

Einhundert Jahre Antikfilm

Als termingerecht zum Beginn des Millenniums der amerikanische Antikfilm „Gladiator“ in die Kinos kam, wollten nur wenige an die Wiederkehr eines längst vergessenen Genres im Kinoformat glauben, schließlich hatte über 30 Jahre kein Filmstudio mehr ein antikes Sujet als Thema für einen Film gewählt. Inzwischen erfreuen sich aber die antiken Stoffe auf der modernen Leinwand wieder großer Beliebtheit und geben Anlass zu breiter öffentlicher Diskussion: Neben diversen Neuproduktionen werden sogar Klassiker des Genres wieder vermehrt zugänglich gemacht.

Geschichte: Aufstieg, Niedergang und Renaissance

Antikfilme gehören zum filmischen Repertoire seitdem die Bilder laufen lernten (**Bild 1**). Die Vorliebe für antike und biblische Sujets um 1900 erklärt sich aus der festen Verankerung jener Themenkreise in einer durch klassizistische Bildungsgüter und christliche Religion geprägten Kultur. War anfangs Italien führend auf dem Gebiet der Antikfilme, so wurde es nach dem 1. Weltkrieg von den USA überrundet, nicht zuletzt da die großen Hollywoodstudios nun begannen Filmgeschichte zu schreiben und über deutlich größere ökonomische Ressourcen verfügten. Auch die Etablierung des Tonfilms machte der Antikfilm noch mit, erst Ende

der 30er Jahre ging das Interesse an diesem Themenkreis zurück. Eine regelrechte Hausse erlebten Antikfilme jedoch nach dem 2. Weltkrieg in den USA und in Südeuropa, vornehmlich wiederum Italien. Diese Entwicklung hielt bis in die 60er Jahre an. Filmgeschichtlich leitete die Produktion *The Fall of the Roman Empire* – (*Der Untergang des Römischen Reiches*, USA 1964; **Bild 4**) gewissermaßen den Untergang dieses Genres ein, die eine Zeitlang noch nachfolgenden europäischen Produktionen werden eigentlich nur noch als Epigonen gedeutet.

Da Antikfilme vielfach den Rahmen bieten für Massenszenen, spektakuläre Schlachten und Arenaszenen, waren sie in den 50er Jahren mit dem Aufkommen des Breitwandformats zu einem beliebten Filmgenre geworden, mit dem die Studios aufgrund seiner Spektakularität gegenüber dem neu aufkommenden Fernsehen konkurrenzfähig bleiben wollten. Diese Strategie zeigte sich bis in die 60er Jahre erfolgreich, da sowohl die großen Hollywoodproduktionen als auch die europäischen Filme durch zahlreiche Aufführungen, auch außerhalb der Produktionsländer, entsprechende Gewinne einspielten. Die gesellschaftlichen und politischen Wandlungen jedoch, die sich in allen westlichen Gesellschaften in den 60er Jahren abzeichneten, veränderten auch die Kinolandschaft und brachten eine andere filmische Ästhetik hervor, die in vielen Sprachen mit den Epitheta „neu“, „jung“ oder „frei“ belegt wurde. Der in die Jahre gekommene Antikfilm war nun

Bild nicht verfügbar

uninteressant geworden – für die neuen Filmemacher, da seine Themen keine gesellschaftspolitische Brisanz aufwiesen, für die kommerzielle Kinoindustrie wegen seiner horrenden Produktionskosten. So hätte z. B. das Filmprojekt *Cleopatra* (USA 1963) dem zuständigen Filmstudio „20th Century Fox“ beinahe den finanziellen Ruin eingetragen.

Das Erbe der Antikfilme trat in der Folgezeit der amerikanischen Fernsehfilm an, hier sollte sich ein Sendeformat der Mehrteiler („miniseries“) herausbilden, das in den 90er Jahren auch den deutschen Fernsehmarkt erreichte, wie etwa *Die Abenteuer des Odysseus* (1997; *The Odyssey*; **Bild 5**), *Kleopatra* (1999) und *Jason und der Kampf um das Goldene Vlies* (*Jason and the Argonauts*, 2000). Inzwischen werden diese Formate auch in Europa selbst für den europäischen Markt hergestellt, wie etwa von der deutschen Produktionsfirma EOS, die in letzter Zeit historische „miniseries“ zu „großen Männern“ diverser historischer Epochen gedreht hat (*Napoleon* 2002, *Caesar* 2002, *Augustus* 2003).

Das Revival der Antikfilme auf dem Kinomarkt ist allerdings nicht plötzlich zum Millennium aufgetreten, sondern hat seine Vorbereitung bereits in den 90er Jahren gefunden, mit der Rückkehr historisch-epischer Themen (zuerst des Mittelalters) in die Filmlandschaft. Wie die Abkehr vom Antikfilm gesellschaftlich begründet war, so lässt sich auch die erneute Hinwendung zu diesem Filmthema als Symptom einer gesellschaftspolitischen Krise deuten. Der Filmkritiker Michael Gierke formulierte es vor einiger Zeit treffend: „Größe ist in dem Maße beliebt, wie sie als Thema wie als unmittelbare Erfahrung einen Ausweg aus unnützer Komplexität, schwieriger Lesbarkeit der Geschichte und Vergeblichkeit filmkritischer Intervention verspricht“.¹ Auch die Tatsache, dass dieses Genre wie bereits mehrfach in der Filmgeschich-

te (z.B. Kamerawagen und Breitwandtechnik) von Innovationen, nämlich von computerunterstützter Technik, profitieren, vermag nicht über die Rückwärtsorientierung der neuen Antikfilme hinwegzutäuschen.

Ästhetik: Geburt aus dem Geist des 19. Jahrhunderts

Ein Großteil der Antikfilme folgt seit Beginn der Filmgeschichte den ästhetisch-künstlerischen Prinzipien des Mainstream-Kinos. Schnell hatte sich ein filmischer Code zur Darstellung der Antike herausgebildet, der an klassizistisch-populistische Vorstellungen über die Antike aus dem 19. Jh. anknüpfte und als u. a. visuelles Medium die Bilder eines verwandten Mediums fortschrieb, nämlich der Genre- und Historienmalerei des 19. Jh.s (z. B. die Gemälde von Lawrence Alma-Tadema). Deren riesige und mit Details angefüllte Leinwände wurden zu Anleitungen, wie ein Antikfilm auszustatten sei, und bescherten diesem Filmtyp aufgrund ihrer viktorianischen Überfülle an Staffage das Schicksal eines kostenintensiven Ausstattungsfilms (**Bild 2**). Das ebenfalls teure Aufgebot an Statisten in Massenszenen knüpfte an die Inszenierungen der Antikoper im 19. Jh. an. Die pompöse Filmmusik und bei längeren Antikfilmen der Einsatz von Pausen- und Schlussmusik ist ebenfalls dem Bemühen um epische Größe geschuldet. Mit dem Aufkommen der Farbfilme bildete sich in diesen Filmen eine Farbsthetik heraus, die in Einzelbereichen der Antike gerechter wird als die Winckelmannsche Einfachheit, so etwa bei der Kleiderpracht der Mächtigen. In anderen Bereichen jedoch, wie bei den einfachen Leuten und ihren Gebrauchsgegenständen und bei den Gebäuden, lässt sie die Antike zu neu und glatt erscheinen. Auch die Billigpro-

Bild nicht verfügbar

**Bilder aus
folgenden Filmen
(v.l.n.r.):
Cleopatra (1917);
Im Zeichen des
Kreuzes (1932);
Die Schlange vom
Nil (1953);
Der Untergang des
römischen Reiches
(1963).**

duktionen, besonders aus den 50er Jahren des 20. Jh.s, bleiben einem derartigen Stil verpflichtet, allerdings aufgrund geringerer ökonomischer Potenz mit einer Nachahmung des Monumentalen, die zuweilen (wirklich unfreiwillig?) zur Persiflage mutiert, wenn beispielsweise die antiken Säulen zu pappmacheartig aussehen. Mit diesen Inszenierungstechniken der Filmemacher und den entsprechenden Sehgewohnheiten des Publikums brechen bis heute nur wenige Antikfilme. Der Historiker Rainer Rother hat für verschiedene historische Epochen treffend von der „der Geschichte ausgetriebenen Fremdheit“ in den Hollywoodproduktionen gesprochen.²

Da der Antikfilm seit seinen Anfängen auf der narrativen Ebene das Erbe des Romans aus dem 19. Jh. angetreten hat, folgen Handlung und ihre Personen den klassischen Elementen dieses Genres. Ohne Rücksicht auf historische Details oder die entsprechenden Sagenkreise wird die Handlung um eine fiktive Liebesgeschichte, meist mit Happy End, erweitert, bei der oft sogar einer der Protagonisten erfunden ist. So muss der historisch belegte Kaiserschwester Lucilla in *Fall of the Roman Empire/Der Untergang des Römischen Reiches* USA 1963 als fiktiver Liebhaber der General Livius zur Seite gestellt werden (**Bild 4**), in dem Film *Gladiator*, der an vielen Stellen die Filmhandlung jenes Films zitiert, wiederholt sich das Verfahren: Lucilla blickt auf eine vor der Filmhandlung liegende Beziehung zu dem fiktiven Haupthelden Maximus zurück, die stets im Umgang der beiden mitschwingt. Die Verwandtschaft der beiden Filme verweist im Übrigen auf eine für die Filmgeschichte allgemein, aber auch für die Antikfilme wichtige Tendenz, nämlich die der Anfertigung von Remakes, die ebenfalls zu einer bis heute vielfach gültigen Kanonisierung einmal gewählter Bilder der Antike führte.

Vertraute Inszenierung: Die Macht der Bilder und ihre Identifikationsangebote

Bei den konventionellen Produktionen waren es in der Regel zwei Angebote an das Publikum, die ihren Erfolg erklären: die Möglichkeit des Eskapismus und der Identifikation. Monumentale Inszenierung und spektakuläre Werbung für die Filme – z. B. im Stil von Zirkusumzügen oder durch Kaufhauskampagnen für Kleidung und Toilettenartikel à la Kleopatra –, ferner Spezialeffekte bei deren Aufführung – wie die bereits erwähnte Pausenmusik – ermöglichten besonders in der Zeit nach dem 2. Weltkrieg Flucht aus dem Alltag in ein Kino, das zudem als Ort oft in antikisierender Manier einem Palast gleich gestaltet war. Die publikumswirksame Erotisierung der Heldinnen (**Bild 3**) – kaum ein Antikfilm verzichtet auf orientalische Tänze, egal wie unpassend für den jeweiligen Schauplatz – war trotz strenger Zensurbestimmungen der Nachkriegszeit wegen der Verlagerung in eine entfernte Epoche unkritisch und fungierte vermeintlich als abschreckendes Beispiel verlotterter Sitten.

Gleichzeitig entwickelte sich der Antikfilm in Südeuropa fast zu einer Art Heimatfilm, der der Stärkung nationaler Identität diene, so in den italienischen Co-Produktionen der 50er und 60er Jahre, aber auch im rumänischen Film noch bis in die 80er Jahre³. In den USA trugen besonders die Verfilmungen biblischer Stoffe und die Antikfilme, die Christen im Kampf gegen das römische Imperium und die Monarchie als Willkürherrschaft zeigen, zur Festigung einer kulturellen Identität bei, die auf Christentum und Demokratie basiert.⁴ Umgekehrt konnten aber auch das republikanische Rom und dessen senatorische Politiker als Urbild für die amerikanischen Gründungsväter verstanden werden. Dieser Lesart schließen sich übrigens

Bild nicht verfügbar

Bilder aus
folgenden
Filmen (v.l.n.r.):
Die Abenteuer
des Odysseus
(1997);
Medea (1969).

auch die aktuellen amerikanischen Interpretationen von „Gladiator“ an, ein Beleg für die Fortschreibung derartiger Identifikationsangebote im neueren Antikfilm.⁵

Die Hauptakteure der konventionellen Antikfilme entsprechen dem Typus des (film)epischen Heros und der Heroine: der Held ist stark und mutig, die Heldin schön und edel. Dabei spielt die äußerliche Erscheinung der Protagonisten eine wesentliche Rolle, weswegen sich deren Darsteller in den Billigproduktionen der 50er Jahre oft zuvor als Mister Universum ausgezeichnet hatten und die Darstellerinnen über die Schönheitskonkurrenz zum Film gekommen waren. Die Zurschaustellung von Körperlichkeit war jedoch im traditionellen Antikfilm nicht nur auf die Frauenrollen beschränkt, da die antiken Kostüme vielfach den Blick auf den Männerkörper preisgaben und in jenen Tagen auch verdeckt homoerotische Schaulust zufrieden stellten.

Der Körperlichkeit kommt auch im neueren Antikfilm Bedeutung zu, allerdings weniger um die Zensurbestimmungen durch Projektion auf andere Zeiten zu umgehen, sondern als Ausdruck einer körperfixierten Gesellschaft. So kommt es, dass z. B. der Wrestler „The Rock“ den sagenhaften ägyptischen König Skorpion (*The Scorpion King*, USA 2002) verkörpert oder dass die zu unterentwickelten Waden des Schauspielers Brad Pitt ein echtes Problem bei der Darstellung Achills (*Troja*, USA 2004) werden können.⁶

Zu den identitätsstiftenden Funktionen konventioneller Filme gehört auch die Bekräftigung des zur jeweiligen Filmzeit gesellschaftlich akzeptierten Verhältnisses zwischen den Geschlechtern. In den diversen Antikfilmen war dieses Verhältnis entsprechend den eben angesprochenen heroischen Typen geprägt von männlicher Aktion und weiblicher Passivität und Unterordnung. Ausnahmefrauen, wie etwa antike Herrscherinnen, werden entweder im Laufe der Filmhandlung domestiziert oder bezahlen für ihr Eindringen in die Männerdomänen Krieg und Politik und für die Übertretung geschlechtsspezifischer Normen mit ihrem Leben.⁷

Dieses Rollenmuster wird in den neueren Filmen durchbrochen.⁸ Die antiken Fantasyheldinnen, etwa Xena, treten zwar als erotische, aber auch martialisch kämpfende und unabhängig handelnde Frauen auf. In *Gladiator* wird die Kaiserschwester Lucilla entgegen ihren historischen Familienverhältnissen zur allein erziehenden Mutter und erscheint als treibende Kraft bei der Verschwörung gegen ihren Bruder Commodus. Die fiktive N'kara, spätere Ehefrau des Hunnenkönigs Attila, schützt sich durch Verhütungsmittel vor einer ungewollten Schwangerschaft (*Attila* 2001 TV).⁹

Unkonventionelle Inszenierung: Begegnung mit einer fremden Antike

In der Geschichte des Genres sind die Antikfilme selten, die dem Publikum Identifikation mit den Hauptfiguren und der Handlung verweigern, es sogar verstören wollen. So wich Pier Paolo Pasolini von einer glättenden Vereinnahmung der Antike durch die Gegenwart ab und inszenierte seine Medea-Verfilmung in einer kargen Landschaft als archaisch-bedrohlich, begleitet von Elementen einer Ethnomusik (**Bild 6**). Cacoyannis drehte seine Version der Elektra bewusst in Schwarz-Weiß. Zu den wenigen unkonventionellen Antikfilmen gehört in letzter Zeit das Projekt *Singe den Zorn* des „Dramatischen Theaters“ in Berlin. Unter der Leitung der Dramaturgin Antje Borchardt und des Regisseurs Matthias Merkle hat das Ensemble einen Iliasfilm gedreht, der durch die Kombination moderner (z. B. auf der Ebene der Inszenierung, Kostümierung und Musik) und konservativer Elemente (z. B. in der Wahl der Voßschen-Übersetzung als Textvorlage) nach einer eigenen filmischen Ästhetik der Antike strebt.¹⁰ Da aber die Alteritätserfahrung für die Beschäftigung mit der Antike im Zeitalter der multikulturellen Gesellschaften an Gewicht gewonnen hat, wäre zu wünschen, dass zukünftig auch Antikfilme gedreht werden, die nicht nur zum Staunen durch Monumentalität, sondern auch zur produktiven Auseinandersetzung durch Irritation einladen. ■

Anmerkungen

- 1 GIRKE, M.: Liebling, ich habe das Kino geschrumpft. Krieg und Kino und Kritik, *filmkritik* 23/2/2002 (<http://filmkritik.antville.org/20020223;18/4/2004>).
- 2 ROTHER, R. (Hg.): *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, Vorwort, 12.
- 3 „Kampf der Titanen gegen Rom“ = „Dacii“, Rumänien/Frkr. 1966; „Burebista“, über den gleichnamigen dakischen König, und „Gold der Daker“, beide Rumänien 1980; vgl. auch den archäologischen Kinderfilm „Zwei Jungen suchen die Daker“, Rumänien 1977.
- 4 „The Robe“/„Das Gewand“ USA 1953, „Demetrius and the Gladiators“/„Die Gladiatoren“ USA 1954, „The Silver Chalice“/„Der silberne Kelch“ USA 1954.
- 5 WINKLER, M. M. (Hg.): *Gladiator. Film and History*, Malden M.A. 2004.
- 6 So Ruth Lindner in ihrem Vortrag auf der Bielefelder Tagung („Antike und Mittelalter im Film“) im Sommer 2003.
- 7 WIEBER-SCARIOT, A.: Herrscherin und doch ganz Frau – Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre, in: *metis* 7, 1998, 73–89.
- 8 Vgl. auch LINDNER, R.: Der Heros und die Zauberin. Gender in Verfilmungen griechischer Mythen, in: KORENJAK, M./TÖCHTERLE, K. (Hgg.), *Pontes II. Antike im Film*, Innsbruck/Wien/München/Bozen 2002, 44–57.
- 9 WIEBER, A.: *Leben im Schatten der Planwagen? Zur Darstellung der Hunnen im Film*, (im Druck: erscheint in einem Sammelband der Universität Innsbruck zum Thema „Antike und Geschlechterrollen“).
- 10 Siehe die Internetpräsenz unter <http://www.singe-den-zorn.de>; sowie den Bericht im AU 4+5/2004, 94.