E10: 00.57.54-00.58.35.

9. Zusammenfassung

Abschließend sollen die wichtigsten Erkenntnisse zum Antikfilmgenre allgemein und zur filmischen Verwendung der römischen Republik im Historienfilm zusammengefasst werden.

Innerhalb des Historiengenres gehören die Antikfilmproduktionen zu den aufwendigsten und kostenintensivsten Filmen überhaupt. Um die hohen finanziellen und technischen Anforderungen dieser Filme befriedigen zu können, sind gut organisierte Filmindustrien–wie die italienische Filmindustrie unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg, die Hollywood–Filmindustrie der 1950er und 1960er Jahre oder die internationalen Kooperationen der TV-Anstalten und Produktionsfirmen in den 2000er Jahren–notwendig. Dabei präsentiert sich das Genre janusköpfig.

Es zeigt sich technisch äußerst innovativ; gerade in der Umsetzung diverser Neuerungen – etwa die Entwicklung des Breitleinwandverfahrens *CinemaScope* Anfang der 1950er Jahre wäre ohne das Antikfilmgenre nicht denkbar gewesen–, die gerade in diesen Historienproduktionen ein perfektes Experimentierfeld fanden, zeigt sich seine Bedeutung für die Weiterentwicklung des Mediums Film allgemein. Diese Forderung an das Genre nach immer spektakulärerer Ausstattung und immer größeren Massenszenen spitzte sich zu in einem technologischen Wettlauf, der aufgrund seines hohen finanziellen Aufwandes Mitte der 1960er Jahre zur Unrentabilität der Produktionen führte und das Genre bis Ende der 1960er Jahre aus dem Kino verschwinden ließ. Erst mit dem Einsatz von Computeranimationen konnte das Genre in finanziell tragbare Bahnen gelenkt werden. Trotzdem bleibt das Gros der Antikfilme finanziell sehr aufwendig.

Der technischen Aufgeschlossenheit steht die thematische Konventionalität gegenüber, die die Handlung der Filme zumeist langatmig und vorhersehbar macht. Dem Genre allgemein fällt es schwer, neuen Sehgewohnheiten nachzukommen, auf neue Impulse zu reagieren und sich selbst zu verändern. Deshalb treten Antikfilme periodisch in Wellenbewegungen auf. Blütezeiten–die Jahre 1905-1914, die Periode unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg oder die 2000er Dekade–wechseln mit Abschnitten des völligen Verschwindens des Genres ab. Dabei haben Erfolg oder Misserfolg von Einzelproduktionen großen Einfluss auf die Gesamtentwicklung des Genres. Für kein anderes Genre gilt dies in so hohem Maße wie für den Historienfilm. So führten die schlechten Einspielergebnisse von *Cleopatra (1963)* und *The Fall of the Roman Empire (1964)* zum vorläufigen Verschwinden des Antikfilms aus Hollywood, während der Überraschungserfolg von *Gladiator (2000)* das scheinbar veraltete Genre wieder für die großen Hollywoodfilme attraktiv machte. Da die Filme mit hohen

Budgets versehen sind, ist der Spielraum der Produktionsverantwortlichen stark eingeschränkt und greift man konventionell auf bekannte Stoffe zurück. In periodischen Abständen werden die gleichen Personen und Motive aufgegriffen und in zeitadäquatem Gewand, als Remake, Adaption, Prequel und Sequel, technisch hochwertig umgesetzt. In besonderem Maße lebt das Genre vom Umgang mit der eigenen Geschichte und verfügt es über einen starken Hang zur Selbstreferentialität.

Grundsätzlich greift es weniger auf antike Zeugnisse oder Funde als Quelle der Inspiration zurück, sondern bedient sich vielmehr bei eigenständigen nichtfilmischen Vorlagen. Waren es am Anfang der Filmgeschichte die Historienmalerei oder der „Gelehrtenroman" des 19. Jahrhunderts sowie Literaturadaptionen, wird in den letzten Jahren immer stärker aus dem Bereich der Populärkultur–etwa aus *graphic novels* oder aus Computerspielen–geschöpft, um sich an die Sehgewohnheiten eines jüngeren Publikums anzupassen. Dieses Bemühen versucht das angestaubte Image der Antikfilme aufzupolieren und durch Produktionen wie *300 (2006)* oder *Kampf der Titanen (2010)*, durch die Mischung aus Elementen des Horror-, Fantasy- und Actionfilms gerade für ein jüngeres Publikum attraktiver zu gestalten. Hier zeigt sich auch eine Hinwendung zu einem neuen Zielpublikum, der finanzstärksten Gruppe der Konsumenten und Konsumentinnen, die mehrmals in der Woche ins Kino gehen.

Die Anbindung an andere Genres eröffnete mit *Gladiator (2000)* und *300 (2006)* und setzt sich mit aktuellen Produktionen wie *Centurion (2010)* und *The Eagle (2011)* fort, die den Antikfilm mit dem Kriegsfilmgenre mischen. Sie verbinden den antiken Stoff mit Elementen aus dem *combat movie,* lösen sich von den klassischen Schauwerten des Genres, um hemmungslose Brutalität in den Mittelpunkt der Handlung zu stellen.

Die beiden letztgenannten Produktionen spielen vor dem Hintergrund der militärischen Expansion einer scheinbar zivilisatorisch überlegenen Kultur, die versucht, sich gegen die kriegerische Barbarei zu behaupten und gleichzeitig den Gegnern die eigene Kultur aufzuzwingen, auf die aktuelle Auseinandersetzung zwischen den USA und dem radikalen Islam im Nahen Osten an. Im Gegensatz zu den klassischen Produktionen, in denen Kampfhandlungen immer nur Beiwerk waren, wird in den aktuellen Filmen Krieg zum Hauptthema.

Blickt man im Detail auf die filmische Verarbeitung der römischen Republik, so zeigt sich ganz eindeutig ein Übergewicht von Themen der Späten Republik und den dwichtigen historischen Personen Kleopatra, Caesar, Augustus und Spartacus. Während Augustus anfänglich als Nebenfigur in den einschlägigen Produktionen vorhanden ist und erst an der Schnittstelle zwischen Adelsrepublik und Militärdiktatur von den diversen TV – Produktionen

der 2000er Jahre entdeckt wird, bereichert Spartacus das Genre um eine weitere Facette. Die Tatsachte, dass nur wenige antike Zeugnisse zu Spartacus auf uns gekommen sind und damit eindeutige Aussagen zur historischen Person schwerfallen, macht die Figur–ähnlich wie die filmische Verwendung des russischen Nationalhelden Alexander Jaroslawitsch Newski durch Sergei Eisenstein (siehe dazu Kap. 2)–für die unterschiedlichsten ideologischen Zwecke einsetzbar. Als Held der italienischen Expansion der 1910er Jahre, als antifaschistischer Märtyrer der 1950er Jahre oder als Kämpfer gegen die politische Unterdrückung in den USA der 1960er Jahre ist er vielseitig einsetzbar. Darüber hinaus unterstreicht der Kampf um Freiheit gegen Unterdrückung und Gewalt die Zeitlosigkeit des Stoffes.

Die wenigen Produktionen, die ihren Handlungsrahmen in der römischen Frühzeit/Frühen Republik finden, sind fast alle dem italienischen neo-mythologischen Film der 1960er Jahre zuzuordnen. Sie lösen Elemente des klassischen Muskelmannfilms in einem historischen Umfeld auf. In der Darstellung der Mittleren Republik herrschen Stoffe aus der Auseinandersetzung zwischen Rom und Karthago vor. Auch hier dominieren die italienischen Produktionen, einerseits nationalistisch und faschistisch vereinnahmt wie bei *Cabiria (1914)* oder *Scipione l'Africano (1937)*, den Paradebeispielen der nationalen Filmwirtschaft Italiens, oder als Erzeugnisse des reinen italienischen Unterhaltungskinos der unmittelbaren Nachkriegszeit der 1950er und 1960er Jahre, wobei in diesen Produktionen als Hauptthema die kulturelle Überlegenheit Roms gegenüber der afrikanischen Rivalin umgesetzt wird. Bezeichnend für die ideologische Implikation dieser Filme ist der Umstand, dass teilweise die gleichen Personen, die schon vor dem Zweiten Weltkrieg an den Historienproduktionen beteiligt waren, in den 1950er und 1960er Jahren vermeintlich unverfängliche Antikfilme schufen.

In der Späten Republik überwiegen die Shakespeare–Adaptionen zu Caesar und/oder Kleopatra. Daneben gibt es eine Reihe von Produktionen, die Stoffe und Motive rund um Caesar und Kleopatra auf unterschiedlichste Weise–als Drama, Parodie, *biopic* oder nur als vagen Ausgangspunkt–filmisch verarbeiten. Trotz des unterschiedlichen Anspruchs und der divergierenden Qualität ist all diesen Produktionen die Personalisierung der geschichtlichen Abläufe gemein. Die entscheidenden Entwicklungen, die zur Transformation der römischen Republik in den Prinzipat des Augustus führten, treten hinter das Schicksal der scheinbar alles bestimmenden historischen Protagonisten zurück. Die im Kino und Fernsehen erzählte Geschichte wird so zur reinen Personengeschichte. Um geschichtliche Prozesse für das Publikum erfahrbar zu machen, wird die Identifikation mit den handelnden Figuren angeregt. Erst aktuelle TV-Serien wie *Rome (2005-2007)* oder *Ancient Rome: The Rise and Fall of an*

Empire (2006) versuchen diesem genreimmanenten Trend entgegenzuwirken, freilich ohne sich davon endgültig zu emanzipieren.

Dieser Personalisierung von Geschichte im Antikfilm wurde in den vier Großkapiteln Rechnung getragen, in denen jeweils eine historische Person und ihre filmische Adaption im Mittelpunkt der Untersuchung stehen. Diesen Hauptteil der Untersuchung eröffnet Spartacus, dessen Nachleben sich nur zu einem geringen Teil aus der antiken Überlieferung speist und vor allem ein Produkt der Neuzeit darstellt (siehe dazu Kap. 5.2). Der thrakische Anführer des bekanntesten Sklavenaufstandes der Antike eignete sich für die Vertreter der Aufklärung in der politischen Auseinandersetzung mit dem Absolutismus als ideales historisches Beispiel und Projektionsfläche für den Kampf gegen Unterdrückung und für persönliche Freiheit. Im 19. Jahrhundert wurde die historische Figur dann nationalistisch vereinnahmt. Die wichtigste Transformation erfuhr Spartacus aber durch die Werke von Marx und Engels und seine Entdeckung durch den Sozialismus, der im ungehorsamen Sklaven eine für die historisch-materialistische Geschichtsauffassung der Klassenkämpfe so dringend benötigte Lichtgestalt erblickte. Wie schwer sich das Konstrukt der historischen Veränderung durch die Auseinandersetzung der gesellschaftlichen Klassen auf die Antike umlegen lässt, zeigt die Person des thrakischen Anführers selbst, über dessen persönliche Motivation und Zielsetzung wir praktisch nichts wissen. Für die marxistische Historiographie wurde er zum wichtigsten Bezugspunkt in der an „sozialistischen“ Helden so armen Antike. Gleichzeitig fehlt aber eine große Kino- oder TV-Produktion zu Spartacus aus einem der realsozialistischen Länder. Filmische Spartacus-Adaptionen finden sich ausschließlich in Italien und den USA. Für meine Betrachtung wurde *Spartacus (1960)* zur wichtigsten Quelle, eignet sich die Produktion doch als ideales Anschauungsobjekt. Einerseits lässt sich der Film als finanzkräftige Hollywood – Produktion mit genreüblicher Ausstattung und Massenszenen gut in die Reihe seiner unmittelbaren Genrevorgänger–von *Quo Vadis (1951)* bis *Ben Hur (1959)*–der 1950er Jahre einordnen, andererseits fällt das verarbeitete Thema, gerade vor dem Hintergrund der gesellschaftspolitischen Veränderungen in den USA, aus dem klassischen Genrekanon heraus. Die Umsetzung des Spartacus-Stoffes war das zutiefst persönliche Bedürfnis des jüdischen Hauptdarstellers Kirk Douglas, der im vermeintlichen Befreier der Sklaven einen zweiten Moses sah und sich trotz des politischen Gegenwindes in der McCarthy-Ära an die Umsetzung einer dezidiert linken Geschichte machte, auch sichtlich von der Zeitlosigkeit der gewählten Thematik überzeugt. Vordergründig funktioniert *Spartacus (1960)* als gut gemachter Historienfilm, der ein antikes Motiv umsetzt. Auf einer zweiten Ebene spiegelt die Produktion die gesellschaftspolitischen Verhältnisse der 1950er und 1960er Jahre wider, als

von staatlicher Seite in der ideologisch-politischen Auseinandersetzung mit der UdSSR ein künstliches Klima der Angst vor einer kommunistischen Machtergreifung in den USA geschürt wurde, das in die politische Bekämpfung linker Gruppierungen und Gewerkschaften mündete und zur Einschränkung der persönlichen Freiheit führte. Eine Vielzahl von Personen wurde nur aufgrund ihrer politischen Haltung vor die berüchtigten HUAC-Untersuchungsausschüsse gestellt und bei Nichtkooperation zu Haftstrafen verurteilt.

Die Produktion trägt dieser politischen Verfolgung Rechnung, transformiert sie in die historische Vergangenheit und erzeugt einen dezidiert „politischen" Antikfilm. Diese spezielle US-amerikanische Situation zeigt sich schon bei den Beteiligten der Produktion, unter ihnen Drehbuchautor Dalton Trumbo und Nebendarsteller Peter Brocco, die aufgrund ihrer politischen Anschauungen in den 1950er Jahre in die Fänge des HUAC gerieten. Auch die Verpflichtung von Stanley Kubrick, für dessen weitere Karriere die Übernahme der Regieverantwortung bei *Spartacus (1960)* von entscheidender Bedeutung war, erhebt die Produktion über das qualitative Mittelmaß der Vorgängerproduktionen. Angesichts des Bemühens von Regisseur Stanley Kubrick, Vorstellungen des *auteur* in das starre System des Antikfilms zu überführen, indem er die Schauplätze stärker strukturierte und eine–sozial, nicht historisch–realistischere Darstellung der Lebensbedingungen an den einzelnen Orten anstrebte, habe ich den Handlungsorten der Produktion in meiner Untersuchung größere Aufmerksamkeit beigemessen (siehe die Kap. 5.12 bis 5.16). Hier zeigt Kubrick schon Ansätze seiner filmischen Vorstellung, die er später in seinen Produktionen *Barry Lyndon (1975)* oder *Full Metal Jacket (1987)* umsetzte.

Im Vergleich zu den Antikfilmen der 1950er Jahre beginnt mit der Universal-Produktion ein stärkerer historischer Blick, weg vom dezidiert religiösen Gehalt der 1950er Jahre, auf die antike Vergangenheit, der sich in den folgenden Produktionen *Cleopatra (1963)* und *The Fall of the Roman Empire (1964)* weiter fortsetzt. Gleichzeitig bleibt der Film aber stark auf Hauptdarsteller und Produzent Kirk Douglas zugeschnitten, der weniger durch sein Spiel als vielmehr mittels seiner regelrechten Verkörperung der historischen Figur Gestalt verleiht. Letztendlich bleibt aber das Resümee zu *Spartacus (1960)* durch das nicht stringent durchgehaltene Konzept der Hauptfigur (siehe Kap. 5.7) sowie durch die vorgenommenen Szenenkürzungen (siehe Kap. 5.8) ambivalent.

Im Gegensatz zu Spartacus wurde Caesar gerade durch die Shakespeare-Adaptionen sehr früh zu einem Fixpunkt der filmischen Bezugnahme. Dabei stand, bedingt durch die literarische Vorlage, das Scheitern der historischen Figur gerade im anglo-amerikanischen Raum im Vordergrund der Betrachtung. Eine zweite wichtige literarische Vorlage bildete das 1898

entstandene Stück *Caesar and Cleopatra* von George Bernard Shaw. Durch die faschistische Vereinnahmung wurde dem Caesar-Bild eine neue Facette beigegeben. Gerade durch die persönliche Verbundenheit Mussolinis mit dem antiken Diktator eignete sich Caesar als idealer Bezugspunkt für die faschistische Außenpolitik. Die faschistische Propaganda stellte dem Bild Caesars bei Shakespeare eine durchwegs positive Darstellung entgegen. Am Vorabend des Zweiten Weltkrieges wurde Caesar im anglo-amerikanischen Raum als Symbol des negativen Gewaltherrschers verankert. Die wichtigste Bearbeitung des Stoffes bildete nicht ein Film, sondern die Shakespeare-Adaption von Orson Welles am Mercury Theatre in New York im November 1937. Unmittelbar nach dem Krieg folgte 1953 unter der Regie von Joseph L. Mankiewicz mit *Julius Caesar (1953)* eine Adaption in Hollywood. In den großen Antikfilmproduktionen der 1960er Jahre *Spartacus (1960)* und *Cleopatra (1963)* tritt Caesar nur als Nebenfigur auf. Gleichzeitig fand Caesar im italienischen Antikfilm der 1950er und 1960er Jahre eine neue Heimat. Gerade diese Produktionen zeigen eine kritiklose Verehrung des militärischen Genies und Visionärs Caesar. Mit dem Ende des Genres im Kino wechselt auch Caesar die Seiten und findet sich in unterschiedlichen Klassikeradaptionen wieder. Eine wirkliche historische Auseinandersetzungen erfolgte erst wieder in den TV – Produktionen der 2000er Jahre: *Julius Caesar (2002)*, *Empire (2005)*, *Rome (2005-2007)* oder *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)*. Diese Produktionen stehen im Mittelpunkt meiner Untersuchung in Kapitel 6. Dabei kann die filmische Adaption der Figur Caesar auf drei Archetypen vereinfacht werden. Erstens, Caesar als Tyrann und Diktator gerade in den anglo-amerikanischen Produktionen, zweitens als Liebhaber der Kleopatra in den unterschiedlichsten Produktionen quer durch alle Zeiten und Richtungen sowie Caesar als visionärer Politiker, Feldherr und Eroberer gerade im italienischen Antikfilm aber auch in den neueren Fernsehproduktionen wie *Julius Caesar (2002)* und *Empire (2005)*.

Trotz der Fülle der Filmbeispiele nimmt im Unterschied zu Caesar in meiner Betrachtung der Kleopatra wieder eine einzelne Produktion, *Cleopatra (1963)*, eine Schlüsselposition ein. Sie markiert für das Antikfilmgenre durch die immer höher werdenden Produktionskosten einen Wendepunkt und setzt das Verschwinden des Genres aus dem Kino in Gang. Ähnlich wie Caesar fand auch Kleopatra sehr früh Eingang in das junge Medium Film und wurde durch die Klassikeradaptionen popularisiert. Gleichzeitig sind die meisten Kleopatra-Produktionen auch ein guter Indikator für das vorherrschende Frauenbild der jeweiligen Entstehungszeit. Befördert wurde die Beschäftigung mit der historischen Figur durch die in den 1920er Jahren wachsende Ägyptomanie und die daraus resultierende Entdeckung der letzten ptolemäischen Königin als Werbeträgerin der Konsumwelt. Dieser Verbindung von Werbung, Konsum und

Film wurde von mir Rechnung getragen (siehe Kap. 7.5). Mit der Twentieth-Century-Fox-Produktion *Cleopatra (1963)* erreicht diese Entwicklung einen neuen Höhepunkt. Bewusst versuchten die Produktionsverantwortlichen das Starimage der Hauptdarstellerin mit dem glamourösen Bild der historischen Figur zu verbinden und schufen damit eine ideale Werbeikone. Die aufsehenerregende Liebesgeschichte zwischen den Hauptdarstellern Elizabeth Taylor und Richard Burton unterstützte dieses Bestreben, der strauchelnden Produktion weitere *publicity* zu verschaffen. Ähnlich wie bei Caesar fand Kleopatra neben der Verwendung in den Hochglanzproduktionen Hollywoods Eingang in den billigen italienischen Historienfilm. Eine Vielzahl von Produktionen, die das unglückliche Liebesmotiv zuungunsten der historischen Entwicklung forcieren, entstanden in den 1950er und 1960er Jahren auf der Apenninenhalbinsel. In den 1970er und 1980er Jahren dominierten die TV – Klassikeradaptionen. Ähnlich wie Caesar oder Augustus feiert auch Kleopatra in den Fernsehproduktionen der 2000er Jahre ein Comeback. Kleopatras Beliebtheit im Antikfilmgenre speist sich aus der ihr zugeschriebenen Exotik als „orientalische" Herrschergestalt, in Verkennung der historischen Tatsachen, die den stereotypen europäischen Vorstellungen zum Orient aus dem 19. Jahrhundert entspringen. Die frühe Verbindung von historischer Person und Werbeikone bereichert die Auseinandersetzung um eine gesellschaftspolitische Komponente. Ähnlich wie bei Caesar machte das tragische politische Scheitern auch Kleopatra zu einer beliebten Filmfigur mit großem Identifikationspotential, noch dazu im an prominenten Frauenfiguren vergleichsweise armen Antikfilmgenre.

Die filmische Verwendung des Augustus nimmt ähnlich wie Spartacus eine Sonderrolle ein. Die faschistische Vereinnahmung, die Augustus gerade durch seine Eroberung Ägyptens zu einer wichtigen Referenzfigur für die italienischen Expansionsbestrebungen nach Afrika machte, verbindet ihn mit Caesar. Im Laufe der Genregeschichte findet sich der erste *princeps* Roms als relativ belanglose oder unsympathische Nebenfigur in den diversen Caesar-und/oder Kleopatra-Produktionen. Antikfilme, die Augustus in den Mittelpunkt der filmischen Handlung stellten, gab es weder in der ersten noch in der zweiten Blütezeit des Genres. Die italienischen Historienfilme vor dem Ersten Weltkrieg legten ihren Schwerpunkt auf die Auseinandersetzung zwischen Karthago und Rom. Ähnlich verfuhren die Faschisten in der Zwischenkriegszeit, die sich durch den Misserfolg von *Scipione l'Africano (1937)* kontinuierlich von antiken Stoffen zu Motiven der Neuzeit hinwandten. Auch im Hollywood-Antikfilm der 1950er und 1960er Jahre bestand kein filmischer Raum für den ersten *princeps*. Einerseits bot er sich in der ideologischen Auseinandersetzung mit der autoritären UdSSR– durch seine Transformation der römischen Republik in eine Monarchie–nicht als

Identifikationsfigur an. Andererseits eignete sich seine ausgewogene Herrschaftsentfaltung nicht zum filmischen Zerrbild des negativen Kaisers, wie im Falle Neros oder Caligulas in den Produktionen der 1950er Jahre. Erst die Fernsehproduktionen der 2000er Jahre– *Imperium: Augustus (2003)*, *Empire (2005)* und *Rome (2005-2007)*–stellen Augustus in den Mittelpunkt der Handlung. Erstgenannte Produktion versucht der gesamten Lebensspanne des *princeps* gerecht zu werden, indem der greise Staatslenker seine Lebensgeschichte seiner Tochter Iulia erzählt, mit der er sich in der weiteren Handlung, dem historischen Befund folgend, überwirft. Die filmische Handlung zeigt den alternden Augustus verletzlich und verharmlost seine Gewaltexzesse, die mit Blick auf die weitere historische Entwicklung Roms gerechtfertigt werden. Augustus wird hier als Staatsoberhaupt geschildert, das in der –europäisch ko-finanzierten-Produktion im Zusammenschluss der unterschiedlichen Bewohner des Reiches dem europäischen Vereinigungsgedanken gerecht wird. Die beiden weiteren Fernsehserien schildern den Aufstieg des jungen Octavian zur Macht, wobei nur *Rome (2005-2007)* einen ernstzunehmenden Versuch der historischen Darstellung unternimmt. In den 22 Episoden der Serie wird die Lebensgeschichte des jungen Octavius von 52 v. Chr. bis zum endgültigen Griff nach der Macht erzählt. Unterstützt von der durchtriebenen und ehrgeizigen Mutter Atia–mit der ihn eine Hassliebe verbindet, von der er sich aber letztendlich lösen kann–verfolgt der überaus begabte junge Octavius kompromisslos und ohne Rücksichtnahme auf verwandtschaftliche Bande emotionslos seinen politischen Aufstieg und letztendlich nach dem Triumph über die politischen Gegner die erfolgreiche Machtübernahme.

Gerade in den TV-Produktionen der 2000er Jahre feiert die römische Republik ein thematisches Comeback. Die Produktionen unterscheiden sich nicht nur in ihrer Qualität, sondern auch in ihrer Verarbeitung des Themas der Transformation des römischen Staates, wobei es Serienformaten wie *Rome (2005-2007)* oder *Ancient Rome: The Rise and Fall of an Empire (2006)* aufgrund der längeren Spielzeit besser gelingt, die historische Entwicklung in der Handlung nicht ausschließlich in Form der Personengeschichte aufzulösen. Mit Blick auf die Zukunft lässt sich sagen, dass die römische Republik innerhalb des Antikfilmgenres ihren Platz wird behaupten können, obwohl in den aktuellen Produktionen stärker die Hohe Kaiserzeit oder die Spätantike thematisiert werden. Ähnlich wie in der Entwicklung des Genres nach 2000 werden Themen der römischen Republik aber eher in Fernsehproduktionen verortet bleiben. Man darf gespannt sein, ob die Thematik der Punischen Kriege nicht doch wieder von einer der großen US-amerikanischen Filmfirmen aufgegriffen wird. Letztendlich sind für die filmische Verwendung der römischen Republik die Unverwüstlichkeit der Motive

um Caesar und Kleopatra sowie die Faszination an der politischen Wandlung einer Adelsrepublik in eine Monarchie die entscheidenden Garanten.

10. Bibliografie

10.1 Quellen

App. civ. =Appian, Römische Geschichte, Teil 2: Die Bürgerkriege, ÜS: O. Veh, Stuttgart 1989.

Caes. civ. = Caesar, De bello civili, Die Bürgerkriege, ÜS: O. Schöneberger, München-Zürich 1984.

Caes. Gall. = Caesar, De bello Gallico, Der Gallische Krieg, ÜS: O. Schöneberger, München 1990.

Cass. Dio = Cassius Dio, Römische Geschichte, ÜS: O. Veh, Band 2, Bücher 36-43, München 1985; Band 3, Bücher 44-50, München 1986; Band 4, Bücher 51-60, München 1986.

Cic. Phil. = Cicero, Staatsreden, Die Philippischen Reden, ÜS: Helmut Kasten, Berlin ^{3}1981.

Dan. = Das Buch Daniel, ÜS: O. Plöger, Kommentar zum Alten Testament Band 18, Gütersloh 1965.

Flor. epit. = Florus, Epitomae de Tito Livio, ÜS: E.S. Forster, Cambridge (MA.) ^{3}1995.

Hor. carm. = Horatius, Carmina, Sämtliche Gedichte, ÜS: B. Kytzler, Stuttgart ^{7}2000.

Ios. ant. Iud. = Iosephos, Antiquitates Judaicae, ÜS: H. Clementz, Darmstadt 1967.

Ios. bell. Iud. = Iosephos, De bello Iudaico, Der jüdische Krieg, ÜS: O. Michel–O. Bauernfeind, Darmstadt 1963 – 1982.

Ios. c. Ap. = Iosephos, Contra Apionem, Against Apion, ÜS: J. Barclay, Leiden 2007.

Iul. symp. = Die beiden Satiren des Kaisers Julianus Apostata, ÜS: F.L. Müller, Stuttgart 1998.

Koran = Der heilige Qur-ân, ÜS: H.M.T. Ahmad, Rabwah 1998.

Ov. fast. = Ovidius Naso, Publius, Fasti, Festkalender, ÜS: W. Gerlach–N. Holzberg, München ^{2}2001.

Plin. nat. = Plinius Secundus, Naturalis historia, ÜS: R. König, Band 7, München-Zürich 1996; Band 9, Tübingen 1979; Band 12-13, Kempten 1977.

Plut. Alex. = Plutarchos, Vitae, ÜS: K. Ziegler, Band 5, München-Zürich 1960.

Plut. Ant. = Plutarchos, Vitae, ÜS: K. Ziegler, Band 5, München-Zürich 1960.

Plut. Caes. = Plutarchos, Vitae, ÜS: K. Ziegler, Band 5, München-Zürich 1960.

Plut. Cat. Min. = Plutarchos, Vitae, ÜS: K. Ziegler, Band 1, München-Zürich 1955.

Plut. Cic. = Plutarchos, Vitae, ÜS: K. Ziegler, Band 4, Zürich 1955.

Plut. Crass. = Plutarchos, Vitae, ÜS: K. Ziegler, Band 2, Zürich 1955.

Plut. Pomp. = Plutarchos, Vitae, ÜS: K. Ziegler, Band 3, Zürich 1955.

Prop. = Propertius, Sextus, Carmina, ÜS: G. Luck, Zürich 1996.

R. Gest. div. Aug. = Res gestae divi Augusti, ÜS: E. Weber, München 1970.

Sall. Catil. = Sallust, Die Verschwörung des Catilina, ÜS: J. Lindauer, Reinbek 1964.

SHA Aurelian. = Historia Augusta, Band 2, Von Maximinus Thrax bis Carinus, ÜS: J. Straub, Zürich-München 1985.

SHA Claud. = Historia Augusta, Band 2, Von Maximinus Thrax bis Carinus, ÜS: J. Straub, Zürich-München 1985.

Strab. = Strabon, Geographika, ÜS: S. Radt, Band 4, Göttingen 2005.

Suet. Aug. = Suetonius Tranquillus, De vita Caesarum, Das Leben der römischen Kaiser, ÜS: H. Martinet, München ²2003.

Suet. Claud. = Suetonius Tranquillus, Caius, De vita Caesarum, Das Leben der römischen Kaiser, ÜS: H. Martinet, München ²2003.

Suet. Iul. = Suetonius Tranquillus, Caius, De vita Caesarum, Das Leben der römischen Kaiser, ÜS: H. Martinet, München ²2003.

Tac. ann. = Tacitus, Annalen, ÜS: E. Heller, München 2010.

Tac. dial. = Tacitus, Dialogus de oratoribus, Gespräch über die Redner, ÜS: H. Volkmer, München [4]1998.

Vell. = Velleius Paterculus, Historia Romana, Römische Geschichte, ÜS: M. Giebel, Stuttgart ²2004.

Verg. Aen. = Vergil, Aeneis, ÜS: G. Fink, Düsseldorf 2009.

Verg. ecl. = Vergil, Catalepton–Bucolica–Georgica, Landleben, ÜS: J. und M. Götte, Zürich [6]1995.

Verg. georg. = Vergil, Catalepton–Bucolica–Georgica, Landleben, ÜS: J. und M. Götte, Zürich [6]1995.

10.2 Literatur

Abel 1998 = Abel, Richard, Der französische Stummfilm, in: Nowell–Smith 1998, 105-116.

Ades 1995 = Ades, Dawn u. a. (Hgg.), Art and Power, Europe under the dictators 1930-1945, London 1995.

Ahl 2007 = Ahl, Frederick, Spartacus, Exodus, and Dalton Trumbo: Managing Ideologies of War, in: Winkler 2007b, 65-86.

Alföldi 1976 = Alföldi, Andreas, Oktavians Aufstieg zur Macht, Bonn 1976.

Allen 2008 = Allen, Alena, Staging Interiors in Rome's Villas, in: Cyrino 2008a, 179-192.

Anderegg 2005 = Anderegg, Michael, Orson Welles and After: Julius Caesar and Twentieth Century Totalitarianism, in: Zander 2005, 295-306.

Andersen 2000 = Andersen, Thom, Blacklisted (ÜS: Metelko, Petra), in: Ungerböck 2000, 8-14.

Appelt 2004 = Appelt, Christian, Das Handwerk des Sehens, in: Eichhorn 2004, 254-265.

Archer–Fischler – Wyke 2004 = Archer, Léonie–Fischler, Susan–Wyke, Maria (Hgg.), Women in Ancient Society, London 2004.

Ariés–Duby 1989 = Ariés, Philippe–Duby, Georges (Hgg.), Geschichte des privaten Lebens, Band 1: Vom Römischen Imperium zum Byzantinischen Reich, Frankfurt am Main 1989.

Aubert 2003 = Aubert, Natacha, Usage et réception du thème de l'antiquité dans le cinéma muet italien 1905-1930, o.O. 2003.

Aubert 1996 = Aubert, Natacha, Thèmes et usages de l'Antiquité dans le cinéma italien 1900-1928, Paris 1996.

Augoustakis 2008 = Augoustakis, Antony, Women's Politics in the Streets of *Rome*, in: Cyrino 2008a, 117-129.

Babington–Evans 1993 = Babington, Bruce–Evans, Peter W., Biblical Epics. Sacred Narative in the Hollywood Cinema, Manchester 1993.

Ball 1968 = Ball, Robert H., Shakespeare on Silent Film. A Strange Eventful History, London 1968.

Balsdorn 1979 = Balsdorn, Dacre, Romans and Aliens, London 1979.

Barthes 1964 = Barthes, Roland, Mythen des Alltags, Frankfurt a. M. 1964.

Becher 1966 = Becher, Ilse, Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur, Berlin 1966.

Belton 1998 = Belton, John, Technologie und Innovation, in: Nowell–Smith 1998, 235–243.

Benshoff–Griffin 2004 = Benshoff, Harry M.–Griffin, Sean, America on Film. Representing Race, Class, Gender, and Sexuality at the Movies, Malden u.a. 2004.

Bergan 1999 = Bergan, Ronald, Eisenstein. A Life in Conflict, New York 1999.

Bernstein 1997 = Bernstein, Matthew, Orientalism in Film: A Select Bibliography, in: Bernstein–Studlar 1997, 315–318.

Bernstein–Studlar 1997 = Bernstein, Matthew–Studlar Gaylyn (Hgg.), Visions of the East. Orentalism in Film, New Brunswick, 1997.

Beuselink 1988 = Beuselink, James, Mankiewicz's Cleopatra, in: Films in Review 39.1, 1988, 2-17.

Biddiss–Wyke 1999 = Biddiss, Michael–Wyke, Maria (Hgg.), The Uses and Abuses of Antiquity, Bern u. a. 1999.

Binding 1980 = Binding, Günther, Augustus (Ikonographie), Lex MA 1, München-Zürich 1980, 1233.

Blumenthal 1913 = Blumenthal, Fritz, Die Autobiographie des Augustus, in: Wiener Studien 35, 1913, 267-288.

Blumenthal 1914 = Blumenthal, Fritz, Die Autobiographie des Augustus, in: Wiener Studien 36, 1914, 84-103.

Bohnen 2000 = Bohnen, Klaus, G. E. Lessing Werke 1770-1773, Band 7, Frankfurt a. M. 2000.

Boschi–Bozzato 2005 = Boschi, Alberto–Bozzato, Alessandro (Hgg.), I greci al cinema. Dal peplum'd'autore'alla grafica computerizzata, Bologna 2005.

Boyd 2008 = Boyd, Barbara Weiden, Becoming Augustus. The Education of Octavian, in: Cyrino 2008a, 87-99.

Bracher–Valiani 1991 = Bracher, Karl Dietrich–Valiani, Leo (Hgg.), Faschismus und Nationalsozialismus (Schriften des Italienisch-Deutschen Historischen Instituts in Trient, Band 1), Berlin 1991.

Brassat 2003 = Brassat, Wolfgang, Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz (Studien aus dem Wartburg-Haus, Band 6), Berlin 2003.

Brecht 2005 = Brecht, Christoph, Anfang und Ende der Geschichte im Kino. Der vergessene Sinn des historischen Monumentalfilms, in: Medien und Zeit 5, 2005, 4-21.

Brecht 2002 = Brecht, Christoph, Geschichte wiederholen. Film, Literatur, historisches Erzählen am Beispiel Salammbô, in: Loacker–Steiner 2002a, 352–386.

Brecht 1969 = Brecht, Bertolt, Filmtexte, Frankfurt 1969.

Briesemeister 1993 = Briesemeister, Dietrich, Neun Gute Helden, Lex MA VI, 1993, 1103-1104.

Briesemeister 1983 = Briesemeister, Dietrich, Caesar im Mittelalter, D. Beispiele für das Caesarbild in der mittelalterlichen Prosaliteratur und Dichtung–IV. Romanische Literaturen, Lex MA II, 1983, 1357-1359.

Brode 2001 = Brode, Douglas, Shakespeare in the movies: from the silent era to today, New York 2001.

Brodersen 2010 = Brodersen, Kai, Ich bin Spartacus. Aufstand der Sklaven gegen Rom, Darmstadt 2010.

Brodsky–Weiss 1963 = Brodsky, Jack–Weiss, Nathan, The Cleopatra Papers, New York 1963.

Brütsch–Fuhrer 2002 = Brütsch, Matthias–Fuhrer Therese, Annäherung an eine fremde Welt. Fellini – Satyricon im Spannungsfeld von klassischem Antikfilm und literarischer Vorlage, in: Eigler 2002, 41-55.

Brunhölzl 1983 = Brunhölzl, Franz, Caesar im Mittelalter, A. Allgemeines, Lex MA II, 1983, 1352-1353.

Brunner–Conze–Koselleck 1972 = Brunner, Otto–Conze, Werner–Koselleck, Reinhart (Hgg.), Geschichtliche Grundbegriffe, Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland, Band 1, Stuttgart 1972.

Buchanan 2005 = Buchanan, Judith, Shakespeare on Film, Edinburgh 2005.

Cagnetta 1988 = Cagnetta, Mariella, Die Rezeption in Geschichtsschreibung und Politik der Neuzeit, in: Hofter 1988, 612-619.

Cammarota 1987 = Cammarota, Domenico, Il cinema peplum, La prima guida critica ai film di: Conan, Ercole, Goliath, Maciste, Sansone, Spartaco, Thaur, Ursus, Rome 1987.

Campbell 1999 = Campbell, Brian J., ÜS: Heckmann, A., legio, DNP 7, Stuttgart-Weimar 1999, 7-22.

Campbell–Pitts 1981 = Campbell, Richard–Pitts, Michael, The Bible on Film. A Checklist, 1897-1980, Metuchen (NJ)-London 1981.

Canfora 2001 = Canfora, Luciano, Caesar, Der demokratische Diktator. Eine Biographie, München 2001.

Cary 1974 = Cary, John, Spectacular. The Story of Epic Films, London u. a. 1974.

Cederna 2006 = Cederna, Antonio, Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso, Venezia 2006.

Cherchi Usai 1998 = Cherchi Usai, Paolo, Italien. Monumentales und Melodramatisches, in: Nowell–Smith 1998, 117-124.

Christ 1994 = Christ, Karl, Caesar, Annäherungen an einen Diktator, München 1994.

Claas 1977 = Claas, Herbert, Die politische Ästhetik Bertolt Brechts vom Baal zum Caesar, Frankfurt a.M. 1977.

Clauss 1995 = Clauss, Manfred, Kleopatra, München 1995.

Cochs–Diedrich–Perusek 2006 = Cochs, Geoffrey–Diedrich, James–Perusek, Glenn (Hgg.), Depth of Field. Stanley Kubrick, Film and uses of History, Madison 2006.

Cohan–Hark 1993 = Cohan, Steve–Hark, Ina Rae (Hrsg.), Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema, London 1993.

Cook 1977 = Cook, Bruce, Dalton Trumbo, New York 1977.

Cooper 2007a = Cooper, Duncan L., Who killed the Legend of Spartacus? Production, censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick's Epic Film, in: Winkler 2007b, 14-55.

Cooper 2007b = Cooper, Duncan L., Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus, in: Winkler 2007b, 56-64.

Cott 1992 = Cott, Nancy F., Die moderne Frau. Der amerikanische Stil der zwanziger Jahre, in: Thébaud 1992, 93-110.

Crowl 1994 = Crowl, Samuel, A World elsewhere. The Roman plays on film and television, in: Davies–Wells 1994, 146-162.

Cull 2001 = Cull, Nicholas, "Infamy! Infamy! They've All Got It in for Me!" *Carry On Cleo* and the British Camp Comedies of Ancient Rome, in: Joshel–Malamud–Mc Guire 2001, 162-190.

Curtis–Paris 1995 = Curtis, Tony–Paris, Barry, Ich mag's heiß. Autobiographie, München 1995.

Cyrino 2008a = Cyrino, Monica S. (Hg.), *Rome*, Season One: History Makes Television, Oxford 2008.

Cyrino 2008b = Cyrino, Monica S., Atia and the Erotics of Authority, in: Cyrino 2008a, 130-140.

Dante, Inferno V 63 = Dante Alighieri, La Divina Commedia, Die göttliche Komödie, 1. Teil, ÜS: Thomas Vormbaum, Berlin 2003.

Daugherty 2008 = Daugherty, Gregory N., Her First Roman: A Cleopatra for Rome, in: Cyrino 2008a, 141-152.

Davies – Wells 1994 = Davies, Andrew–Wells, Stanley (Hgg.), Shakespeare and the moving image, the plays on film and television, Cambridge 1994.

Davis 1991 = Davis, Zemon Natalie, „Jede Ähnlichkeit mit lebenden oder toten Personen..." Der Film und die Herausforderung der Authentizität, in: Rother 1991, 37-63.

Deans 1946 = Deans, Marjorie, Meeting at the Sphinx. Gabriel Pascal's Production of Bernhard Shaw's Caesar and Cleopatra, London 1946.

Dehrmann 2002 = Dehrmann, Mark Georg, Rebellion in Hollywood. Die Genese des Helden in Stanley Kubricks Spartacus und Howard Fasts Romanvorlage, in: Korenjak–Töchterle 2002, 163-177.

Delmaire 2003 = Delmaire, Marie-Stéphanie, William Wetmore Story's Nubian Cleopatra: Egypt and Slavery in 19th-Century America, in: Walker–Ashton 2003, 113-117.

Dench 1998 = Dench, Emma, Austerity, Excess, Success, and Failure in Hellenistic and Early Imperial Italy, in: Wyke 1998, 121-146.

Denzer 2003 = Denzer, Kurt (Hg.), Funde, Filme, falsche Freunde. Der Archäologiefilm im Dienst von Profit und Propaganda, Kiel 2003.

DeSeta 1998 = DeSeta, Cesare, La cultura architettonica in Italia tra le due guerre, Napoli 1998.

Dibbets 1998 = Dibbets, Karl, Die Einführung des Tons, in: Nowell–Smith 1998, 197 – 203.

Dietzsch 1997 = Dietzsch, Ina, Filmfrauen-Zeitzeichen, Band 1 Diva, (Potsdamer Studien zur Frauen und Geschlechterforschung) Potsdam 1997.

Distelmeyer 2004 = Distelmeyer, Jan, Die Stunde der starken Männer. Comeback des Sandalenfilms, in: epd Film 5, 2004, 26-33.

Doherty 1999 = Doherty, Thomas, Pre-code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1944, New York – Chichester 1999.

Douglas 1988 = Douglas, Kirk, Wege zum Ruhm. Erinnerungen, Berlin 1988.

Duncan 2003 = Duncan, Paul, Stanley Kubrick, Köln 2003.

Dyer–Vincendeau 1992 = Dyer, Richard–Vincendeau, Ginette (Hgg.), Popular European Cinema, London 1992.

Edelson 1976 = Edelson, Edward, Great Movie Spectaculars, New York 1976.

Eder 2002 = Eder, Walter, Triumph, Triumphzug, DNP 12/1, Stuttgart-Weimar 2002, 836-838.

Eichhorn 2004 = Eichhorn, Bernd (Hg.), Stanley Kubrick (Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums, Kinematograph 19), Frankfurt 2004.

Eigler 2002 = Eigler, Ulrich (Hg.), Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film, Stuttgart 2002.

El Daly 2003 = El Daly, Okasha, „The Virtuous Scholar“: Queen Cleopatra in Medieval Moslem/Arab Writings, in: Walker–Ashton 2003, 51 – 54.

Elley 1984 = Elley, Derek, The Epic Film. Myth and History, London 1984.

Engell 1995 = Engell, Lorenz, bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte, Weimar 1995.

Erbe 1995 = Erbe, Michael, Caesarmythos im Spiegel der Herrschaftsideologie Napoleons I. und III, in: Stupperich 1995, 135-142.

Fast 2005 = Fast, Howard, Spartacus, Zürich 2005.

Faulstich–Korte 1994 = Faulstich, Werner–Korte, Helmut (Hgg.), Band 1: Von den Anfängen bis zum etablierten Medium 1895-1924, Frankfurt 1994.

Felix 2001 = Felix, Jürgen (Hg.), Die Wiederholung, Marburg 2001.

Fischler 1994 = Fischler, Susan, Social Stereotypes and Historical Analysis: The Case of the Imperial Women at Rome, in: Archer–Fischler–Wyke 1994, 115-133.

Fitzgerald 2001 = Fitzgerald, William, Oppositions, Anxieties, and Anbiguities in the Toga Movie, in: Joshel–Malamud–McGuire 2001, 23-50.

Fößmeier 2002 = Fößmeier, Christine, Asterix und Obelix: Mission Kleopatra. Alain Chabats Verfilmung des Comics „Asterix und Kleopatra“ von René Goschinny und Alberto Uderzo, in: Antike Welt 33, 2002, 437-439.

Fößmeier 2001 = Fößmeier, Christine, „Ich bin Ägypten“. Selbstinszenierung und Fremdstilisierung der Kleopatra im Film, in: Antike Welt 32, 2001, 285-288.

Forst 2002 = Forst, Achim, Leidende Rächerin: Lars von Triers Medea, in: Eigler 2002, 67-79.

Forstner 1953 = Forstner, Karl, Das Bild Caesars im Geschichtsdenken des frühen Mittelalters, Wien 1953.

Franzero 1957 = Franzero, Carlo Maria, Kleopatra. Ihr Leben und ihre Zeit, München 1957.

Fraser Mac Donald 1988 = Fraser Mac Donald, George, The Hollywood History of the World, London 1988.

Freiman 1959 = Freiman, Ray, The Story of the Making of Ben Hur-A Tale of the Christ from Metro-Goldwyn-Mayer, New York 1959.

Freinbichler 2002 = Freinbichler, Walter, Rome on the Big Screen. Betrachtungen zum Genre des Antik – Films, in: Ianus 23, 2002, 6-16.

French 2004 = French, Scot, The Rebellious Slave: Nat Turner in American Memory, Boston 2004.

Frenzel 1998 = Frenzel, Elisabeth, Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte, Stuttgart 1998.

Fritze–Seeßlen–Weil 1983 = Fritze, Christoph–Seeßlen, Georg–Weil, Claudius (Hgg.), Der Abenteurer. Geschichte und Mythos des Abenteuerfilms, Hamburg 1983.

Futrell 2008 = Futrell, Alison, „Not Some Cheap Murder“: Caesar’s Assassination, in: Cyrino 2008, 100-116.

Futrell 2001 = Futrell, Alison, Seeing Red: Spartacus as Domestic Economist, in: Joshel–Malamud–Mc Guire 2001, 77-118.

Gallez 1978 = Gallez, David, the Prokofiev-Eisenstein Collaboration: Nevsky and Ivan Revisited, in: Cinema Journal 17, 1978, 13-35.

García Morcillo–Berti 2008 = García Morcillo, Marta–Berti, Irene (Hgg.), Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient Literature, Myth and History (HABES), Stuttgart 2008.

Gelzer 2008 = Gelzer, Matthias, Caesar, Der Politiker und Staatsmann, Stuttgart 2008.

Gentile 1991 = Gentile, Emilio, Partei, Staat und Duce in der Mythologie und der Organisation des Faschismus, in: Bracher–Valiani 1991, 195-217.

Gersch 1975 = Gersch, Wolfgang, Bertolt Brechts praktische und theoretische Auseinandersetzung mit dem Film, München 1975.

Girgus 2002a = Girgus, Sam B., America on Film. Modernism, Documentary and a changing America, New York 2002.

Girgus 2002b = Girgus, Sam B., The Black Gladiator and the Spartacus Syndrome, in: Girgus 2002a, 87-114.

Gizewiski 1999 = Gizewiski, Christian, *magister equitum*, DNP 7, Weimar-Stuttgart 1999, 674.

Gizewiski 1997 = Gizewiski, Christian, *dictator*, DNP 3, Weimar-Stuttgart 1997, 535-536.

Gomery 1998 = Gomery, Douglas, Das Hollywood-Studiosystem, in: Nowell–Smith 1998, 43-51.

Greenberg 2003 = Greenberg, Kenneth S. (Hg.), Nat Turner: A Slave Rebellion in History and Memory, New York 2003.

Gregor–Patalas 1976 = Gregor, Ulrich–Patalas, Enno (Hgg.), Geschichte des Films, 1895-1939, Band 1, Hamburg 1976.

Grindon 1994 = Grindon, Leger, Shadows on the Past, Philadelphia 1994.

Grob 2001 = Grob, Norbert, Immer das Gleiche, nur immer anders. Zur Typologie des Remakes, in: Felix 2001, 335-346.

Groh 1972 = Groh, Dieter, Cäsarismus-Napoleonismus, Bonapartismus, Führer, Chef, Imperialismus, in: Brunner–Conze–Koselleck 1972, 726-771.

Günther 2005 = Günther Linda-Marie, Hannibal und Europa im aktuellen Geschichtsverständnis, Berlin u.a. 2005.

Günther 2004 = Günther, Winfried, „Die Einstellung ist die Einstellung. Aspekte der Inszenierungsweise von Spartacus“, in: Eichhorn 2004, 57-65.

Gutsfeld 2001 = Gutsfeld, Andreas, *praefectus urbi*, DNP 10, Weimar-Stuttgart 2001, 252.

Hahn 1957 = Hahn, H., Untersuchungen zur Autobiographie des Kaisers Augustus, Diss. Leipzig 1957.

Hamer 1997 = Hamer, Mary, Timeless Histories: A British Dream of Cleopatra, in: Bernstein–Studlar 1997, 269-291.

Hamer 1993 = Hamer, Mary, Signs of Cleopatra. History, Politics, Representation, London-New York 1993.

Hark 1993 = Hark, Ina Rae, Animals or Romans. Looking at Masculinity in Spartacus, in: Cohan–Hark 1993, 151-172.

Harty 1999 = Harty, Kevin J., The Reel Middle Ages: American, Western and Eastern European, Middle Eastern and Asian Films about Medieval Europe, Jefferson-London 1999.

Hattler 2005 = Hattler, Claus, Karthago Kinematographisch: Bilder aus einer verschwundenen Stadt. Ein Überblick, in: Günther 2005, 87-103.

Heilmann 2005 = Heilmann, Regina, Paradigma Babylon. Rezeption und Visualisierung des Alten Orients im Spielfilm, Mainz 2005.

Heilmann 2004 = Heilmann, Regina, Diskussion um die Passion. Leben und Sterben Christi im Film *Intolerance* (1916) von David W. Griffith, in: Antike Welt, 35, 2004, 77-79.

Heilmann–Wenskus 2006 = Heilmann, Regina–Wenskus, Otta, Darmok. Gilgamesch und Homer in Star Trek: The Next Generation, in: Rollinger–Truschnegg 2006, 789-806.

Heinen 2009a = Heinen, Heinz (Hg.), Kleopatra-Studien, Konstanz 2009.

Heinen 2009b = Heinen, Heinz, Cleopatra regina amica populi Romani et Caesaris, Die Rom- und Caesarfreundschaft der Kleopatra. Gebrauch und Missbrauch eines politischen Instruments, in: Heinen 2009a, 288-296.

Heinzel 1956 = Heinzel, Erwin, Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik, Wien 1956.

Heston 1995 = Heston, Charlton, In the Arena. An Autobiography, New York 1995.

Higashi 1994 = Higashi Sumiko, Cecil B. De Mille and American Culture. The Silent Era, Berkeley-London 1994.

Hirsch 1978 = Hirsch, Foster, The Hollywood Epic, New York u. a. 1978.

Hlavacek 1956 = Hlavacek, Ludmilla, Das Bild Caesars in der englischen Literatur des Mittelalters, Wien 1956.

Hobsbawm 1995 = Hobsbawm, Eric, Foreword, in: Ades 1995, 11-15.

Hoch–Korber 2006 = Hoch, Dieter–Korber, Holger, Die Geschichte der NFL. Von den kleinen Anfängen bis zum Aufstieg zur größten Profiliga der Welt, Berlin 2006.

Höcker 2001 = Höcker, Christoph, Steinbruch, DNP 11, Weimar-Stuttgart 2001, 941-943.

Hölbl 2001 = Hölbl, Günther, A history of the Ptolemaic Empire, London 2001.

Hölbl 1994 = Hölbl, Günther, Geschichte des Ptolemäerreiches. Politik, Ideologie und religiöse Kultur von Alexander dem Großen bis zur römischen Eroberung, Darmstadt 1994.

Hofter 1988 = Hofter, Mathias R. (Hg.), Kaiser Augustus und die verlorene Republik, Berlin 1988.

Homeyer 1964 = Homeyer, H., Die antiken Berichte über den Tod Ciceros und ihre Quellen, Baden-Baden 1964.

Horak 2002 = Horak, Jan-Christopher, Österreichische Monumentalfilme in Amerika, in: Loacker–Steiner 2002, 63-76.

Horst 2004 = Horst, Sabine, Zweifel in der Truppe. Hollywood hat die Antike wieder entdeckt. Die Helden sind aber modern. Sie wirken wie verzagte Soldaten der Gegenwart, http://www.zeus.zeit.de/text/2004/20/monumentalfilme (25. 05. 2005)

Houseman 1964 = Houseman, John, Die Verfilmung von *Julius Caesar*, in: Lippmann 1964, 57 – 58.

Hughes–Hallett 1990 = Hughes–Hallett, Lucy, Cleopatra. Histories, Dreams and Distortions, London 1990.

Hunt 1993 = Hunt, Leon, What Are Big Boys Made Of? Spartacus, El Cid and the Male Epic, in: Kirkham–Thumim 1993, 65-83.

Huß 2001 = Huß, Werner, Ägypten in hellenistischer Zeit: 332-30 v. Chr., München 2001.

Jens 1969 = Jens, Walter, Die Verschwörung, München 1969.

Jones 1987 = Jones, C.P., Stigma: Tattooing and Branding in Graeco – Roman Antiquity, in: Journal of Roman Studies 77, 1987, 139-155.

Jorgens 1977 = Jorgens, Jack J., Shakespeare on Film, Lanham-London 1977.

Joshel 2001 = Joshel, Sandra R., *I, Claudius*: Projection and Imperial Soap Opera, in: Joshel–Malamud–Mc Guire 2001, 119-161.

Joshel–Malamud–McGuire 2001 = Joshel, Sandra–Malamud, Margaret–McGuire Donald T. (Hgg.), Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture, Baltimore-London 2001.

Junkelmann 2005a = Junkelmann, Marcus, Am Strand der Unsterblichkeit. in: Wolfgang Petersens Monumentalfilm *Troja* kämpfen Homers Helden für Heimat Ruhm und Ehre, in: Antike Welt, 36, 2005, 91-95.

Junkelmann 2005b = Junkelmann, Marcus, Weltbefreier oder Psychopath. Zu Oliver Stones Monumentalfilm *Alexander-Sein Name ist eine Legende, seine Taten unvorstellbar*, in: Antike Welt, 36, 2005, 45-49.

Junkelmann 2004 = Junkelmann, Marcus, Hollywoods Traum von Rom, Mainz 2004.

Junkelmann 2000 = Junkelmann, Marcus, Das Spiel mit dem Tod. So kämpften Roms Gladiatoren, Mainz 2000.

Juraske 2011 = Juraske, Alexander, Der rumänische Antikfilm der 1960er Jahre, in: Kahl–Schippel 2011, 279 – 289.

Juraske 2010 = Juraske, Alexander, Spartakus. Die Visualisierung der Antike in Hollywood, Mc Carthy, HUAC und das Ende der *blacklist* in den USA, Saarbrücken 2010.

Juraske 2007 = Juraske, Alexander, Nachtrag zur Bibliographie Antike und Film, in: Anzeiger für die Altertumswissenschaft 60, 2007, 129-146.

Juraske 2006a = Juraske, Alexander, Bibliographie Antike und Film, in: Anzeiger für die Altertumswissenschaft 59, 2006, 129-178.

Juraske 2006b = Juraske, Alexander, Large Spartacus versus Small Spartacus. Die Umsetzung des Drehbuchs im Antikfilm *Spartacus (1960)*, in: Historische Sozialkunde 37, 2006, 34-38.

Kabbani 1993 = Kabbani, Rana, Mythos Morgenland. Wie Vorurteile und Klischees unser Bild vom Orient bis heute prägen, München 1993.

Kahl–Schippel 2011 = Kahl, Thede–Schippel, Larissa (Hgg.), Kilometer Null, Politische Transformation und gesellschaftliche Entwicklungen in Rumänien seit 1989, Berlin 2011.

Kienast 1999 = Kienast, Dietmar, Augustus. Prinzeps und Monarch, Darmstadt 1999.

Kienast 1997 = Kienast, Dietmar, Augustus, DNP 2, Weimar – Stuttgart 1997, 302-314.

Kirkham–Thumim 1993 = Kirkham, Pat–Thumim, Janet (Hgg.), You Tarzan. Masculinity, Movies and Men, London 1993.

Knopf 1984 = Knopf, Jan, Brecht-Handbuch, Lyrik, Prosa, Schriften, Eine Ästhetik der Widersprüche, Stuttgart 1984.

Koebner 2007 = Koebner, Thomas (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart ²2007.

Koebner 2002 = Koebner, Thomas (Hg.), Reclams Sachlexikon des Films, Stuttgart 2002.

Koppenfels 2000 = Koppenfels von, Werner, Julius Caesar, in: Schabert 2000, 507-513.

Korenjak – Töchterle 2002 = Korenjak, Martin–Töchterle, Karlheinz (Hgg.), Pontes II. Antike im Film, Innsbruck u.a 2002.

Korzeva 1979 = Korzeva, Klavdija, Der Aufstand des Spartacus in der sowjetischen Geschichtsschreibung, in: Klio 61, 1979, 477-496.

Kühle–Bauer 2007 = Kühle, Sandra–Bauer, Matthias, Remake, in: Koebner 2007, 586-590.

Kunkel 1995 = Kunkel, Wolfgang, Staatsordnung und Staatspraxis der Römischen Republik, Band 2 (Handbuch der Altertumskunde) 3, 2, 2, 1995.

Kuper 2009 = Kuper, Simon, Football against the enemy, Göttingen 2009.

Lacourbe 1985 = Lacourbe, Roland, Kirk Douglas, München 1985.

Lagny 1992 = Lagny, Michèle, Popular Taste. The Peplum, in: Dyer–Vincendeau 1992, 163-180.

Landy 2000 = Landy, Marcia (Hg.), The Historical Film. History and Memory in Media, London 2000.

Lane Fox 2004 = Lane Fox, Robin, The Making of Alexander. The Official Guide to the Epic Film *Alexander*, Oxford-London 2004.

Lant 1997 = Lant, Antonia, the Curse of the Pharaoh, or How Cinema Contracted Egyptomania, in: Bernstein – Studlar 1997, 69-98.

Lenssen 1997 = Lenssen, Claudia, Blaue Augen, blauer Fleck. Kino im Wandel von der Diva zum Girlie, Potsdam 1997.

Lindner 2007 = Lindner, Martin, Rom und seine Kaiser im Historienfilm, Frankfurt a.M. 2007.

Lindner 2005a = Lindner, Martin (Hg.), Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film, Münster 2005.

Lindner 2005b = Lindner, Martin, Zwischen Anspruch und Wahrscheinlichkeit – Legitimationsstrategien des Antikfilms, in: Lindner 2005a, 67-85.

Lindner 2003 = Lindner, Ruth, Antikfilm und Propaganda. Rom und Romanitas im Rumänien der Ära Ceauşescu, in: Denzer 2003, 122-134.

Lindner 1999 = Lindner, Ruth, „Sandalenfilm“ und der archäologische Blick. Protokoll eines Versuchs, in: Thetis 5.6, 1999, 519-536.

Lippmann 1964 = Lippmann, Max, Shakespeare im Film, Wiesbaden 1964.

Loacker 2002 = Loacker, Armin, Werkstätten der Seh(n)sucht. Produktionsgeschichte und Produktionsstrukturen des monumentalen Antikfilms in Österreich, in: Loacker–Steiner 2002a, 21–62.

Loacker–Steiner 2002a = Loacker, Armin–Steiner Ines (Hgg.), Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, Die Sklavenkönigin und Salammbô, Wien 2002.

Loacker–Steiner 2002b = Loacker, Armin–Steiner, Ines, Einleitung, in: Loacker–Steiner 2002a, 11-18.

LoBrutto 2006 = LoBrutto, Vincent, The Written Word and the Very Visual Stanley Kubrick, in: Cochs–Diedrich–Perusek 2006, 31-54.

LoBrutto 1997 = LoBrutto, Vincent, Stanley Kubrick. A Biography, New York 1997.

Lochman 2008 = Lochman, Tomas, Einleitung, in: Lochman–Späth–Stähli 2008, 10-18.

Lochman–Späth–Stähli 2008 = Lochman, Tomas–Späth, Thomas–Stähli, Adrian (Hgg.), Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikfilms, Basel 2008.

Lopez 1993 = Lopez, Daniel, Film by Genre. 775 Categories, Styles, Trends and Movements Defined, with a Filmography for Each, Jefferson-London 1993.

Lower–Palmer 2001 = Lower, Cheryl Bray–Palmer, R. Barton, Joseph L. Mankiewicz, Critical essays with an Annotated Bibliography and a Filmography, Jefferson 2001.

Mac Kinnon 1986 = Mac Kinnon Kenneth, Greek Tragedy into Film, London-Sydney 1986.

Mc Donald 1983 = Mc Donald, Marianne, Euripides in Cinema. The Heart made Visible, Philadelphia 1983.

Machura–Voigt 2005 = Machura, Stefan–Voigt, Rüdiger (Hgg.), Krieg im Film, Münster 2005.

Malamud 2001 = Malamud, Margaret, Brooklyn-on-the-Tiber: Roman Comedy on Broadway and in Film, in: Joshel–Malamud–Mc Guire 2001, 191-208.

Malamud–Mc Guire 2001 = Malamud, Margaret–Mc Guire, Donald T., Living like Romans in Las Vegas: The Roman World at Caesars Palace, in: Joshel–Malamud–Mc Guire 2001, 249-270.

Malcovati 1969 = Malcovati, Enrica, Imperatoris Caesaris Augusti Operum Fragmenta, Milano 1969.

Maltby 1998 = Maltby, Richard, Zensur und Selbstkontrolle, in: Nowell–Smith 1998, 215-226.

Margulies 1960 = Margulies, Stan, Spartacus. The Illustrated Story of the Motion Picture Production, St. Louis 1960.

Marshall 1976 = Marshall, Bruce, Crassus. A political biography, Amsterdam 1976.

Marx–Engels 1964 = Marx, Karl–Engels, Friedrich, Werke, Band 30, Berlin 1964.

Mattl 2002 = Mattl, Siegfried, Gladiator: Tod und Auferstehung des Erzählkinos in der Arena, in: Zeitgeschichte 6, 29, 2002, 313-323.

Mattl–Stuhlpfarrer 1994 = Mattl, Siegfried–Stuhlpfarrer, Karl, Film und Geschichte. Ein Beiprogramm, in: Zeitgeschichte 21, 1994, 269-279.

Meier 2004 = Meier, Mischa, Gewinne die Menge! Warum der Hollywood-Antikfilm mit Gladiator (noch) nicht wieder auferstanden ist, in: Werkstatt Geschichte 36, 2004, 92-102.

Meier–Slanicka 2007 = Meier, Mischa–Slanicka Simona (Hgg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion-Dokumentation-Projektion, Köln 2007.

Millar 1984 = Millar, Fergus, Condemnation to hard labour in the Roman Empire from the Julio-Claudians to Constantine, in: Publications of the British School of Rome 52, 1984, 124-147.

Miller 2007 = Miller Frank, 300-The Art of the Film: The Art of the Movie, 2007.

Mommsen ^{9}1904 = Mommsen, Theodor, Römische Geschichte, Band 3, Berlin ^{9}1904.

Monaco 2007 = Monaco, James, Film verstehen. Kunst Technik Sprache Geschichte und Theorie des Films und der neuen Medien, Hamburg 2007.

Moormann–Uitterhoeve 1995 = Moormann, Eric M.–Uitterhoeve, Wilfried, Lexikon der antiken Gestalten. Mit ihrem Fortleben in Kunst, Dichtung und Musik, Stuttgart 1995.

Munn 1982 = Munn, Mike, The Stories behind the scenes of the Great Film Epics, Watford 1982.

Nisbet 2006 = Nisbet, Gideon, Ancient Greece in Film and Popular Culture, Bristol 2006.

Nowell–Smith 1998 = Nowell–Smith, Geoffrey (Hrsg.), Geschichte des Internationalen Films, Stuttgart-Weimar 1998.

Olivova 1980 = Olivova, Vera, Spartacustradition, in: Eirene 17, 1980, 89-99.

Omasta 2000 = Omasta, Michael, Fünfzig Opfer der Blacklisted, in: Ungerböck 2000, 68-77.

Pastrone 1977 = Pastrone, Giovanni, Cabiria, Visione storica del III secolo a.C., Didascalie di Gabriele D'Annunzio, Turin 1977.

Patalas 1963 = Patalas, Enno, Sozialgeschichte der Stars, Hamburg 1963.

Paul 2004 = Paul, Gerhard, Bilder des Krieges-Krieg der Bilder. Die Visualisierung des modernen Krieges, München 2004.

Pausch 2000 = Pausch, Matthias, Gladiator. Würdigung eines neuen „Sandalenfilms", in: Antike Welt 31, 2000, 427-430.

Pearson 1998 = Pearson, Peter, Das frühe Kino, in: Nowell–Smith 1998, 13-25.

Phillips – Hill 2002 = Phillips, Gene D.–Hill, Rodney (Hgg.), The Encyclopedia of Stanley Kubrick, New York 2002.

Pluch 1989 = Pluch, Barbara, Der österreichische Monumentalstummfilm. Ein Beitrag zur Filmgeschichte der 1920er Jahre, Dipl. Wien 1989.

Positif 456 = Positif 456, 1999: „Dossier: Le péplum italien", in: Positif 456, 1999, 82-102.

Positif 468 = Positif 468, 2000: „Dossier: L'antiquité à Hollywood", in: Positif 468, 2000, 80-104.

Prokop 1995 = Prokop, Dieter, Medien-Macht und Massen-Wirkung. Ein geschichtlicher Überblick, (Rombach Wissenschaft: Reihe Litterae, Band 34) Rombach 1995.

Raaflaub–Toher 1990 = Raaflaub, Kurt–Toher, Mark (Hgg.), Between Republik and Empire. Interpretations of Augustus and His Principate, Oxford 1990.

Rahemipour 2009 = Rahemipour, Patricia, Archäologie im Scheinwerferlicht. Die Visualisierung der Prähistorie im Film 1895-1930, Berlin 2009.

Raucci 2008 = Raucci, Stacie, Spectacle of Sex: Bodies on Display in *Rome*, in: Cyrino 2008a, 207-218.

Richard 1994 = Richard, Carl J., The Founders and the Classics: Greece, Rome and the American Enlightenment, Cambridge 1994

Riedl 2000 = Riedl, Volker, Antikerezeption in der deutschen Literatur vom Renaissance – Humanismus bis zur Gegenwart. Eine Einführung, Stuttgart-Weimar 2000.

Rollinger–Truschnegg 2006 = Rollinger, Robert–Truschnegg, Brigitte (Hgg.), Altertum und Mittelmeerraum. Die antike Welt diesseits und jenseits der Levante, Festschrift für Peter W. Haider, Stuttgart 2006.

Roth–Pflaum 1973 = Roth, Wilhelm–Pflaum, Günther, Gespräch mit Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, in: Filmkritik 2, 1973, 66-79.

Rother 2004 = Rother, Rainer, Der Antikfilm, in: Traber–Wulff 2004, 31-41.

Rother 2001 = Rother, Rainer, Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück, in: Merkur 621-632, 2001, 356-361.

Rother 1997a = Rother, Rainer (Hg.), Sachlexikon Film, Reinbek 1997.

Rother 1997b = Rother, Rainer, Historienfilm, in: Rother 1997a, 148-151.

Rother 1991 = Rother, Rainer (Hg.), Bilder schreiben Geschichte. Der Historiker im Kino, Berlin 1991.

Rother 1987 = Rother, Rainer, Fünfundfünfzig Einstelllungen auf die Geschichte, Geschichtsunterricht von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, in: filmwärts 9, 1987, 24-28.

Rothwell 1999 = Rothwell, Kenneth, A history of Shakespeare on screen. A century of film and television, Cambridge 1999.

Rubinsohn 1993 = Rubinsohn, Wolfgang Zeev, Die großen Sklavenaufstände der Antike. 500 Jahre Forschung, Darmstadt 1993.

Ruckriegel 2007 = Ruckriegel, Peter, Cinecittà, in: Koebner 2007, 116-117.

Russo 1981 = Russo, Vito, The Celluloid Closet. Homosexuality in the movies, New York 1981.

Said 1978 = Said, Edward, Orientalism. Western Conceptions of the Orient, London 1978.

Schabert 2000 = Schabert, Ina (Hg.), Shakespeare-Handbuch. Die Zeit-Der Mensch-Das Werk-Die Nachwelt, Stuttgart 2000.

Schäfer 2006 = Schäfer, Christoph, Kleopatra, Darmstadt 2006.

Schalk 1989 = Schalk, Axel, Geschichtsmaschinen. Über den Umgang mit der Historie in der Dramatik des technischen Zeitalters, Eine vergleichende Untersuchung, Heidelberg 1989.

Schenk 1994 = Schenk, Irmbert, Die Anfänge des italienischen Monumentalfilms: Von *Die Eroberung Roms* (*La Presa di Roma*, *1905*) bis *Cabiria (1914)*, in: Faulstich–Korte 1994, 150-167.

Schenk 1991 = Schenk, Irmbert, Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914, Bremen 1991.

Schmidt 2000 = Schmidt, Johann N., Shakespeares Dramen in Film und Fernsehen, in: Schabert 2000, 813-831.

Schmitz 2007 = Schmitz, Jan David, Abseits von Liebe und Tyrannentod. Eine andere vita Caesaris im Film, in: Meier–Slanicka 2007, 153-209.

Schulze 1983 = Schulze, Ursula, D. Beispiele für das Caesarbild in der mittelalterlichen Prosaliteratur und Dichtung**,** Lex MA II, 1983, 1355-1356.

Schumacher 1988 = Schumacher, Leonhard, Augusteische Propaganda und faschistische Rezeption, in: Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte 40, 1988, 307-330.

Scodel–Bettenworth @ = Scodel, Ruth–Bettenworth, Anja, Cleopatra's suicide in Modern Cinema, in: Scodel and Bettenworth Roman Movie Page, http://sitemaker.umich.edu/roman.movies (07. 07. 2008)

Scott 2001 = Scott, Ridley, Gladiator-die Entstehung des Epos von Ridley Scott, Nürnberg 2001.

Scriba 1995 = Scriba, Friedemann, Augustus im Schwarzhemd? Die *Mostra Augustea della Romanità* in Rom 1937/38, Frankfurt 1995.

Searles 1990 = Searles, Baird, Epic! History on Big Screen, New York 1990.

Seeßlen 1996 = Seeßlen, Georg, Erotik: Ästhetik des erotischen Films, Marburg 1996.

Seeßlen–Jung 1999 = Seeßlen, Georg–Jung, Fernand, Stanley Kubrick und seine Filme, Marburg 1999.

Seeßlen–Weil 1980 = Seeßlen, Georg–Weil, Claudius, Ästhetik des erotischen Kinos, Hamburg 1980.

Seo 2008 = Seo, Mira J., The Gender Gap: Religious Spaces in Rome, in: Cyrino 2008a, 168-178.

Shakespeare, Antony and Cleopatra = Shakespeare, William, Antony and Cleopatra, ÜS: Raimund Borgmeier, Stuttgart 2002.

Shaw 2005 = Shaw, Brent D., Spartacus Before Marx, Princeton/Stanford Working Papers in Classics, Version 2.2, November 2005, 3-50.

Shohat 2003 = Shohat, Ella, Disorienting Cleopatra: A Modern Trope of Identity, in: Walker–Ashton 2003, 127-138.

Siarri 1987 = Siarri, Nadine, L'antiquité latine au cinéma. Histoire et histoires dans le péplum romain, Diss. Aix-Marseille 1987.

Slanicka 2007 = Slanicka, Simona, Der Historienfilm als große Erzählung, in: Meier–Slanicka 2007, 427-438.

Smith 2004 = Smith, Gary Allen, Epic Films. Cats, Credits and Commentary on Over 350 Historical Spectacle Movies, Jefferson-London ^{2}2004.

Smith 1991 = Smith, Gary A., Epic films. Casts, Credits and Commentary on Over 250 Historical Spectacle Movies, Jefferson-London 1991.

Smith 1989 = Smith, Jeffrey P., A Good Business Proposition, Dalton Trumbo, Spartacus and the End of Blacklist, in: The velvet light trap 23, 1989, 75-101.

Solomon 2001 = Solomon, Jon, The Ancient World in the Cinema, New Haven-London ^{2}2001.

Southern 1997 = Southern, Pat, Augustus, London 1997.

Späth–Tröhler 2008 = Späth, Thomas–Tröhler, Margrit, Spartacus – Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral, in: Lochman–Späth–Stähli 2008, 170–193.

Stähli 2008 = Stähli, Adrian, Die faschistische Antike im Film, in: Lochman–Späth–Stähli 2008, 106-119.

Stahlmann 1988 = Stahlmann, Ines, Imperator Caesar Augustus, Darmstadt 1988.

Steiner 2004 = Steiner, Ines, Attraktion Antike. Zur kulturellen Konstruktion orientalischer Fremdbilder im Genre Historienfilm 1914-1929, Diss. Berlin 2004.

Stierlin 2002 = Stierlin, Henri, The Roman Empire: From the Etruscans to the decline of the Roman Empire, New York 2002.

Stimmler 2009 = Stimmler, Dominik, Verdammt in alle Ewigkeit? Marcus Antonius: Das Bild der antiken Quellen verglichen mit der modernen Unterhaltungskultur anhand der Fernsehserie *Rome*, o.O. 2009.

Strong 2008 = Strong, Anise K., Vice is Nice: *Rome* and Deviant Sexuality, in: Cyrino 2008a, 219-231.

Studlar 1997 = Studlar, Gaylyn, "Out-Salomeing Salome": Dance, the New Woman, and Fan Magazine Orientalism, in: Bernstein–Studlar 1997, 99-129.

Stupperich 1995 = Stupperich, Reinhard, Lebendige Antike, Rezeption der Antike in Politik, Kunst und Wissenschaft der Neuzeit (Mannheimer historische Forschungen Band 6), Mannheim 1995.

Summereder 1992 = Summereder, Angela, Die deutschsprachigen Filme von Jean-Marie Straub und Danièle Huillet, Diss. Wien 1992.

Swanson 1977 = Swanson, Vern G., Sir Lawrence Alma-Tadema. The Painter of the Victorian Vision of the Ancient World, London 1977.

Tatum 2007 = Tatum, W. Jeffrey, The Character of Marcus Licinius Crassus, in: Winkler 2007b, 128-143.

Taylor 2002 = Taylor, Henry M., Die Rolle des Lebens. Die Filmbiographie als narratives System, Marburg 2002.

Thébaud 1992 = Thébaud, Françoise (Hg.), Geschichte der Frauen, Band 5: 20. Jahrhundert, Paris 1992.

Theodorakopoulos 2010 = Theodorakopoulos, Elena, Ancient Rome at the cinema, Story and Spectacle in Hollywood and Rome, Bristol 2010.

Thissen 1999 = Thissen, Ralf, Stanley Kubrick. Der Regisseur als Architekt, München 1999.

Toscano 2008 = Toscano, Margaret M., Gowns and Gossip. Gender and Class Struggle in Rome, in: Cyrino 2008a, 153-167.

Traber–Wulff 2004 = Traber, Bodo–Wulff, Hans J. (Hgg.), Filmgenres Abenteuerfilm, Stuttgart 2004.

Trumbo 1991 = Trumbo, Dalton, Report on Spartacus, in: Cineáste 18, 3, 1991, 30-33.

Ulf–Rollinger 2006 = Ulf, Christoph–Rollinger, Robert (Hgg.), Frauen und Geschlechter, Bilder, Rollen, Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit, Wien 2006.

Ullman 1957 = Ullman, Berthold, Cleopatra's Pearls, In: Classical Journal 52.5, 1957, 193-201.

Ungerböck 2000 = Ungerböck, Andreas (Red.), Blacklisted. Movies by the Hollywood Blacklist Victims. Eine Retrospektive der Viennale in Zusammenarbeit mit dem österreichischen Filmmuseum 1. bis 31. Oktober 2000, Wien 2000.

Vasey 1998 = Vasey, Ruth, Die weltweite Verbreitung des Kinos, in: Nowell–Smith 1998, 51-58.

Veyne 1989 = Veyne, Paul, 1. Das Römische Reich, in: Ariés–Duby 1989, 19-228.

Vormbaum 2003 = Vormbaum, Thomas, Dante Alighieri, die göttliche Komödie, 1. Teil: Hölle, Berlin 2003.

Vossen 2007 = Vossen, Ursula, Historienfilm, in: Koebner 2007, 299-302.

Walker–Ashton 2003 = Walker, Susan–Ashton, Sally-Ann (Hgg.), Cleopatra Reassessed (The British Museum Occasional Paper 103), London 2003.

Wanger–Hyams 1963 = Wanger, Walter–Hyams, Joe, My Life with Cleopatra, New York 1963.

Ward 2007 = Ward, Allen M., Spartacus: History and Histrionics, in: Winkler 2007b, 87-111.

Ward 1977 = Ward, Allen M., Marcus Crassus and the late Roman Republic, Columbia (Mo.) 1977.

Weber 2006 = Weber, Ekkehard, Antike in der Gegenwart, Der „antike" Kriminalroman, in: Humanistische Blätter 48, 2006, 78-102.

Weber 2002 = Weber, Ekkehard, Römische Geschichte im Unterhaltungsfilm als Gegenstand wissenschaftlichen Unterrichts-ein Erfahrungsbericht, in: Korenjak–Töchterle 2002, 224-237.

Weber 1964 = Weber, Max, Wirtschaft und Gesellschaft, Grundriss der verstehenden Soziologie, Halbband 2, Köln-Berlin 1964.

Weise 1975 = Weise, Eckhard, Sergei M. Eisenstein, Hamburg 1975.

Weinsheimer 2007 = Weinsheimer, Stefanie, Biopicture, in: Koebner 2007, 85-86.

Wenskus 2009 = Wenskus, Otta, Umwege in die Vergangenheit. *Star Trek* und die griechisch-römische Antike, Innsbruck-Wien 2009.

Wenzel 2005a = Wenzel, Diana, Von kindlichen und komischen Kleopatras, in: Lindner 2005a, 124-137.

Wenzel 2005b = Wenzel, Diana, Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur, Remscheid 2005.

Wieber 2008b = Wieber, Anja, Hauptsache schön? Zur cineastischen Inszenierung Helenas, in: Lochman–Späth–Stähli 2008, 142-157.

Wieber 2007a = Wieber, Anja, Antike am laufenden Meter-Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte, in: Meier–Slanicka 2007, 19-40.

Wieber 2007b = Wieber, Anja, Zwischen Antike und modernem Zeitgeist: Barbarinnen im Film, in: Meier–Slanicka 2007.

Wieber 2006 = Wieber Anja, Leben im Schatten der Planwagen? Zur Darstelllung der Hunninnen im Film, in: Ulf–Rollinger 2006, 139-166.

Wieber 2005a = Wieber, Anja, Antike bewegt. Antike, Film und altsprachlicher Unterricht, in: Der altsprachliche Unterricht 1, 2005, 4-12.

Wieber 2005b = Wieber, Anja, Allein unter Helden? Helena in Buch und Film, in: Der altsprachliche Unterricht 1, 2005, 28-32.

Wieber 2005c = Wieber, Anja, Einhundert Jahre Antikfilm, in: Der altsprachliche Unterricht 1, 2005, 44-47.

Wieber 2005d = Wieber, Anja, Von der Völkerwanderung zum Kalten Krieg: *Sign of the Pagan* zwischen antikem Topos und Mentalitäten der 50er Jahre, in: Machura–Voigt 2005, 59-103.

Wieber 2002a = Wieber, Anja, Hauptsache Helden? Zwischen Eskapismus und Identifikation. Zur Funktionalisierung der Antike im aktuellen Film, in: Korenjak–Töchterle, 2002, 13-27.

Wieber 2002b = Wieber, Anja, Auf Sandalen durch die Jahrtausende. Eine Einführung in den Themenkreis „Antike und Film“, in: Eigler 2002b, 4-40.

Wieber–Scariot 1999 = Wieber–Scariot, Anja, Film, DNP 13, Weimar-Stuttgart 1999, 1133-1141.

Wieber–Scariot 1998 = Wieber–Scariot, Anja, Herrscherin und doch ganz Frau. Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre, in: Metis 7, 1998, 73-89.

Will 1999 = Will, Wolfgang, [I 11] L. Crassus, M., DNP 7, Weimar-Stuttgart 1999, 161-162.

Will 1997 = Will, Wolfgang, Caesar I. Historisch, DNP 2, Weimar-Stuttgart 1997, 908-916.

Will 1996 = Will, Wolfgang, [I. 9] M. Antonius, DNP 1, Weimar-Stuttgart 1996, 810-813.

Will 1992 = Will, Wolfgang, Julius Caesar, Eine Bilanz, Stuttgart u. a. 1992.

Williams 1996 = Williams, Douglas, The Eagle of the Cross. Rome, the Bible and Cold War America, San Diego 1996.

Winkler 2009a = Winkler, Martin M. (Hg.), The Fall of the Roman Empire: Film and History, Oxford 2009.

Winkler 2009b = Winkler, Martin M., The Roman Salute: Cinema, History, Ideology, Columbus 2009.

Winkler 2009c = Winkler, Martin M. (Hg.), Cinema and classical texts: Apollo’s new light, Cambridge 2009.

Winkler 2007a = Winkler, Martin M. (Hg.), Troy. From Homer’s *Iliad* to Hollywood Epic, Oxford 2007.

Winkler 2007b = Winkler, Martin M. (Hg.), Spartacus: Film and History, Oxford 2007.

Winkler 2007c = Winkler, Martin M., The Holy Cause of Freedom: American Ideals in Spartacus, in: Winkler 2007b, 154-189.

Winkler 2004 = Winkler, Martin M. (Hg.), Gladiator: Film and History, Oxford 2004.

Winkler 2001a = Winkler, Martin M. (Hg.), Classical Myth and Culture in the Cinema, Oxford 2001.

Winkler 2001b = Winkler, Martin M., The Roman Empire in American Cinema after 1945, in: Joshel–Malamud–McGuire 2001, 50-71.

Winkler 1995 = Winkler, Martin M., Cinema and the fall of Rome, in: Transactions of the American Philological Association 125, 1995, 135-154.

Winkler 1991 = Winkler, Martin M. (Hg.), Classics and cinema, Lewisburg-London 1991.

Wolf 1964 = Wolf, Steffen, Geschichte der Shakespeareverfilmungen, in: Lippmann 1964, 15-34.

Woller 2010 = Woller, Hans, Geschichte Italiens im 20. Jahrhundert, München 2010.

Wyke 2006a = Wyke, Maria, Julius Caesar in Western Culture, Oxford 2006.

Wyke 2006b = Wyke, Maria, Caesar, Cinema, and National Identity in the 1910s, in: Wyke 2006a, 170-189.

Wyke 2006c = Wyke, Maria, A Twenty-First-Century Caesar, in: Wyke 2006a, 305-323.

Wyke 2002 = Wyke Maria, The Roman Mistress. Ancient and Modern Representations, Oxford 2002.

Wyke 2001 = Wyke, Maria, Projecting ancient Rome, in: Landy 2001, 125-143.

Wyke 1999 = Wyke, Maria, Sawdust Caesar: Mussolini, Julius Caesar, and the drama of dictatorship, in: Biddiss–Wyke 1999, 167-186.

Wyke 1998 = Wyke, Maria (Hg.), Parchments of Gender. Deciphering the Bodies of Antiquity, Oxford 1998.

Wyke 1997 = Wyke, Maria, Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema, and History, New York – London 1997.

Wyke 1994 = Wyke, Maria, Women in the Mirror: The Rhetoric of Adornment in the Roman World, in: Archer–Fischler–Wyke 1994, 134-151.

Yavetz 2010 = Yavetz, Zvi, Kaiser Augustus. Eine Biographie, Reinbek 2010.

Yavetz 1990 = Yavetz, Zvi, The Personality of Augustus: Reflections on Syme's Roman revolution, in: Raaflaub–Toher 1990, 21-41.

Zander 2005 = Zander, Horst (Hg.), Julius Caesar, new critical essays, New York 2005.

Zanker 1990 = Zanker, Paul, Augustus und die Macht der Bilder, München 1990.

Zanker 1972 = Zanker, Paul, Forum Romanum, Die Neugestaltung unter Augustus, Tübingen 1972

Ziegler 1955 = Ziegler, Konrat, Die Herkunft des Spartakus, in: Hermes 83, 1955, 248-250.

Zimmermann 2002 = Zimmermann, Bernhard, Fremde Antike? P. P. Pasolinis Medea, in: Eigler 2002, 55-67.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit behandelt die Darstellung von historischen Ereignissen im Spielfilm anhand von Fernseh- und Kinoproduktionen, die ihren Handlungshintergrund in der historischen Periode der Römischen Republik – in ihren allgemein anerkannten Epochengrenzen von 500 bis 30 v. Chr. – finden. Dabei deckt das herangezogene Quellenmaterial die gesamte Genregeschichte des Medium Films von der Stummfilmperiode bis zu den aktuellen Fernseh- und Kinoproduktionen nach 2000 ab.

Das erste Kapitel *Historiengenre und Antikfilm* eröffnet mit einer theoretischen Einführung in die Bedeutung historischer Stoffe für das Medium Film, zeigt den Hang des Genres zur Darstellung historischer Ereignisse und Entwicklungen als Personengeschichte und bietet in weiteren Unterabschnitten Definitionen zu den Begriffen Historien- und Antikfilm an.

Der zweite Abschnitt *Die Fachliteratur zum Forschungsgebiet Antike und Film* gibt einen Überblick über die relevante Forschungsliteratur zum noch jungen Forschungsgebiet Antike und Film unter besonderer Berücksichtigung der aktuellen Publikationen.

Kapitel 3 *Genreüberblick von den Anfängen bis zu den Produktionen nach 2000* nimmt den Faden der theoretischen Einführung des ersten Kapitels wieder auf und bietet einen genregeschichtlichen Überblick zum Antikfilm, als Subsparte des Historienfilms. Dieses Kapitel wurde bewusst in dieser Form gewählt, weil eine zusammenhängende Darstellung der Genregeschichte von den Anfängen bis zu den Produktionen nach 2000 in den vorangegangenen Publikationen zum Forschungsgebiet bis dato fehlte.

Der vierte Abschnitt *Die römische Republik im Historienfilm* bietet eine zeitliche und geographische Verteilung der einschlägigen Film- und Fernsehproduktionen und ordnet diese in die drei Subepochen der Periode–Frühzeit/Frühe Republik, Mittlere Republik und Späte Republik–ein. Dabei zeigt sich eine klare Dominanz von Motiven und Stoffen der Späten Republik.

Die folgenden vier Großkapitel beschäftigen sich mit den am häufigsten verwendeten historischen Personen im Antikfilmgenre. Der Aufbau der Einzelkapitel folgt einer einheitlichen Struktur: Der Auseinandersetzung mit den entsprechenden Produktionen–die den Kernteil der Kapitel bildet–sind ein knapper Eingangsabschnitt zur historischen Person sowie ein Unterkapitel zum Nachleben der historischen Figur von der Antike bis ins 20. Jahrhundert vorangestellt.

In Abschnitt 5 *Spartacus* konzentriert sich die Darstellung auf die linke Vereinnahmung der historischen Person und stellt die Hollywood-Produktion *Spartacus (1960)* und ihr gesellschaftspolitisches Umfeld in den Mittelpunkt der Untersuchung. Die Kapitel 6 *Caesar* und 8 *Augustus* setzen sich eindringlich mit der faschistischen Rezeption der jeweiligen historischen Person auseinander, die Spuren im frühen italienischen Kino zeigt. In beiden Kapiteln stehen die aktuellen TV-Produktionen nach 2000–*Julius Caesar (2002)*, *Imperium: Augustus (2003)*, *Empire (2005)* und *Rome (2005–2007)*–im Vordergrund der Betrachtung. Das vorletzte der Großkapitel, 7 *Kleopatra*, konzentriert sich auf die US-amerikanische Produktion *Cleopatra (1963)*.

Abstract

The present work deals with the representation of historical events in motion pictures on the basis of TV and cinema productions whose plot is to be found in the historical period of the Roman Republic in its commonly accepted limitation from 500 to 30 BC. In doing so, by the sources used the whole genre history of the medium film will be covered, from the period of the first silent movies up to the topical TV and cinema productions after 2000.

The first chapter *Historiengenre und Antikfilm* opens with a theoretic introduction to the importance of historical subjects for the medium film, it shows the genre's tendency to represent historical events and developments as a history of individuals and offers in its subchapters definitions to the terms *Historienfilm* and *Antikfilm*.

The second part *Die Fachliteratur zum Forschungsgebiet Antike und Film* provides an overview of the relevant studies on the still young field of research Antiquity and Film with special regard to recent publications.

Chapter 3 *Genreüberblick von den Anfängen bis zu den Produktionen nach 2000* resumes the plot of the theoric introduction in the first chapter and offers an overview of the genre history of the *Antikfilm*, a subgenre of the *Historienfilm*. This chapter's form has been chosen intentionally because until today there has not been published a coherent account of the genre's history from the very beginning to the productions after 2000.

The fourth section *Die römische Republik im Historienfilm* contains a division of the most relevant TV and cinema productions by date and country of origin and classifies them into the three subcategories of the period: Early Republic, Mid-Republic and Late Republic. By doing so, it can be shown that there is a clear dominance of subjects and themes that belong to the Late Republic.

The four following main chapters deal with the most often represented persons in the genre of the *Antikfilm*. At the bottom of these chapters there is a homogeneous composition: The examination of the relevant productions – which is the main part of the chapters – is preceded by a short introductory section on the historical person as well as a subchapter on the reception of the historical person from the Antiquity up to the 20th century.

In chapter 5 *Spartacus* the representation focuses on the appropriation of the historical person by leftists and places the Hollywood production *Spartacus (1960)* and its socio-political milieu at the centre of the analysis. The chapters 6 *Caesar* and 8 *Augustus* deal particularly with the respective historical person's fascist reception that left its mark in the early Italian cinema. In these two sections the TV productions after 2000 – *Julius Caesar (2002)*, *Imperium: Augustus (2003)*, *Empire (2005)* and *Rome (2005–2007)* – are in the foreground of the examination. The penultimate main chapter, 7 *Kleopatra*, focuses on the US production *Cleopatra (1963)*. To complete the present work are a concluding summary and a bibliography.

Curriculum Vitae

geboren am 07. September 1974 in Wien

01. Juni 1994 Ablegung der Matura am Bundesrealgymnasium Wien 19

1994–1998 Klasse Malerei und Grafik mit Abschluss an der Wiener Kunstschule Wien 9

1997–2000 Studium Japanologie und Philosophie an der Universität Wien

2001–2005 Studium Geschichte und Alte Geschichte an der Universität Wien

2002–2003 Erasmus-Stipendium an der Nationalen und Kapodistrias Universität Athen

Juni 2005 Sponsion zum Mag. phil.; Titel der Diplomarbeit: „Spartakus: Die Visualisierung der Antike in Hollywood“ (betreut von Ass. Prof. Dr. Wolfgang Hameter)

Seit Oktober 2005 Doktoratsstudium der Philosophie im Fachbereich Alte Geschichte und Altertumskunde an der Universität Wien

2005–2006 Fachtutor am Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik

Seit März 2006 Mitarbeiter der Fachbibliothek Alte Geschichte der Universität Wien

Seit Oktober 2006 Lektor am Institut für Alte Geschichte und Altertumskunde, Papyrologie und Epigraphik

Publikationen (Auswahl)

- Der rumänische Antikfilm der 1960er Jahre, in: Kahl, Thede – Schippel, Larissa (Hgg.), Kilometer Null. Politische Transformation und gesellschaftliche Entwicklungen in Rumänien seit 1989, Berlin 2011, 279–289.
- Spartakus. Die Visualisierung der Antike in Hollywood, Mc Carthy, HUAC und das Ende der blacklist in den USA, Saarbrücken 2010.
- Steigbügel und Pflug. Das Zeitalter der Panzerreiter und die Etablierung des Feudalismus, in: Obenaus, Andreas – Kaindel, Christoph (Hgg.), Krieg im mittelalterlichen Abendland, Wien 2010, 393–410.
- Unfreie Arbeitsverhältnisse in der Landwirtschaft von der Antike bis ins Frühmittelalter, in: Cerman, Markus – Steffelbauer, Ilja – Tost, Sven (Hgg.), Agrarrevolutionen. Verhältnisse in der Landwirtschaft vom Neolithikum zur Globalisierung, Innsbruck u.a. 2008, 120–136.
- Nachtrag zur Bibliographie Antike und Film, in: Anzeiger für die Altertumswissenschaft 60, 2007, 129–146.
- Bibliographie Antike und Film, in: Anzeiger für die Altertumswissenschaft 59, 2006, 129–178.

- Das Ende der römischen Republik im Historienfilm, in: Akten des 11. Österreichischen Althistoriker- und Althistorikerinnen-Tages, Innsbruck 2006, 58–60.
- Large Spartacus versus Small Spartacus. Die Umsetzung des Drehbuchs im Antikfilm Spartacus (1960), in: Historische Sozialkunde 3, 2006, 34–38.