



SAECULUM

JAHRBUCH FÜR UNIVERSALGESCHICHTE

böhlau

JÖRG RÜPKE, JUSTIN STAGL,
VERENA WINIWARTER

Formen des Wissens über die Zukunft

ANGELIKA MALINAR

Vorzeichen und Vorhersagen in der
indischen Literatur

JOACHIM GENTZ

Empirisierung des Wissens von der Zukunft
im China des 3. Jhs. v. u. Z.

GREGOR WEBER

Politische Träume in der römischen
Kaiserzeit

CHRISTIAN KOLLER

Zur transnationalen Medialisierung der
französischen Fremdenlegion

THOMAS SPÄTH,
MARGRIT TRÖHLER

Die TV-Serie *Rome* als Experimentelle
Geschichtsschreibung

SAECULUM

JAHRBUCH FÜR UNIVERSALGESCHICHTE

Begründet von
Georg Stadtmüller

Herausgegeben von
Judith Árokay, Jan Assmann, Arndt Brendecke, Peter Burschel, Klaus Butzenberger,
Ute Daniel, Manfred K.H. Eggert, Thomas Höllmann, Andreas Kappeler,
Hans-Henning Kortüm, Jochen Martin, Christoph Marx, Axel Paul,
Stefan Reichmuth, Wolfgang Reinhard, Erhard Rosner, Rolf Sprandel,
Heinrich von Stietencron, Rolf Trauzettel, Ulrich Veit, Eckhard Wirbelauer,
Hubert Wolf, Annette Zgoll

Schriftleitung:
Prof. Dr. Peter Burschel, Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Eckhard Wirbelauer, Université de Strasbourg

Manuskripte werden erbeten an:
Prof. Dr. Peter Burschel, Institut für Geschichtswissenschaften,
Humboldt-Universität zu Berlin, Unter den Linden 6, D-10099 Berlin,
peter.burschel@hu-berlin.de

© 2013 by Böhlau Verlag GmbH & Cie., Köln Weimar Wien
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com
Alle Rechte vorbehalten

Satz: SatzWeise GmbH, Föhren
Druck: Strauss GmbH, Mörlenbach
Die Phönix-Zeichnung auf dem Umschlag geht zurück
auf ein chinesisches Relief um 150 n. Chr.

ISSN: 0080-5319
ISBN: 978-3-412-21098-4

Erscheinungsweise: zweimal jährlich
Preise: Abonnement € 69,90 [D]/ € 71,90 [A]; Abonnement für Studierende
€ 52,40 [D]/ € 53,90 [A]; Einzelheft: € 44,90 [D]/ € 46,20 [A]
Erhältlich in Ihrer Buchhandlung oder direkt beim Böhlau Verlag unter:
vertrieb@boehlau-verlag.com, Tel. +49 221 91390-0, Fax +49 221 91390-11

Ein Abonnement verlängert sich automatisch um ein Jahr, wenn die Kündigung
nicht zum 1. Dezember erfolgt ist. Zuschriften, die Anzeigen und Vertrieb betreffen,
werden an den Verlag erbeten.

Inhalt
Band 62 – Jahrgang 2012 – 2. Halbband

<i>Justin Stagl</i> Einleitung	177
<i>Jörg Rüpke, Justin Stagl, Verena Winiwarter</i> Formen des Wissens über die Zukunft	183
<i>Angelika Malinar</i> Von der Gegenwart der Zukunft: Vorzeichen und Vorhersagen in der indischen Literatur	189
<i>Joachim Gentz</i> „Bei Zuwiderhandlungen wird es donnern“. Empirisierung des Wissens von der Zukunft im China des 3. Jhs. v.u.Z.	213
<i>Gregor Weber</i> Politische Träume in der römischen Kaiserzeit. Deuter, Deutung und Verbreitung	229
<i>Christian Koller</i> Kriminelle Romantiker in der exotischen Hölle: Zur transnationalen Medialisierung der französischen Fremdenlegion	247
<i>Thomas Späth, Margrit Tröhler</i> Die TV-Serie <i>Rome</i> als Experimentelle Geschichtsschreibung	267
Resümees	303
Autoren	307

Die TV-Serie *Rome* als Experimentelle Geschichtsschreibung

Thomas Späth, Margrit Tröhler

Le sujet historien [...] est le seul à effectuer,
constamment et systématiquement, l'aller-retour
entre la surface et la structure, entre le désordre et l'ordre,
entre la contingence et la cohérence;
et d'en faire sa raison d'être –
on ne fait plus l'Histoire, on fait *de* l'histoire ...¹

In seinem Manifest zu einer „experimentellen Geschichte“ verlangt Daniel Milo, dass das Historikersubjekt seine Subjektivität, das heißt seinen Standpunkt und die Reflexion über die eigene Position, in sein Forschungsobjekt einschreibt, dass es dieses Objekt „spielerisch“ angeht und die „Geschichte provoziert“, um all ihre Möglichkeiten auszuloten.² Dieses Subjekt könnte auch ein ‚Text‘ sein, ein Film oder eine Serie. Denn *Rome*, die Quality Soap von HBO und BBC (2005–2007), die in 22 Episoden die Zeit des römischen Bürgerkriegs zwischen Caesars Sieg über Vercingetorix in Alesia (52 v. Chr.) und der Schlacht zwischen Augustus und Marcus Antonius/Cleopatra bei Actium (31 v. Chr.) skizziert, kann – so unsere These – als eine Form der Geschichtsschreibung³ gesehen werden. Die Serie markiert – ganz im Sinne Michel de Certeaus und auch eines poststrukturalistischen Denkens – ihren gesellschaftlichen „Ort der Produktion“ als einen Ort der Geschichtlichkeit des Blicks, der Darstellung von historischen ‚Ereignissen‘ und der Aussagen über sie.⁴ Geht man mit Philip Rosen von einer „deauthorization of modern historical thinking“ aus, ist Geschichtsschreibung seit den 1970er Jahren nicht nur als eine diskursive und damit nicht-individuelle Produktion von Sichtweisen auf Geschichte, ihre Paradigmen und Theoreme anzusehen, sondern auch als Infragestellung der Autorität universitärer Historiografie, das heißt der akademischen Produktion von Wissen *über* Geschichte.⁵

In diesem Sinne lesen wir *Rome* als populäre Form von Geschichtsschreibung, die ihre eigene „radikale Historizität“⁶ wahrnehmbar macht und ihre mediale Praxis reflektiert, obwohl – oder gerade weil – die Serie primär eine Unterhal-

¹ Milo 1991a, 18.

² Milo 1991a, 25, 29, 32 (soweit nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von Autorin und Autor).

³ Zur sprachbezogenen Begrifflichkeit vgl. infra.

⁴ De Certeau 1984 [1975], 21, 27–119.

⁵ Rosen 2001, XII–XVIII, 354.

⁶ Rosen 2001, 353 f.: „[...] what I called a radical historicity [...] entails a historiography that knowledgeably confronts the instabilities of the relationships that modern historicity establishes between past and present. [...]. Furthermore, this is to take up the modern imperative to historicize his-

tungsfunktion erfüllt. In ihrer Experimentierfreudigkeit liefert sie uns Bilder und narrative Zusammenhänge zur römischen Antike, die gängige Vorstellungen herausfordern, neue Perspektiven auf die historischen Ereignisse eröffnen und eine „Geschichte der Möglichkeiten“ entwerfen.⁷ Diese Möglichkeiten führen nicht in die Unordnung, in die Beliebigkeit oder ins Phantastische, denn „le champ des possibles dans un moment historique donné est indéfini, il n’est pas illimité [...] : le possible aspire au nécessaire pour échapper à l’aléatoire“.⁸ Dies bedeutet, dass die Serie *Rome*, durch den Entwurf einer polyphonen Alltagswelt, die komplexe Narration und die Verschiebung der Hierarchien zwischen historischen und fiktionalen AkteurInnen die vermeintliche Kohärenz der konventionellen Geschichtsschreibung durchbricht, um die Kontingenz historischen Handelns zu veranschaulichen: „*experimenter, c’est faire violence à l’objet*“.⁹ Oder mit de Certeau können wir sagen: Es gilt, radikal zu akzeptieren, dass Geschichte¹⁰ hergestellt wird („fabrication“), damit das ‚Denkbare‘ ausgelotet werden kann¹¹ – was selbstverständlich ebenso auf unsere ‚Lektüre‘ der Serie *Rome* als audiovisuelle Form der Geschichtsschreibung zutrifft.

Wenn *Rome* in einem Akt der narrativen Wiederaneignung römische Geschichte(n) auf die Leinwand bringt und sie in Bildern und Tönen präsent macht, dann hebt diese Serie, wie andere populäre Formen des historischen Erzählens vor ihr, etwa der Roman, die kategorische Trennung zwischen Gegenwart und Vergangenheit auf, die – weiter nach de Certeau – die moderne Historiografie begründet.¹² Die Serie analysiert ihr Objekt nicht aus der Distanz, sie provoziert es und konfrontiert es mit Fragen, die von ‚außerhalb‘ kommen: zeitlich, räumlich und pragmatisch-diskursiv. Das heißt, die mediale und serielle Darstellung von Geschichte hat nicht dieselbe Funktion wie die akademische Historiografie; sie produziert ihr Objekt von einem anderen sozialen Ort aus und in anderen ökonomischen Bedingungen, mit einem anderen Ziel: Unterhaltung. Doch so wie jede historische Untersuchung Rhetorik und auch Erzähltechniken benutzt,

toricity, and with it the standpoint from which one writes history, but without pretending that it is possible to do so while avoiding the arena of referentiality that is at stake in historiography.“

⁷ Milo 1991a, 32 f.

⁸ Milo 1991a, 33: Man könnte die Darstellungsweise, die der griechische Historiker Thukydides für die Gestaltung seiner Reden postuliert, neben diese Zurückweisung der Beliebigkeit des Fiktionalen stellen: „Was nun an Reden von den einen und den anderen gehalten wurde [...], davon die wörtliche Genauigkeit wiederzugeben war schwierig [...]; nur so, wie es mir scheint, dass ein jeder in seiner Lage sprechen musste, stehen die Reden da, in möglichst engem Anschluss an den Gesamtsinn des in Wirklichkeit Gesagten.“ (Thukydides 1.22.1).

⁹ Milo 1991a, 13 (Hervorhebung im Original).

¹⁰ De Certeau 1984 [1975], 63 ff.: De Certeau unterscheidet nicht zwischen „histoire“ und „historiographie“, weil jede „Geschichte“ notwendig „Geschichtsschreibung“ ist; ähnlich lässt Milo (1991a, 25) – mit Bezug auf Foucault – „histoire“ und „méta-histoire“ zusammenfallen. Vgl. ebenfalls Rosens Definition der „radikalen Historizität“, supra Anm. 6.

¹¹ De Certeau 1984 [1975], 5, 47.

¹² De Certeau 1984 [1975], 9 ff.; ähnlich auch Rosen 2001, 354.

um die fragmentarischen Spuren des Objekts vergangener Wirklichkeit in wissenschaftliche Erkenntnisse gekleidet an ihre LeserInnen zu tragen, genau so kann eine audiovisuelle Mainstream-Produktion nach den Regeln der historischen Fiktion Wissen hervorbringen.¹³ Im Übrigen waren Wissensvermittlung und Unterhaltungswert auch in der Geschichtsschreibung nicht immer so streng getrennt, wie dies heute zuweilen angenommen wird: Wenn Geschichte in der Antike zum einen sehr wohl als ein „Wert für immer“ galt, wie es Thukydides postulierte, oder als eine *magistra vitae*, „Lehrmeisterin des Lebens“¹⁴, so wurde von ihr immer auch erwartet, dass sie ihre LeserInnen oder ZuhörerInnen zu packen vermochte durch einen „bunten Wechsel von Launen der Zeiten und Schicksalen“.¹⁵ Vom Geschichtsschreiber wurde erwartet, dass er in seiner Erzählung die Vergangenheit seinem Publikum ‚vor Augen führte‘ und damit die Distanz zur Gegenwart aufhob¹⁶ – eine Auffassung, die eine große Zukunft haben sollte bis hin zu Michelet, der im historischen Dialog die Toten mit präsentem Leben versah.¹⁷

Um unsere These der experimentellen Geschichtsschreibung in *Rome* zu begründen, werden wir die Serie in einem ersten Teil als Forschungsobjekt und als Objekt der Geschichte problematisieren, ein Objekt, das durch seine sinnliche Weltgestaltung und seine narrativen und ästhetischen Dynamiken ein Wahrnehmungs- und Bedeutungsangebot liefert. Als populäre und fiktionale Form der Geschichtsschreibung folgt die im Format einer Quality Soap produzierte Serie eigenen Regeln und Dynamiken, die Spektakel, Attraktion und Narration in ihrem Entwurf einer historischen Welt zusammenführen. Durch das Oszillieren von Vertrautem und Fremdem (1.1), die Verflechtung der Welten und Handlungsstränge (1.2), die Technik der Montage (1.3) entsteht ein komplexes, polyphones Bild einer Gesellschaft, in deren Beziehungsgefüge soziale Räume miteinander konfrontiert werden. Über Kontraste und Ähnlichkeiten sowie die Verschiebung von Hierarchien (1.4) werden Zusammenhänge zwischen den Figuren und ihren Handlungen geschaffen, die die Kausalität der Ereigniskette, wie sie die konventionelle, akademische Historiografie konstruiert, in Frage stellen.

Dieser analytische erste Teil führt uns zum Versuch, das Objekt *Rome* über drei Verfahren des historiographischen Experiments mittels der Fiktion theoretisch zu begründen: den produktiven Umgang mit Anachronismen (2.1), die

¹³ Vgl. Genette 1991; Pavel 1986; Calame 2012.

¹⁴ Thukydides 1.22.4; das geflügelte Wort der Geschichte als „Lehrmeisterin des Lebens“ findet sich in Cicero, *de oratore* 2.36, vgl. auch Hartog 1999, 185 f. zu sehr viel älteren Zeugnissen für diese Vorstellung.

¹⁵ Cicero im Brief an Lucceius, *ad familiares* 5.12.4–5. Vgl. auch Tatum 2008 zu den Verbindungen zwischen antiker Geschichtsschreibung und der TV-Serie *Rome*.

¹⁶ Zangara 2007, 55–89 wirft die Frage auf, ob durch diese *enargeia* der „Leser zum Voyeur“ (78) transformiert werde.

¹⁷ Hartog 2003, 146.

Herstellung von Analogien, die wir als Methode des Vergleichens etablieren (2.2), und die Schaffung verschiedener Zeitlichkeiten, die den Eindruck von Uchronie durchkreuzen (2.3) und dem oft an die populären, postmodernen Historienfilme herangetragenen Vorwurf der Einebnung von geschichtlicher Zeit eine alternative Sichtweise entgegen setzt. Mit unserer Lektüre schlagen wir vor, im Geschichtsexperiment der TV-Serie eine Vielfalt von Ebenen der Historizität zu entdecken und der Konstituierung komplexer Beziehungen zwischen der Alterität uns fremder Vergangenheit und ihrer Konstruktion in der Gegenwart des Spektakels nachzugehen.

Noch ein Wort zu unserer Terminologie: ‚Geschichtsschreibung‘, ‚Erzählen‘, ‚Beschreiben‘, ‚Argumentation‘, ‚Rhetorik‘ oder ‚Lektüre‘ sind Begriffe, die alle an die Auseinandersetzung mit verbal-sprachlichen Texten gebunden sind. Natürlich ‚erzählt‘ der Film in ‚Bildern und Tönen‘, er ‚zeigt‘ seinen ZuschauerInnen ganze Welten, macht sie sinnlich erfahrbar, gibt sich als organisierende Instanz (als ‚Enunziation‘) zu erkennen – mittels formaler Parameter wie Gestaltung des Dekors und Konzeption der Figuren, Blickpunkt oder Montage. Um über audiovisuelle Produktionen zu sprechen, wären Begriffe wie ‚Zeigen‘ oder ‚Vorführen‘, das heißt sicht- und hörbar machen, sowie auf der Rezeptionseite ‚Schauen‘, ‚Sehen‘, ‚Betrachten‘ zweifellos angemessener. Dies verlangen etwa bildtheoretische und phänomenologische Ansätze seit einiger Zeit – meist polemisch gegen die Zeichenhaftigkeit von Bildern und somit die Semiotik gerichtet.¹⁸ Selbstverständlich funktionieren Bilder und Töne anders als Sprache und Schrift; sie richten sich über andere Kanäle an unsere emotionale und kognitive Wahrnehmung. Nur sind ‚Zeigen‘ und ‚Schauen‘ sehr arm an Differenzierung und Prozesshaftigkeit. Das Wort ‚Geschichtsdarstellung‘ vermag es nicht, die meta-geschichtliche und meta-theoretische Position widerzuspiegeln, die ‚Historiographie‘ in einer reflexiven und reflektierten Auffassung mitteilen kann: Eine epistemologische Positionierung zum eigenen ‚Diskurs‘, der historische und filmische Praktiken als soziale und kulturelle Operationen erfasst, bleibt den audiovisuellen Begriffen verwehrt. Ähnlich beinhaltet die ‚Filmbetrachtung‘ in der gemeinhin verständlichen Bedeutung des Wortes nicht die kritisch-reflexive Distanz und die Prozesshaftigkeit der ‚Lektüre‘. – Wir verwenden die sprachbezogenen Begriffe also in einem bildlichen respektive audiovisuellen Sinn¹⁹ und gehen davon aus, dass ein Film das ‚Wahrnehmbare‘ und das ‚Darstellbare‘ in einer bestimmten historischen Zeit, unter den sozio-ökonomischen und technologischen Bedingungen, die ihm gegeben sind, auf Leinwand und Bildschirm bringt. Aufseiten der Rezeption kommt ebenfalls nur das in derselben Zeit (inhaltlich wie formal) ‚Wahrnehmbare‘ zum Tragen sowie das ‚Vor-

¹⁸ Vgl. u. a. Mitchell 1994; Marks 2000; Boehm 2010.

¹⁹ Vgl. Schama 2004.

stellbare²⁰, das, was überhaupt an neuen Bildern sich in die Köpfe einnisten kann und sich in das affektive Filmerleben einbinden lässt.²⁰

1. Das Objekt *Rome*

Wenn wir die Serie *Rome* als ikonografisches, fiktional-filmisches Beispiel einer narrativen Geschichtsschreibung betrachten, hebt sich die Unterscheidung zwischen Historie und Meta-Historie auf²¹ oder tritt in einen konstanten wechselseitigen Prozess,²² in dem sich die Geschichte Roms zur Zeit Caesars als Objekt erst konstituiert. So ergibt sich eine doppelte Dekontextualisierung: Die Serie löst durch ihre primäre sozio-ökonomische Funktion, die sie zu einem Produkt der Unterhaltungsindustrie macht, ihr Objekt aus dem ‚seriösen‘ Rahmen der Wissenschaft. Historische Ungenauigkeiten (hinsichtlich des heutigen Wissensstands) sind dabei nicht einfach auf Unachtsamkeiten zurückzuführen, Konzessionen an die Seriendramaturgie nicht einfach als Unterwerfung unter das Diktat der Einschaltquoten zu deuten, sondern als kreativer Akt der Dekontextualisierung. Einen Ausschnitt römischer Geschichte zum „spielerischen“ Objekt zu machen, darin besteht die genannte „Provokation der Vergangenheit“,²³ die im Prozess der Wiederaneignung anders „denkbar“ wird.²⁴

In unserer Lektüre lässt dieser Akt auch den Ort der Produktion von Geschichte wahrnehmbar werden, als historiographische Instanz, die „Geschichte macht“ („faire de l’histoire“).²⁵ Wenn wir hier – in einem zweiten Schritt der Dekontextualisierung – also davon ausgehen, dass die Serie in ihrer spektakulären Weltgestaltung und narrativ-filmischen Komplexität ein anderes Bild von Rom entwirft und neue Perspektiven auf die ‚historischen Ereignisse‘ entwickelt, nehmen wir sie als Beitrag zu einer ‚experimentellen‘ Geschichtsschreibung ernst. Von unserem enunziativen Standort aus, wonach sich das historische Geschehen zwischen Caesars Krieg in Gallien und dem Selbstmord von Kleopatra und Marcus Antonius (also zwischen 51 und 30 v. Chr.) auch anders hätte zugetragen haben können als von der konventionellen Geschichtsschreibung angenommen, konstituieren wir die Serie als historiographisches Studienobjekt. Nicht dass die ‚mögliche‘ Geschichte, die sie vorschlägt, etablierte ‚Fakten‘ (wie den Mord an

²⁰ Mit den Begriffen des ‚Wahrnehmbaren‘ und des ‚Darstellbaren‘ ersetzen wir das gängige Begriffspaar des ‚Sicht- und Sagbaren‘ der Bildtheorie, das auf Gilles Deleuze in seiner Auseinandersetzung mit den Schriften von Foucault zurückgeht (Deleuze 1986) und ergänzen es durch die Rezeptionseite. Das ‚Wahrnehmbare‘ und das ‚Darstellbare‘ wie auch das ‚Vorstellbare‘ umfassen visuelle, auditive und verbalsprachliche Praktiken; vgl. Tröhler 2007, 176–187.

²¹ Vgl. oben Anm. 10.

²² De Certeau 1984 [1975], 40 ff.

²³ Milo 1991a, 29.

²⁴ De Certeau 1984 [1975], 47.

²⁵ De Certeau 1984 [1975], 41.

Caesar oder die Schlacht bei Actium) in Frage stellen würde. Sie eröffnet jedoch einen anderen Blick auf deren Bedingtheiten. Indem sie uns ein vielfältiges Bild des Alltags und der sozialen Verflechtungen in Rom vor Augen führt, vermag sie es, durch die filmischen Mittel das heute Wahrnehmbare und Darstellbare des üblichen Rom-Bildes zu verrücken. Diese Verschiebung der Perspektive beinhaltet im Prozess der Wiederaneignung und Vergegenwärtigung von Vergangenheit auch eine ‚Verfremdung‘: im Sinne der Ostranenie oder Entautomatisierung des Vertrauten der russischen Formalisten und des V-Effekts von Brecht²⁶ ebenso wie im Sinne einer Konfrontation mit dem Anderen, dem auf „ewig verlorenen Objekt der Geschichte“, dem Nichtverstehbaren – und dem Nichtverstehen.²⁷ Die Serie schafft so einen neuen Grund für das Vorstellbare, das die Figuren und ihre Intrigen in die Bedingungen ihrer Möglichkeiten stellt, auf der dramaturgischen Ebene die Kausalität von Ereignisketten schwächt und die Handlungen und Entscheidungen historischer Akteure als kontingente zeigt.

1.1 Oszillieren zwischen Fremdem und Vertrautem

Bereits mit dem Vorspann, der jede der 22 Episoden der beiden Staffeln einleitet, versetzt die Serie *Rome* die ZuschauerInnen in das Spannungsfeld zwischen Fremdem und Vertrautem. Auf von Zeit und Witterung gezeichneten Hausfasaden erscheinen Graffiti, die an gewohnte Bilder der Antike erinnern – Wagenrennen, Gladiatoren, Soldaten, eine Wölfin mit zwei Säuglingen. Doch diese Evokation des Bekannten wird gleich doppelt durchbrochen: Indem der Kopf einer schwarzen Strichfigur in rote Spritzer explodiert, aus denen eine weibliche Figur entsteht, oder die Schlangenhaare züngelnd auf dem Kopf der Medusa tänzeln, schafft die Animation der Graffiti surreale Unheimlichkeit.²⁸ Umgekehrt lassen die vor diesen Mauern und Bildern vorbeigehenden, einfach gekleideten Menschen Realitätseffekte entstehen, die überhaupt nicht zu den stilisierten Figuren passen, die Antikefilme seit ihren Anfängen vor einem Jahrhundert in den Köpfen der ZuschauerInnen festgesetzt haben.

Was im Vorspann angedeutet ist, realisieren die einzelnen Episoden mit regelmäßigem Blick auf den Alltag der Straßen Roms. Zwar setzt die erste Episode mit Bildern aus Caesars Heerlager in Gallien ein und greift damit die Publikumerwartungen antiker Schlachtenbilder auf, doch nach einem Szenenwechsel begleitet die Kamera schon in der neunten Minute die fiktive Figur des Juden Timon durch die schmutzigen, farbigen, lauten Straßen Roms: Marktstände, der Rauch offener Feuer, ein hämmernder Schmied, dunkelhäutige Wäscherinnen, dazwischen eine geschlossene Sänfte, ein Fuhrwerk mit Fässern, ein Handkarren

²⁶ Vgl. Milo 1991a, 19 ff.; zum Begriff der ‚Ostranenie‘ bei Viktor Sklovskij vgl. Kessler 1996.

²⁷ De Certeau 1984 [1975], 50–53.

²⁸ Vgl. Haynes 2008; Späth 2010, 127 f.

mit Broten. Variationen solcher Szenerien zeigt die Serie wiederholt in nahezu allen Episoden: im gemeinschaftlichen Innenhof und der Wohnung der plebejischen Familie von Vorenus und Niobe oder in den Räumen der aristokratischen *domus* von Atia – der Nichte Caesars und Mutter von Octavius und Octavia – oder von Servilia – der Geliebten Caesars und Mutter von Brutus. In der zweiten Staffel fügen sich dazu vermehrt auch Szenen im Bordell und in der Taverne, dem Hauptquartier des Vorenus, der von Marcus Antonius gegen die Bandenkriege auf dem Aventin eingesetzt wurde. Jerome de Groot sieht in diesen Alltagsszenen, die durchaus auch einmal einen Blick in die Latrine eröffnen,²⁹ den „newly iconoclastic and revisionist approach to key historical genres“, mit dem die Serie ein anderes Bild von Rom zeigen will als jenes, das der historische Berater Jonathan Stamp als „the clichés of HollyRome, all white pillars and white togas“ bezeichnet.³⁰

In diesem ungewohnten Rom-Bild wird die historisch-fiktionale Weltgestaltung der Serie evident. Die Ausformung einer ‚möglichen‘ Welt, auch im ontologisch-logischen Sinne der Fiktionstheorie,³¹ bedeutet im filmischen Medium einerseits die Arbeit am Dekor, an einem Setting, das als *pars pro toto* die Stofflichkeit des Universums, der Diegese, bildet, in dem sich die Erzählung abspielt. Andererseits und untrennbar mit dem ersten Aspekt verwoben, ist diese Gestaltung das Produkt der audiovisuellen Ausdrucksebene. So fügen sich vorfilmische Elemente wie Kulissenbauten, Requisiten, Kostüme, Make-up, Frisuren mit filmischen Parametern, Farben, Formen, Licht, Kameraeinstellungen und -bewegungen, Geräuschen und Klängen zusammen und lassen eine dichte, sinnlich erfahrbare Atmosphäre entstehen. Diese atmosphärische Welt ist nicht einfach Hintergrund für die Handlung. In ihrer unterschiedlichen Ausgestaltung schafft sie Kontraste zwischen gesellschaftlichen Situationen, Figurenkonstellationen und Lebensräumen; sie bietet Spektakel und Attraktion,³² die sich zeitweilig in den Vordergrund schieben. Und sie ist immer konstitutiv für das Bild, das in unseren Köpfen vom historischen Geschehen entsteht.

Spektakel und Attraktion situieren sich in zwei Spannungsfeldern. Zunächst stehen sich, wie Peter Cosgrove in einem anderen Zusammenhang ausführt,³³ historische Akkuratess und filmische Authentizität gegenüber: Bestimmte Elemente vergangener Lebenswirklichkeit – sofern man von diesen überhaupt Kenntnis hat – könnten fremd und verstörend wirken und die realistische Illu-

²⁹ Episode 15; wir beziehen uns auf die DVD-Ausgabe der Serie, die von HBO Entertainment (USA) in Kooperation mit BBC produziert wurde durch John Milius, William J. MacDonald, Bruno Heller; die 1. Staffel (12 Episoden, 652 Min.) erschien 2005, die 2. Staffel (10 Episoden, 566 Min.) 2007 (genauere Angaben: <http://www.imdb.com/title/tt0384766/> [Zugriff am 20. März 2010]). Wir zählen die Episoden von 1 bis 22 durch.

³⁰ Stamp zitiert in: De Groot 2009, 199.

³¹ Vgl. Doležel 1998; Pavel 1986.

³² Zum Begriff der Attraktion vgl. Gunning 1986 und 1999 [1989].

³³ Cosgrove 2002.

sion des Films brechen; würden Kostüme und Make-up, Körper und Physiognomien, Gesten und Verhaltensweisen mit einer eng an aktuellen Erkenntnissen der historisch-anthropologischen Forschung orientierten Genauigkeit wiedergegeben, böte der Film den ZuschauerInnen zu wenig Anhaltspunkte zur emotionalen Einbindung. Dennoch mutet ihnen *Rome* auch einiges zu, das Spuren der Fremdheit eines historischen Anderen trägt und zugleich die Lust auf Spektakel bedient. Dabei kann Fremdes sehr wohl auch zur Projektion von Exotik und zu einer ‚mystischen‘ Vorstellung des Anderen führen, wenn Atia, um die Mannwerdung ihres Sohnes zu beschleunigen, diesem Hoden eines Ziegenbocks servieren lässt³⁴ oder wenn Servilia mit Nadeln eine Wodu-Puppe bearbeitet, die Atia darstellt, die sie zuvor mit einem Fluch belegt hat.³⁵ Andererseits bezieht sich der *obolus* oder Charongroschen, der den Toten in den Mund gelegt wird, auf ein Ritual, das zwar nicht exklusiv römisch ist, das aber im antiken Griechenland seinen Ursprung hat und bis ins Mittelalter bezeugt ist.³⁶ Allgemein scheut die Serie zur Erzeugung *filmischer Authentizität* nicht vor einer synkretistischen Historisierung ihrer Welten zurück. Dies gilt auch für ikonographische Anleihen etwa an barocke Stilleben bei der Ausgestaltung opulenter Gastmähler, die im Hause der Julii stattfinden.

Das zweite Spannungsfeld ist das zwischen Attraktion und Narration. Die Inszenierung des überbordenden Treibens in den römischen Straßen, für das sich die Filmemacher Mumbai zum Vorbild genommen haben,³⁷ ist oft nicht direkt auf die Handlungsentwicklung ausgerichtet. Anders gesagt: Filmisches Erzählen exponiert sich in Bildern und Tönen, es ist eingebettet in die Gestaltung einer Diegese. Narration und Attraktion sind ineinander verschränkt: Die Facetten römischer Lebensräume stellen sich – wie auf einer Bühne – zur Schau, adressieren sich an unsere Augen und Ohren und binden uns über die haptische Wahrnehmung und sinnlich-affektive Empfindung in das Geschehen auf dem Bildschirm und in die narrative Dynamik ein.

Die historische Weltgestaltung ist damit nicht einfach Darstellung eines geschichtlichen Schauplatzes, sondern beruht auf einer künstlerischen Praxis im Sinne einer *technē*, „that seem[s] designed to give us a sense of the presentness of history“.³⁸ Sie ist weder Überschuss noch Hintergrund für die Narration: Sie bestimmt das Bild eines anderen Rom, erzeugt Fremdheit im Vergleich zu den Straßenbildern von modernen westlichen Städten ebenso wie zum sauberen und nüchternen Bild einer Stadt aus dem weißen Marmor der ‚edlen Einfalt und stillen Größe‘, das Stamp anspricht und das Antikefilme wie *The Gladiator* (Ridley Scott, USA 2000) oder *Cleopatra* (Josef Mankiewicz, USA 1963) zeichnen.

³⁴ Episode 4.

³⁵ Episode 5.

³⁶ Episode 13. Zum „Charongroschen“ vgl. Morris 1992, 106; Stevens 1991.

³⁷ Vgl. die „Making of“-DVD zur ersten Staffel.

³⁸ Cosgrove 2002, 28.

Unbestreitbar war die Reinheit dieses Bildes schon immer nur eine Seite der Antike, die Filme vorgeführt haben. Zu deren Kennzeichen gehörten auch seit den Anfängen blutrünstige Gewaltszenen und nackte Haut, insbesondere von Männerkörpern.³⁹ Diese Erwartung erfüllt *Rome* sehr wohl: Die großen Schlachtszenen fehlen zwar weitgehend, doch sind sie ersetzt durch Straßenschlachten und persönliche Abrechnungen mit Dolchen, Peitschen und anderen Folterinstrumenten, und die Sexszenen bestätigen das in populären schriftlichen und bildlichen Darstellungen geschaffene Bild des ‚dekadenten Rom‘. Zugleich führt die HBO-Produktion aber über diesen Topos hinaus, den auf kunstvollste Weise ein Fellini in *Satyricon* (I 1969) oder im Stil gehobener Pornografie ein *Caligula* (Tinto Brass, I/USA 1979) illustrieren. Nicht nur zeigt *Rome* sexuelle Praktiken, die eine in der römischen Gesellschaft nicht existierende Unterscheidung von Homo- und Heterosexualität vermeiden und sexuelles Handeln genauso zwischen Männern und zwischen Frauen wie auch zwischen Frauen und Männern umfassen,⁴⁰ sondern Sex ist eingeordnet in den politischen Alltag einer aristokratischen *domus*. Der Liebesakt findet im Beisein von Sklavinnen oder Sklaven statt, die mit Fächern für Abkühlung sorgen und Getränke reichen.⁴¹ Gängige Vorstellungen verzahnen sich auf diese Weise immer wieder mit Fremdheit römischer Kultur und werden dadurch brüchig.

Auf der narrativen Ebene lässt sich allerdings auch die Schwierigkeit erkennen, Fremdheit, insbesondere in der Darstellung von Emotionen, zu vermitteln. Wenn Octavia aus Gründen der Heiratspolitik von ihrer Mutter zur Scheidung von ihrem ersten Ehemann gezwungen wird, so sind die Abschiedstränen des ach so glücklich verheirateten Paares⁴² für das Publikum einer TV-Serie unmittelbar nachvollziehbar. Doch die Vorstellung einer Liebesehe ist eine moderne Vorstellung im Widerspruch zur antiken römischen Praxis, in der Heirat und Scheidung aus politischen Gründen eine Selbstverständlichkeit waren. Ähnlich verhält es sich mit der Eifersucht von Vorenius gegenüber seiner Gattin Niobe, die sich mit ihrem Schwager eingelassen hatte.⁴³ Auch hier zeigt sich ein melodramatisches psychologisches Muster des 20. Jahrhunderts, und nur ein historisch-anthropologisch informierter Blick könnte in Vorenius' Reaktion die sehr wohl historisch bezeugte Angst römischer Männer sehen, dass ihnen ein illegitimes Kind untergeschoben würde.⁴⁴ Eheliche Untreue einer Gattin ist, solange sie

³⁹ Vgl. u. a. Dyer 1997, 145–183; Späth/Tröhler 2008, 183–185; Lochman 2008.

⁴⁰ Episoden 7 und 9 zur erotischen Beziehung zwischen Octavia und Servilia; Episode 15 zeigt eine sexuelle Handlung zwischen Castor, dem Sklaven und Hausverwalter von Atia, und dem Sklavengungen Duro.

⁴¹ Z. B. Episode 1, 6.

⁴² Episode 1.

⁴³ Das Motiv der Eifersucht von Vorenius wird in den Episoden 2 bis 4 eingeführt und zieht sich durch die ganze Serie; vgl. insbesondere Episode 12.

⁴⁴ Vgl. Thomas 1986, 197 f.

ohne Folgen bleibt, nur ein Missgeschick, über das römische Gatten oft hinwegsehen.⁴⁵ *Rome* verquickt auch in diesen emotionalen Aspekten heutige moralische Vorstellungen mit einer Normalität römischer Kultur, die dort, wo sie dennoch ins Bild tritt, manchmal eher befremdet.

Mit diesem Oszillieren zwischen Fremdem und Bekanntem baut die Serie Brücken für ein nicht spezialisiertes Publikum, die eine Einladung sein können, vom heutigen Produktionsort von Geschichte aus Ungewohntes in der fremden Welt der Antike zu entdecken. Dabei ergeben sich zuweilen erstaunliche Parallelen wie jene zwischen aktuellen Patchwork-Familien und der Konstellation am Ende der Serie, wo sich um den sterbenden Vorenius eine neue Familie zusammenfindet: die Schwester seiner verstorbenen Frau, sein Weggefährtin Pullo, die zwei ehelichen Kinder von Vorenius, der außereheliche Sohn seiner Frau, und Kleopatras Sohn Caesarion, dessen Vaterschaft in der Serie Pullo zukommt. Solche familiären Strukturen waren im antiken Rom eher die Regel als die Ausnahme.⁴⁶

1.2. Die Verflechtung der Welten

Einen schillernden Wechsel bieten auch die vielfältigen sozialen Situationen und Atmosphären. Das Universum der römischen Gesellschaft zur Zeit des Bürgerkriegs, das uns die TV-Serie vorführt, setzt sich aus vier Welten zusammen: der Alltagssituation von ‚einfachen Leuten‘ rund um Vorenius und Niobe; den aristokratischen Häusern, die ebenso als politische Bühne dienen wie die Versammlungen im Senat oder der Palast der Kleopatra in Alexandria; eine dritte Welt bilden Taverne und Straßen auf dem Aventin, Schauplatz römischer Unterwelt, von Kämpfen zwischen Mafia-ähnlichen Banden und von Sklavenhandel, von Sexgeschäften in Bordellen, von Mord und Totschlag mit Gift und Schwertern; eine vierte Welt schließlich entsteht in den Szenen, die zwischen Gallien, Griechenland und Ägypten Soldaten und Heerführer zeigen. In ihrer Interaktion konfrontieren sich diese Welten und multiplizieren damit die Möglichkeitsbedingungen historischen Handelns, die in ihrer Komplexität der Erklärung von Ereignissen ein sehr viel breiteres Feld der Kontingenz eröffnen, als es eine sprachlich-lineare, erzählende Geschichtsschreibung vermöchte.

Die vier Welten und all ihre Teilwelten verständlich zu organisieren, in Beziehung zu setzen und eine narrative Dynamik entstehen zu lassen, die sich über 22 Episoden ständig erneuert und die Ereigniskette der historischen Geschichte belebt, ist eine dramaturgische Herausforderung. Das TV-Format der *Quality*

⁴⁵ Die römischen Ehemänner mussten durch die *Lex Iulia de adulteriis coercendis*, das augusteische Gesetz zur Bestrafung der Ehebrecher aus dem Jahr 18 v. Chr., dazu gezwungen werden, eine untreue Ehefrau anzuklagen und sich von ihr zu scheiden; offenbar wurde es vorgezogen, stillschweigend über einen Ehebruch hinwegzugehen (vgl. Veyne 1985, 50 f.; Mette-Dittmann 1991, 76–90).

⁴⁶ Vgl. Harders 2010.

Soap oder Quality Drama Series, das sich seit den 1980er Jahren in den USA entwickelt hat, gehört zu den innovativsten Formen des filmischen Erzählens und der komplexen audiovisuellen Gestaltungsweisen. Es unterscheidet sich dadurch sowohl von den konventionellen Modi der Feuilletons und Serien wie von Kinofilmen. Letztere lassen zwar seit den 80er Jahren ebenfalls eine steigende Tendenz zum dezentrierten Erzählen in Mosaikstrukturen und Puzzlebildern erkennen.⁴⁷ Sie besitzen jedoch durch ihre zeitliche Begrenzung nicht dieselben Möglichkeiten wie die Fortsetzungsformate des Fernsehens.⁴⁸ Diese neuen Serien konzentrieren sich erstens auf einen historisch-gesellschaftlich situierten Ort, eine Raum-Zeit-Einheit, die man mit Bachtin ‚Chronotopos‘ nennen kann, und die sich beliebig in Unter-Chronotopoi aufsplitten lässt,⁴⁹ wie dies in *Rome* der Fall ist. Zweitens stellen sie dramaturgisch eine Mischung von offener und geschlossener Form dar. Der umfassende Bogen, der sich über beide Staffeln zieht, entspricht dem melodramatischen Muster von *rise and fall*: Aufstieg und Fall von Caesar, von Marcus Antonius und der Aufstieg von Octavius-Augustus. Die einzelnen Episoden besitzen ein Thema, das sich meist im Episodentitel spiegelt und sich durch die parallelen Welten zieht, deren Erzählstränge manchmal auf einen zentralen Konflikt zulaufen. Die zahlreichen Handlungsfelder und Schauplätze, ihre Verknüpfung und die darauf abgestimmte narrative Dynamik spannen sich jedoch über die gesamte Serie: Eggo Müller spricht von „topikalischen Strukturen“, die die einzelnen Episoden transzendieren.⁵⁰ Drittens – und das ist eine Konsequenz aus den beiden vorangehenden Punkten – gibt es in solchen Serien weder einzelne Hauptfiguren noch unfehlbare HeldInnen, sondern sie sind über plurale Figurenkonstellationen organisiert.⁵¹ Für die ZuschauerInnen gibt es keine exklusiven Identifikationsfiguren, die emotionale Einbindung ist diskontinuierlich, Sympathien und Antipathien sind breit verteilt und müssen – in gewisser Weise ähnlich wie im Alltagsleben – immer wieder neu ausgehandelt werden; manchmal können sie durchaus auch ambivalent ausfallen.⁵² Es gibt kein langes Verweilen bei einer Figur oder Gruppe, kein Schwelgen in Emotionen und Bildern, denn die komplexe narrative Struktur verlangt aktive ZuschauerInnen, die unterschiedliche Schauplätze und Figuren wiedererkennen, sich an deren Verflechtungen erinnern, verschiedene Handlungsstränge kombinieren und Konflikte vorausahnen. So richten sich solche Serien primär an ein junges, medial sozialisiertes und intellektuell waches Publikum.⁵³

⁴⁷ Tröhler 2007, 11–45.

⁴⁸ Vgl. etwa Mittell 2006; Müller 2001; Feuer 2007; Blanchet et al. 2011.

⁴⁹ Bachtin 1989; Tröhler 2007, 207–237.

⁵⁰ Müller 2001, 130.

⁵¹ Vgl. zu den drei Merkmalen von Quality Soaps im Allgemeinen und *Rome* im Besonderen Späth 2010, 128 f.

⁵² Vgl. Tröhler 2007, 298–307; vgl. auch Müller 2001; Wulff 1996.

⁵³ Die Komplexität dieses Formats dient durchaus nicht nur der künstlerischen Innovation. Vielmehr soll auch das Bedürfnis entstehen, die Serie oder einzelne Episoden wiederholt anzuschauen, was

Die verschiedenen Chronotopoi in *Rome* müssen also organisiert, verknüpft und verschachtelt werden, damit bei der Rezeption eine einigermaßen durchschaubare Ordnung der römischen Gesellschaft, eine nachvollziehbare Dynamik der historischen Ereignisse und ausreichend Spannung entstehen können. Neben den Konfliktstrukturen, die zwar vielgleisig, jedoch chronologisch und kausal verlaufen, sind zwei weitere grundlegende Organisationsmuster festzustellen, die diese eher konventionelle narrative Logik untergraben. Einerseits findet die Verknüpfung der unterschiedlichen Schauplätze und Handlungsstränge durch die Figurenkonstellationen in der Diegese statt; andererseits dient dazu die Montage, die zwischen den Teilwelten ästhetische und semantische Bezüge herstellt.

1.3 Narrative Komplexität und Polyfokalisierung

Das umfassende Beziehungsgeflecht zwischen den Figuren ist zunächst in soziale Formationen wie Familie (inklusive SklavInnen), Verwandtschaftsstrukturen, Freundschaften und Bekanntschaften gegliedert, wobei all diese Verbindungen in *Rome* von politischen Beziehungen durchdrungen sind. So bilden Pullo und Vorenius sowie dessen Familie, die aristokratische *domus* um Atia respektive um Servilia, die Männerwelt des Senats um Caesar und Cicero (in der Folge um Marcus Antonius, dann um Augustus) verschiedene Zentren, denen wir die anderen Figuren wie Satelliten zuordnen können: Wir wissen, dass der Jude Timon als Leibwächter zu Atia gehört, Posca der Vertrauensklave von Caesar ist, Erastes Fulmen, ein wichtiger Mann auf dem Aventin, Wucherer und Bandenchef, mit Vorenius in Verbindung steht. Durch die Bewegungen der Figuren in der Stadt und quer durch den Mittelmeerraum, ihre Begegnungen und „Aktivitäten“ – die oft alltäglicher Art sind und nicht (direkt) als „Handlungen“ die historischen Ereignisketten vorantreiben⁵⁴ – entsteht ein Netz von ‚Intrigen‘, das die azentrische Gesamtkonstellation konstant neu ordnet. Manchmal prallen durch die Begegnung von Figuren oder Gruppen zwei Welten und Wertesysteme unmittelbar aufeinander, ohne dass dadurch dramaturgisch gesprochen ein Konflikt entsteht. Etwa wenn Niobe als Ehefrau von Vorenius, der gegen Ende der ersten Staffel zum Senator aufsteigt, an einem Empfang bei Atia von den aristokratischen Frauen belächelt wird, weil ihr selbstgenähtes Kleid so gar nicht der Mode und ihrem neuen Status entspricht und sie weiterhin als Frau aus dem Volk kennzeichnet, an die keine der anderen das Wort richtet.

Die melodramatischen, sozialen und familiären Verwicklungen entfalten sich vor dem Hintergrund einer trotz allem immer wieder fremd anmutenden Gesellschaftsstruktur, die Öffentliches und Privates nicht trennt, und des Chrono-

zum Kauf der DVD-Box verleitet. Zu kreativen Rezeptionspraktiken und zur Fankultur vgl. Mittell 2006, 30–32.

⁵⁴ Howard 1993, 82.

topos' des Bürgerkriegs: Manchmal werden dabei auch bekannte ‚Klassen‘-, Generationen- und Gendergrenzen verunsichert, soziale Hierarchien unterminiert und narrativ verflacht. So wird zum Beispiel deutlich, dass oft Caesars Sklave Posca die politischen Zügel in den Händen hält oder dass Atia wie auch Servilia durch ihre Bettgeschichten kräftig im politischen Leben mitmischen. Der Legionär Pullo wiederum wird von Atia zu Octavius' väterlichem Begleiter gemacht, um dessen Initiation zum Mann in den Bereichen von Sexualität und Gewaltanwendung zu fördern; er avanciert aber bald schon zu seinem politischen Berater und Freund über gesellschaftliche Grenzen hinweg.

Zufälle, Unfälle und Zwischenfälle, die sich – historisch und dramaturgisch gesehen – auf Nebenschauplätzen zutragen, dynamisieren das Geflecht zusätzlich. Die narrative Kausalität wird dadurch zwar nicht völlig suspendiert, denn der allgemein anerkannte Verlauf der Geschichte wird nicht verändert, die Narration jedoch entfaltet sich prozesshaft, meandrierend, polyphon. Im Wechsel zwischen den (Teil-)Welten, Schauplätzen, sozialen Situationen und Gruppen changiert laufend auch die wertend interpretierende Sichtweise auf die plurale Figurenkonstellation und das Geschehen. Die Erzählperspektive ist ‚polyfokalisiert‘: Mit Gérard Genette könnte man sagen, dass es sich um eine dominant „externe Fokalisierung“ („narrative Perspektive“) handelt.⁵⁵ Das bedeutet, dass wir die Figuren von außen wahrnehmen – sie müssen also ihre Gedanken und Emotionen explizit und expressiv, das heißt auch physisch, an die Oberfläche tragen. Diese Fokalisierung ist aber auch variabel, weil wir eine Figur beobachten und einen Moment lang mit ihr mitgehen, um dann zur nächsten Figur zu wechseln. Durch das konstante Alternieren zwischen den Erzählsträngen und Erlebnisperspektiven werden die Figurenstandpunkte miteinander konfrontiert, damit sich die ZuschauerInnen eine eigene Meinung bilden, mögliche Hintergründe für einen Konflikt ermitteln, weitere Zusammenstöße oder Irrwege vorausahnen. Diese narrative Komplexität schafft nicht nur Spannung, sondern führt uns auch die Kontingenz menschlichen Handelns und Treibens vor Augen.

1.4 Wechselspiel der Montage: Ähnlichkeiten und Kontraste

Zusätzlich zur Überschneidung der Handlungsstränge und Vernetzung der Figuren in der diegetischen Welt, das heißt auch der rhythmischen Ablösung der unterschiedlichen Chronotopoi, übernimmt die alternierende Montageaktivität eine andere Funktion, die die Bezüge zwischen den Schauplätzen verdichtet. Die Montage schafft Parallelen zwischen den Welten. In diesen Momenten des Wechsels von einer Szene zu einer anderen und eventuell wieder zurück zur ersten oder weiter zu einer dritten steht nicht der konsekutive Verlauf des Geschehens, nicht das Voranschreiten der Handlung im Vordergrund. Diese struk-

⁵⁵ Genette 1972, 206 f.

turierende Dynamik der Parallelmontage etabliert eine Ordnung, in der Gleichzeitigkeit und räumliches Nebeneinander dominieren, und schwächt damit erneut die Kausalität zwischen einzelnen Ereignissen. Sie verfolgt eine andere Logik, die das dezentrierte Geflecht der Figuren über Analogien verbindet, deshalb aber nicht weniger narrativ ist. Wie Maria Barbara Stafford schreibt:

Most fundamentally, analogy is the vision of ordered relationships articulated as similarity-in-difference. This order is neither facilely affirmative nor purchased at the expense of variety. [...] We should imagine analogy [...] as a participatory performance, a ballet of centripetal and centrifugal forces lifting gobbets of sameness from one level or sphere to another. Analogy correlates originality with continuity, what comes after with what went before, ensuing parts with evolving whole.⁵⁶

Solche Analogien entstehen im Wechselspiel der Montage, das Ähnlichkeiten und Kontraste zwischen einzelnen Szenen und ganzen Welten nahelegt und den ZuschauerInnen Vergleiche suggeriert. Diese kognitive und emotionale Aktivität wird nicht ausschließlich von semantischen Bezügen gelenkt, sondern ebenso von ästhetischen. Die Feste, die gleichzeitig im Hof von Niobe und Vorenius und im Hause Atias gefeiert werden, lassen nicht nur die Gegensätze zwischen den sozialen Gruppen aufgrund des Dekors, der Kleider und Gestik der Figuren und ihres ganzen Habitus hervortreten.⁵⁷ Durch die kontrastierende Gestaltung der Farben, Klänge und Kamerabewegungen konfrontieren sich zwei atmosphärische Räume, die auch die dramatische Zuspitzung der jeweiligen Situationen kommentieren. Laut, grell, hektisch und von einer bewegten Handkamera begleitet, heizt sich die Stimmung im Innenhof der plebejischen Familie auf bis einerseits Lyde, die Frau von Evander und Schwester von Niobe, und andererseits Vorenius ihre Eifersucht nicht mehr kontrollieren können. Die Gemächer von Atia hingegen werden von einer schwebenden Kamera (*steady cam*) ausgelotet, worin sich in harmonisch abgestimmten, satten Farben und bei gedämpfter Musik unter den Frauen der Aristokratie und in Anwesenheit von Calpurnia, der Ehefrau von Caesar, die Gerüchte um Servilias Liebschaft mit diesem gefährlich verdichten. Währenddessen erledigen draußen in einem Hinterhof die Männer *ihre* politischen Geschäfte, in deren Zentrum ein Friedensangebot an Pompeius steht. Die männlichen Beziehungskonflikte werden dadurch angesprochen, dass Caesar Marcus Antonius zurechtweist, der durch Widerrede gegen das Angebot seine Autorität in Frage stellte. Zum Schluss der Szene erleidet Caesar einen Epilepsieanfall, worauf er von Posca und Octavius sofort in einen Abstellraum neben der Küche gezerrt wird. Dazwischen geschnitten sind in immer schnellerer Abfolge Momente des Ekklats von Vorenius, der die Gäste aus seinem Atrium jagt, und Bilder einer erotischen Tanzperformance, die im Innern des Hauses der Julii stattfindet, die bösen Zungen der Damen aber nicht zum Schweigen bringt. Die

⁵⁶ Stafford 1999, 9.

⁵⁷ Episode 4.

filmische Dynamik der Montage hebt hier also neben den sozialen auch Geschlechterräume voneinander ab und macht in ihrem spannungsgeladenen Vergleich unterschiedlicher Stimmungsräume gesellschaftliche Mechanismen und Hierarchien sicht- und hörbar.

Thematisch wie teilweise formal vergleichbar sind auch die parallel geschalteten ‚Beerdigungs‘-Szenen am Anfang der zweiten Staffel.⁵⁸ Der Kontrast überwiegt jedoch, wenn die einsame Einäscherung von Niobe vor den Toren der Stadt neben die rituelle Totenwache und die pompöse Verbrennung von Caesar zu stehen kommt. Und wenn die beiden letzten Einstellungen der Sequenz das Geschehen jeweils in einer Totalen aus der Vogelperspektive zeigen, so wird uns ZuschauerInnen der Vergleich nicht nur als sozialer Unterschied, sondern auch als emotionale Differenz filmisch zu Bewusstsein gebracht: Die Ähnlichkeit der Einstellung lässt den Kontrast zwischen dem leeren, in Grautönen gehaltenen Bild, das auch die Trauer und das Elend von Vorenius suggeriert, und der farbenfrohen Massenszene, mit der sich die Serie von Caesar verabschiedet, deutlich hervortreten. Das schlichte und düstere Bild von Niobes Abgang ist umso auffälliger, als das üppige Dekor, die vielen Menschen, ihre Bewegungen und ihre Farbigkeit in den meisten anderen Szenen die grundlegende Polysemie der Bilder anreichern. Durch die alternierende Montageform, die oft mehrere Handlungsstränge einbezieht, steigern sich die Bezüge zwischen den Situationen und den in ihnen enthaltenen Geschichten fast schon ins Unendliche. Durch die kognitive und emotionale Dynamik des Vergleichs eröffnet die „similarity-in-difference“, von der Stafford spricht, eine „offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten“,⁵⁹ eine Organisationsform der diegetischen Welt, die sich in die chronologische Progression des fiktionalen Geschehens und der historischen Ereignisse einmischt, diese immer wieder durchkreuzt und in eine noch größere Komplexität führt.

1.5 Verschiebung von Hierarchien

Das Aufeinandertreffen der Figuren und die Konfrontation der Welten bewirken auch eine Verschiebung der Prioritäten üblicher Geschichtsschreibung. Die Quellensituation und die Regeln des althistorischen Diskurses führten und führen dazu, dass die linear-narrative Darstellung der Geschichte des römischen Bürgerkriegs und des Aufstiegs von Iulius Caesar und nach ihm von Augustus auf die kriegerischen und politischen Ereignisse ausgerichtet ist: Die ‚seriöse‘ Geschichtsforschung untersucht die Strukturen der politischen Institutionen und ihre krisenhafte Störung ‚ohne Alternative‘; oder sie stellt ihr in einer praxeologischen Variante den Blick auf das politische Handeln gegenüber, das per-

⁵⁸ Episode 13.

⁵⁹ Tröhler 2006; Tröhler 2010; Tröhler 2007, 394 ff.

formativ die politischen Strukturen schafft und transformiert; oder dann thematisieren die Untersuchungen des römischen „Jahrhunderts der Bürgerkriege“ in historisch-anthropologischer Perspektive die „soziale Integration der Politik“ und die „politische Integration der Gesellschaft“. ⁶⁰ Diesen unterschiedlichen Betrachtungsweisen gemeinsam ist, dass der Blick notwendig auf die Praktiken des kleinen – aber in historischen Quellenmaterialien greifbaren – gesellschaftlichen Feldes der römischen Aristokratie gerichtet bleibt; wenn das ‚Handeln mit der *plebs*‘ angesprochen wird, so ist diese stadtrömische Bevölkerung das Abstraktum einer kollektiven Instanz. Auf der historiographischen Bühne agieren die Caesares, Pompeii, Cicerones und Bruti im Vordergrund, ihre Soldaten, SklavInnen, KlientInnen bilden die Kulisse des Bühnenbildes, genauso wie im Allgemeinen die Frauen ihrer *domus* reine Staffage sind. Hier eröffnet der Ansatz einer experimentellen Geschichtsschreibung eine alternative Möglichkeit des Blicks.

Rome führt zu dieser Alternative hin durch narrative und ästhetische Dezentrierung, die wir in den voranstehenden Abschnitten umschrieben haben. Vergleichen wir diese dezentrierte und audiovisuelle Geschichtsschreibung im populären Medium der TV-Serie mit der eben skizzierten akademischen Geschichtsschreibung in ihren traditionellen Formen und auch in ihren Neuansätzen, so werden Differenzen der narrativen Ausgestaltung sichtbar, die sich in drei Verschiebungen zwischen Vordergrund und Hintergrund der historischen Bühne fassen lassen. In einer ersten Verschiebung wird die Figuren-Hierarchie untergraben, indem die komplexen Figurenkonstellationen der Serie die konventionellen Nebenfiguren filmisch-narrativ auf die gleiche Ebene stellen wie die bekannten Hauptfiguren. Die zweite Verschiebung zeigt sich in der psychologisch-emotionalen Begründung, die *Rome* dem Handeln der historischen Akteure unterstellt, von denen wir in gelehrten Abhandlungen selbstverständlich nichts lesen können, weil eine historisch-kritische Analyse der überlieferten Dokumente keine Aussagen darüber erlaubt. Als drittes verschiebt die dramaturgische Präsentation des Geschehens die argumentative Ordnung zwischen Ereignis und Kontext und richtet die Scheinwerfer der filmischen Narration auf das, was – wie der Alltag der römischen *plebs* – gewöhnlich nur Staffage im diffusen Licht des Hintergrundes bleibt. ⁶¹

Zu den wichtigsten Voraussetzungen, die diese Verschiebungen von Figuren, Motivationen und Kontext erst möglich machen, gehört die Einführung von fiktionalen Figuren – oder besser: von Figuren, die im Spektrum zwischen fakten-geschichtlicher Tradition (und entsprechendem kulturellen Wissen) und freier Erfindung angesiedelt sind. Zum einen vereinigt das Drehbuch von *Rome* bekannte Namen, die relativ vielen ZuschauerInnen aus Schulbüchern, Antike-

⁶⁰ Nebst üblichen ereignisgeschichtlichen Darstellungen (vgl. etwa Schneider 2006 oder Jehne 2006) beziehen wir uns hier auf Meier 1997; Flaig 2003; Jehne 1995; Winterling 2001 oder Winterling 2005.

⁶¹ Zu solcher Umkehrung der Hierarchie von Ereignis und Kontext vgl. Milo 1991b, 231 ff.

filmen oder Comics sowohl als historische AkteurInnen wie auch ikonographisch durch antike und moderne Statuen und Bilder bekannt sind: So Caius Iulius Caesar, Cnaeus Pompeius Magnus, Marcus Tullius Cicero, Marcus Porcius Cato, Marcus Iunius Brutus, Caius Cassius Longinus, Marcus Antonius, Kleopatra oder auch Vercingetorix. Daneben führt die Serie fiktionale Personen ein, unter denen solche mit historisch belegten Namen zu unterscheiden sind von völlig frei erfundenen Rollen.⁶² Grundlegend für die Anlage der Serie sind die beiden Figuren von Pullo und Vorenus, deren Namen sehr wohl antik bezeugt sind – als jene von zwei *centuriones* in Caesars *de bello Gallico*⁶³ –, deren ganze Lebenssituation und Taten jedoch frei erfunden sind. Ähnlich muss auch die Figur des Octavius⁶⁴ als eine fiktionale Kreation mit historischem Namen betrachtet werden, denn gerade zu den Jugendjahren, die in der Serie thematisiert sind, schweigen sich die antiken Zeugnisse über den späteren Augustus weitgehend aus. Das Gleiche gilt für dessen Mutter: Gibt es aufgrund der antiken Überlieferung keinerlei Zweifel an der Existenz und Genealogie von Atia, der Nichte von Iulius Caesar und Mutter der Octavia und des Octavius/Augustus,⁶⁵ so weisen die wenigen antiken Informationen doch auf ein ganz anderes Bild als das in *Rome* gezeigt hin: In Tacitus' *dialogus de oratoribus* wird sie zusammen mit Cornelia, der Mutter der Gracchen, und mit Aurelia, der Mutter des Iulius Caesar, als Beispiel für die sittenstrengen Mütter der ‚guten alten Zeit‘ genannt, die „nicht nur das Lernen und die Zucht der Knaben, sondern auch die Erholungsstunden und die Spiele mit bestimmter Sittsamkeit und unter Wahrung des Anstandes ins rechte Maß lenkten“.⁶⁶ Die fiktionale Transformation der Atia, die es erlaubt, ihr eine zentrale narrative Funktion zu verleihen, besteht in der Erfindung einer persönlichen Feindschaft zu Servilia und der Liebschaft mit Marcus Antonius, wie auch in der Verlängerung ihrer Lebenszeit über das historisch bezeugte Todesjahr 43/42 v. Chr. hinaus. In der Serie lebt sie bis zum Ende der zweiten Staffel (Actium, 31 v. Chr.) weiter und erstaunlicherweise lassen sich in der verführerischen Attraktivität ihres Körpers kaum Spuren der zwanzig gezeigten Jahre feststellen. Auch Servilia oder Octavia gehören zu die-

⁶² Ausführlicher dazu: Späth 2010, 134–137.

⁶³ Caesar, *de bello Gallico*, 5.44; vgl. Späth 2010, 124 f. und Anm. 5. *Rome* stellt die zwei *centuriones* Caesars in das hierarchische Verhältnis eines Zenturio und eines gewöhnlichen Legionärs.

⁶⁴ Octavius wird in der Serie konsequent als Octavian bezeichnet, obwohl die Namensänderung in Octavianus für den als Caius Octavius geborenen Großneffen von Iulius Caesar erst nach der Adoption Geltung haben konnte, das heißt ab der ersten Episode der zweiten Staffel, Episode 13.

⁶⁵ Vgl. Sueton, *Augustus*, 4.2, 61.2; zum Todesjahr 43/42 Cassius Dio 47.17.6; vgl. auch Helena Stegmann, „Atia. I.“, in: *Der Neue Pauly* 2, 1997, 209.

⁶⁶ Tacitus, *dialogus de oratoribus*, 28.5.: „ac non studia modo curasque, sed remissiones etiam lususque puerorum sanctitate quadam ac verecundia temperabat. Und Tacitus fügt an: sic Corneliam Gracchorum, sic Aureliam Caesaris, sic Atiam Augusti matrem praeuisse educationibus ac produxisse principes liberos accepimus“ („auf diese Weise lenkten Cornelia, die Mutter der Gracchen, Aurelia, die Mutter Caesars, und Atia, die Mutter des Augustus, die Erziehung, und wir wissen, dass sie hochbedeutende Kinder hervorbrachten“).

sen ‚fiktionalisierten historischen‘ AkteurInnen. Im Unterschied dazu sind die meisten AkteurInnen der unteren Gesellschaftsschichten in der Serie ‚rein fiktionale‘ Figuren, etwa die Banden auf dem Aventin, Niobe, die Frau des Vorenus, wie auch ihr familiäres Umfeld, Timon, Atias Mann für schmutzige Geschäfte, oder auch die Sklavinnen und Sklaven: Merula und Eleni, die nächsten Vertrauten von Atia respektive Servilia oder Posca, der Sekretär Caesars, dessen Name in der römischen Antike die Bezeichnung war für ein populäres Getränk aus Essig, Honig, Kräutern und Wasser. Und selbstverständlich sind all die namenlosen Statisten in den Straßen Roms auch ein Produkt der Fiktion.

Aus dieser Kombination unterschiedlicher Abstufungen der Fiktionalisierung entstehen die drei postulierten Verschiebungen der Figuren-Hierarchie (a), der Handlungsmotivationen (b) und des Verhältnisses von Ereignis und Kontext (c).

(a) Die Verschiebung der Figuren-Hierarchie bildet die Grundanlage von *Rome*: Zwar stellt die Serie die ereignisbestimmende Rolle eines Caesar, Pompeius, der Caesarmörder oder eines Cicero nicht in Frage. Zugleich mit ihnen und oft stärker in den Vordergrund gerückt stehen jedoch drei fiktionale Figuren mit historisch belegten Namen, nämlich die zwei Soldaten, der Zenturio Vorenus und der Legionär Pullo, sowie Atia. In allen Episoden sind sie auf dem Bildschirm präsent und verschaffen der Narration eine leichte Zentrierung, die zur Komplexität der Figurenkonstellationen einen gewissen Gegenpol bildet. Es sind zwei Armeeingehörige und eine Aristokratin, nach denen sich die Zeit- und Handlungsräume, das heißt die untergeordneten Chronotopoi innerhalb des umfassenden Chronotopos des Bürgerkriegs strukturieren. Doch auch in kleineren Szenen macht *Rome* die Verschiebung der Figuren-Hierarchie deutlich: Eine *soziale* Verschiebung des Gewichts, das einzelnen Figuren zugeordnet wird, zeigen die Sequenzen gegen Ende der ersten und dann vor allem in der zweiten Staffel, die das Leben in der Taverne auf dem Aventin und die *collegia* zeigen, mit fiktionalen Figuren wie Erastes Fulmen oder Memmio, Anführern dieser Kollegien, die wie eine Mafia die einzelnen Stadtquartiere beherrschen. Vorenus, der bewährte Zenturio aus Caesars Gallienfeldzug, wird von Marcus Antonius damit beauftragt, der Unsicherheit und Gewalt der Bandenkriege Einhalt zu gebieten; er versammelt seine Armeekumpane Pullo und Mascius um sich.⁶⁷ Nicht nur verleiht *Rome* in diesen Szenen den gesellschaftlichen Unterschichten (oder genauer: der stadtrömischen Unterwelt) ein großes Gewicht und dem abstrakten Begriff der römischen *plebs* verschiedene konkrete Gesichter. Die Serie stellt darüber hinaus auch Veteranen vor, die sich nicht, wie dies die sozialhistorischen Abhandlungen über das letzte Jahrhundert der römischen Republik untersuchen, auf die einzige Forderung ihrer Ansiedlung in einer Kolonie reduzieren lassen, wo sie den Rest ihres Lebens nach 25 Jahren Kriegshandwerk als fried-

⁶⁷ Episode 14.

liche Kleinbauern verbringen.⁶⁸ Auf dem Aventin agieren die ehemaligen Soldaten, Handwerker der Waffengewalt, im zivilen Leben, in das sie, wie die Figuren von Vorenus und Pullo zeigen, nicht ohne Schwierigkeiten zurückkehren.

Eine solche soziale Verschiebung der Figurenhierarchie setzt *Rome* auch in Bezug auf eine ethnisch-religiöse Minderheit in Szene: Eine interessante Figur ist Atias Leibwächter, Auftragsmörder und Folterknecht, der Jude Timon.⁶⁹ Konfrontiert mit seinem Bruder Levi, der, aus Iudaea (Palästina) kommend, in Rom auftaucht und sich in seiner Familie einnistet,⁷⁰ wird Timon sich seiner Situation als Handlanger einer Macht bewusst, die das jüdische Volk beherrscht. Er schließt sich der kleinen Faktion seines Bruders an, die sich gegen das Establishment der jüdischen Gemeinde in Rom auflehnt. Diese bereitet die Einsetzung des Klientelkönigs Herodes vor, mit Hilfe eines beträchtlichen Aufwands an Bestechungsgeldern an die römischen Machthaber; das einzige Problem für die jüdische Gemeinde ist, zu wissen, wer von den beiden, Octavian oder Antonius, künftig in Rom der entscheidende Machthaber sein würde. Ein sehr viel fundamentaleres Problem jedoch sehen Levi und Timon, die mit ihrer Opposition gegen jegliche Kollaboration mit den römischen Unterdrückern eine Schlägerei in der Synagoge auslösen. Auch wenn eine solche Szene nur in der fiktionalen Gestaltung möglich ist – sehr wenig wissen wir über das Leben der jüdischen Gemeinden im spätrepublikanischen Rom⁷¹ –, stellt sie doch den grundsätzlichen Konflikt zwischen einer weitgehend hellenisierten jüdischen Mehrheit, sowohl in Iudaea wie auch in der Diaspora rund ums Mittelmeer, und strenggläubigen Minderheitsgruppen innerhalb des Judentums in den Vordergrund, gewissermaßen in einer Antizipation der jüdischen Aufstände des 1. und 2. Jahrhunderts n. Chr.

(b) Neben dieser gesellschaftlichen lässt sich auch eine zweite Verschiebung, die der Handlungsmotivationen, feststellen, die *Rome* vornimmt. Wenn Caesar aus Rom aufbricht, um den Senatstruppen unter Pompeius nach Griechenland zu folgen, so wird diese Entscheidung in der Serie nicht mit rational-politischen Erwägungen begründet (dass Caesar zwischen seiner Rückkehr aus Gallien nach Rom und diesem Aufbruch auch noch Spanien für sich erobert, erfahren die

⁶⁸ Bekanntlich ist die Ansiedlung der Veteranen einer der Hauptstreitpunkte zwischen den erfolgreichen Feldherren wie Pompeius oder Caesar und dem Senat (vgl. Brunt 1962; Gabba 1951; Schneider 1977), und dabei geht es auch, wie in *Rome* in Episode 11 angesprochen, um die Frage, ob die Veteranen in Italien oder in den Provinzen angesiedelt werden – ein Problem nicht nur der Landverteilung, sondern auch der politisch-militärischen Macht einzelner Feldherren, die ihre Veteranen mobilisieren könnten.

⁶⁹ Er trägt wohl nicht zufällig den Namen des Misanthropen, den Shakespeare aufgegriffen und im Drama *The Life of Timon of Athens* (1606–1609) ausgestaltet hat: Das Drehbuch spielt auf einen im kulturellen Gedächtnis verankerten Namen an, der aber mit der Identität der Figur nichts weiter zu tun hat.

⁷⁰ Episode 14.

⁷¹ Lieu/North/Rajak 1992; Bloch 2002.

ZuschauerInnen nicht), sondern mit dem durch die Intrigen von Atia herbeigeführten Abbruch seiner Liebschaft zu Servilia: Obszöne Graffiti, von Atias Schergen angebracht, denunzieren einen effeminierten Caesar, der durch die Liebe zu einer Frau von der Wahrnehmung seiner politisch-militärischen Aufgaben abgehalten werde.⁷² Oder: Antonius trifft seinen Entschluss, Caesar zur Unterstützung gegen Pompeius Legionen nach Griechenland zuzuführen, im Bett von Atia;⁷³ als sie ihm suggeriert, den verweichlichten Caesar, ohnehin in aussichtsloser Lage, fallen zu lassen und in der Ehe mit ihr die ihm fehlende ehrbare Abstammung durch sie als Nachfahre der *gens Iulia* zu finden, trifft dieser Stachel den männlich-potenten Liebhaber doch zu tief ins Fleisch der Ehre: „I had not realised until now what a wicked old harpy you are“, ist seine Reaktion, spricht's und springt auf, um Caesar seine Treue zu beweisen. Hier und in manchen anderen Passagen werden Ereignisse psychologisch-emotional begründet, für die in den Geschichtsbüchern politisch-strategische Motive diskutiert werden. Selbstverständlich lässt sich in dieser psychologisierenden Emotionalität abermals (wie in der erwähnten Verbindung von Heirat und Liebe) eine gattungsspezifische Erfüllung von ZuschauerInnen-Erwartungen sehen. Die TV-Serie treibt diese Konzessionen an Hollywood-Romanzen zugegebenermaßen manchmal sehr weit. Was bei allem Überschwang der TV-Serien-Emotionalitäten aber gelingt, ist die Suggestion anderer als rein rationaler Handlungsbegründungen.

(c) Die dritte Verschiebung, die *Rome* im Vergleich zu konventioneller Geschichtsschreibung vornimmt, lässt sich in der dramaturgischen Gestaltung beobachten, die das Verhältnis von Kontext und Ereignis grundlegend umstülpt. Ein Musterbeispiel dafür liefert die zweite Episode: Pullo und Vorenius haben den jungen Octavius, der in Gallien seinem Großonkel als Gratulation zum Sieg über Vercingetorix ein Geschenk seiner Mutter überbracht hatte, nach Rom zurück begleitet. Vorenius sieht nach langen Jahren der Trennung seine Familie wieder, Pullo profitiert von der Großstadt und wird bei Wein, Weib und Würfelspiel in Tavernen gezeigt. Währenddessen beschließt der Senat die *hostis*-Erklärung gegen Caesar (das heißt die Erklärung zum Staatsfeind und damit ein indirektes Todesurteil), neben die Ciceros Verhandlung mit dem Volkstribun Marcus Antonius gestellt ist, und die Vereinbarung, dass Letzterer das Veto einlege gegen diesen Senatsbeschluss. Die vier Szenen stehen nebeneinander und werden ohne hierarchische Bevorzugung gezeigt; keine ist nur Ereignis, sondern jede ist Kontext für das Ereignis der anderen. Pullo wird beim Würfelspiel von einem Falschspieler seines ganzen Geldes beraubt, er tötet ihn mit einem Stich in die Kehle. Am anderen Morgen begleiten er und Vorenius den Volkstribun Antonius durch die Straßen zum Senat, wo dieser das vereinbarte Veto einlegen soll.

⁷² Episode 5.

⁷³ Episode 6. Zur Männlichkeit der Figur Marcus Antonius und allgemein zum Verhältnis von Sexualität und (männlicher) Macht vgl. Raucci 2008.

Unter den Schaulustigen am Straßenrand befindet sich der Anführer der Bande, zu denen der getötete Falschspieler gehörte; er prescht vor, greift Pullo an, und die Folge ist ein Tumult, in dem sich Antonius nur unter bewaffnetem Schutz zurückziehen und anschließend aus Rom ins Heerlager Caesars flüchten kann: Die *hostis*-Erklärung erlangt Geltung und Ciceros Rechnung ist wieder einmal nicht aufgegangen. Was ein Angriff auf Pullo war, wird von Caesar als Attacke der Banden des Pompeius auf den Volkstribun interpretiert und gilt ihm als Legitimation zur Überschreitung des Rubicon und zum Marsch auf Rom: Falschspielerei in einer stadtrömischen Spelunke wird zum Anlass des Bürgerkriegs.

Ähnlich wird Vorenus' Eifersucht in der Serie dazu eingesetzt, zu erklären, wie die Ermordung Caesars gelingen konnte: Die letzte Episode der ersten Staffel⁷⁴ spielt am bekannten, fatalen Tag im März 44 v. Chr.; wir sehen, wie Caesar sich durch die Straßen zum Senat begibt, begleitet von großem Gefolge, zu dem selbstverständlich Posca gehört und Marcus Antonius, aber auch Vorenus, der inzwischen in den Senatorenstand aufgenommen wurde und zugleich Caesar als Leibwächter dient. Aus der Menschenmenge am Straßenrand löst sich Eleni, die Vertrauensklavin von Servilia, die nach Caesars Abbruch der Liebschaft mit ihr zu seiner erbitterten Feindin geworden ist. Eleni lockt Vorenus mit dem Hinweis, sie hätte eine Nachricht über Lucius, den (angeblichen) Sohn seiner Tochter, aus dem Gefolge, und flüstert ihm etwas ins Ohr, das für uns ZuschauerInnen unhörbar bleibt; die Flashback-Bilder jedoch – Erinnerungen des Vorenus an seine Ankunft in Rom, bei der er seine Frau Niobe mit einem Säugling auf dem Arm entdeckt – verdeutlichen, dass Eleni mit ihrer Nachricht die Eifersucht von Vorenus, der sich inzwischen mit Niobe versöhnt und ihr mehr Glauben geschenkt hatte als den Anzeichen ihrer Untreue, neu genährt hat. Vorenus, der stahlharte Zenturio, vergisst seine Aufgabe als Leibwächter; er verlässt Caesars Zug und stürmt mit starrem Blick durch die Gassen seinem Heim zu. So wird Caesar ohne Vorenus – und auch ohne Marcus Antonius, der vor der Türe zurückgehalten wird⁷⁵ – in den Senat gehen: Das historische Ereignis der Ermordung Caesars kann überhaupt erst stattfinden aufgrund der ehelichen Untreue der Niobe, der Eifersucht des Vorenus und der Intrigen, die Servilia mit Hilfe ihrer Sklavin Eleni spinnt. So leistet die Serie – die damit sicher auch Erwartungen an die Soap Opera erfüllt – ihren Beitrag zur Verunsicherung der Hintergründe und Kausalitäten im Zusammenhang mit dem Komplott um Caesar. Die Bilder seiner Tötung im Senat durch viele Dolche und zahlreiche Hände sind durch jene des Streits zwischen Vorenus und Niobe unterbrochen, an dessen Ende sich Letztere in ihrer Verzweiflung von der Brüstung des Balkons vor ihrer Wohnung fallen lässt. Die Koinzidenzen und Parallelitäten, die hier durch die

⁷⁴ Episode 12.

⁷⁵ In Übereinstimmung mit Plutarch, *Caesar* 66.4. Vgl. zur Szene auch Späth 2010, 144.

dramaturgischen und filmischen Eingriffe in den bekannten Verlauf der Geschichte ‚einfallen‘, führen einmal mehr dazu, dass wir als ZuschauerInnen die vertrauten Zusammenhänge genau dieser ‚Geschichte‘ hinterfragen.

Was die Serie mit den drei besprochenen Verschiebungen bewirkt, ist die Infragestellung etablierter Kausalitätserklärungen, der Vorschlag von ganz anderen als den gewohnten Begründungen der Ereignisse. *Rome* schlägt auf diese Weise Denkmöglichkeiten vor und eine neue Einbettung der Ereignisgeschichte in den breiten, sozio-anthropologischen Zusammenhang, den die Nouvelle Histoire in der Folge der Gründerväter der *Annales* wohl als „histoire totale“ bezeichnet hätte.

2. Fiktion und historiographisches Experiment

Wenn wir nun, wie in unserer Ausgangsthese formuliert, *Rome* als Beitrag zu einer experimentellen Geschichtsschreibung verstehen und akzeptieren, dass die Serie, sozusagen als methodische Voraussetzung, dem Objekt „Gewalt antut“, wie dies Milo nicht nur toleriert, sondern verlangt,⁷⁶ dann möchten wir – als Historikersubjekte – behaupten, dass die Bilder, Welten und Zusammenhänge, die sie entwirft, das historisch und medial Wahrnehmbare hinsichtlich der antiken römischen Gesellschaft aktualisieren und verschieben. Mit dem, was im Format der Quality Soap durch ihre ästhetischen und narrativen Dynamiken – in den gegebenen sozio-ökonomischen und technologischen, institutionellen Bedingungen einer Mainstream-Produktion – darstellbar ist, verschiebt sich auch das Vorstellbare. Die Serie bietet so (in unserer Lektüre) eine „expérience pour voir“ oder eine „expérience à but de recherche“,⁷⁷ ein Experiment, das sie spielerisch und dennoch mit aller „Ernsthaftigkeit“⁷⁸ – hier der fiktional-historischen Plausibilität – verfolgt. Sie benutzt dazu drei Verfahren, die in den Vorwurf der Einebnung von Zeitlichkeit und von Differenz und damit von Geschichtlichkeit münden können, ein Vorwurf, der nicht nur an diese Soap, sondern oft allgemein an die postmoderne Bilder- und Unterhaltungskultur herangetragen wird. Diese Verfahren sind: das Arbeiten mit Anachronie, die Herstellung von Analogien und die Einführung einer neuen Temporalität, die den Eindruck von Uchronie entstehen lässt. Diese Verfahren, die ineinander greifen, möchten wir nun abschließend in ihren produktiven Aspekten ausloten, die provozierenden und innovativen Prozesse, die sie einleiten, hervorheben und zeigen, dass sie – entgegen der gängigen Annahme – Geschichtlichkeit(en) und damit verschiedene histori-

⁷⁶ Milo 1991a, 13.

⁷⁷ Milo 1991a, 23 f.

⁷⁸ Milo 1991a, 29 f.

sche Subjektpositionen und Subjektivitäten produzieren: das heißt, Geschichte und Geschichtsschreibung anders ‚denkbar‘ machen.

2.1 Anachronismen: „radikal und fröhlich“

Nach Milo gibt es zwei Arten des Umgangs mit Anachronismen: Sie können als das schlimmste historische Übel angesehen werden, das hartnäckig bekämpft werden muss, oder sie können als wertvolles Verfahren gelten, das „radikal und fröhlich“ einzusetzen ist.⁷⁹

Nun können wir, wenn wir Milos Postulat weiterdenken, unterscheiden zwischen ‚produktiven‘ und anderen, ‚unproduktiven‘ Anachronismen. Im Sinne der Letzteren ist in *Rome* beispielsweise die Darstellung religiöser Praktiken und die Konzeption von Religion zu nennen: Individuelle Anrufungen von Göttern, Opfergesten und Symbolhandlungen erscheinen stark personalisiert und beruhen auf einer (wie erwähnt: synkretistischen) Auffassung von Religiosität, die mehr mit paganen und christlichen Glaubensüberzeugungen zu tun hat als mit der offiziellen *religio* der antiken römischen Kultur und ihren kollektiven Ritualen. Als ‚unproduktiv‘ bezeichnen wir einen solchen Anachronismus, weil er verhindert, dass ZuschauerInnen an dem, was wir das spielerische Oszillieren zwischen Vertrautem und Unbekanntem genannt haben, teilnehmen. Diese Anachronismen dienen zwar der emotionalen Ausgestaltung der Charaktere und der psychologischen Motivation ihrer Handlungen (auch in ihrer geschlechtsspezifischen Ausprägung⁸⁰), also der Dramaturgie und damit dem grundlegenden Anliegen der Serie: die tote und ferne Vergangenheit ins Leben und in die Gegenwart zu holen. Eine so präsentierte Vergangenheit allerdings lässt nicht genügend Fragen offen und negiert die Eigenarten der fremden Kultur, indem sie das Gezeigte gänzlich in die Vorstellungen der aktuellen Gegenwart übersetzt. Dies betrifft auch die Vorstellung von Exotik, etwa wenn Atia sich mit dem Blut eines geopferten Stiers übergießen lässt, um so ihren Sohn vor Gefahren zu schützen. Hier überwiegt das Spektakel des Schaudererregenden, das uns als ZuschauerInnen somatisch ergreift und die Projektion heutiger Bilder des Barbarischen bedient. Ob die Serie und wir als ZuschauerInnen die christliche oder esoterische persönliche Religiosität oder exotische Vorstellungen auf das historische Andere übertragen, in beiden Fällen vereinnahmen wir das mögliche Andere. Über religiöse Praktiken im antiken Rom erfahren wir dabei kaum etwas.⁸¹

⁷⁹ Milo 1991a, 39; Loraux 2005 [1993].

⁸⁰ Vgl. Seo 2008.

⁸¹ Episode 1; Über das Stieropfer – *taurobolium* –, auf das hier angespielt wird, streiten sich die ReligionswissenschaftlerInnen auf der Basis von höchst fragmentarischen Texten seit hundert Jahren. Auch wenn es solche Stieropfer gegeben haben sollte (sicher nicht in Rom vor dem 2. Jh. n. Chr.), so hat man sich sicher nicht mit deren Blut übergießen lassen, und es waren kaum Frauen daran beteiligt; vgl. Duthoy 1969; Borgeaud 1998.

Selbstverständlich kann man sich wie Florence Dupont über solche „historische Ungenauigkeiten“ ereifern und einer Serie wie *Rome* vorwerfen, dass die Macher keine kompetenten historischen Berater hinzugezogen hätten.⁸² Interessanter als das Beharren auf Ungenauigkeiten und unproduktiven Anachronismen scheint uns jedoch, den ‚produktiven‘ Anachronismen nachzugehen. Sie sind ein heuristisches Werkzeug der experimentellen Geschichtsschreibung, mit dem der historische Stoff im filmischen Medium zu einer sinnlich wahrnehmbaren Welt ausgestaltet werden kann. Um den Wert und die Funktion dieses Werkzeugs zu erkennen, müssen wir akzeptieren, dass die ökonomischen, technologischen und ästhetischen Bedingungen eine solche Produktion von vornherein in eine – im Vergleich zur akademischen Geschichtsschreibung – andere materielle, ontologisch-logische und enunziative Ordnung einschreiben: die Ordnung einer ‚alternativen‘ oder ‚möglichen Welt‘ historischer Fiktion, die ihre eigenen Gesetze besitzt.⁸³ Dabei hält sich eine ‚realistische‘ Erzählung an gewisse etablierte historische Eckdaten, weil sie sonst zum Fantastischen oder zur Science Fiction tendiert. Zudem bezieht sie sich auf die Vorstellungen von Antike, die eine lange literarische und ikonographische Tradition von Malerei, Plastik, Historienroman, Film und Comic zwischen Renaissance und 21. Jahrhundert geschaffen hat. Gerade durch diese Einordnung erzeugt *Rome* eine ‚realistische‘ Wirkung, die, wie schon Robert Mallet-Stevens festhält, in historischen Dekors durch die Anlehnung an künstlerische Darstellungen und somit an Bilder, die wir von der Vergangenheit haben, zustande kommt.⁸⁴ Einerseits scheinen für die Gestaltung von Interieurs und Kostümen Wandmalereien etwa aus Pompeji als Vorlage gedient zu haben. Andererseits orientiert sich die Serie für die bauliche Gestaltung der Curia an der populären Ikonographie der Antikefilme: So zeigt sie die Senatoren im Halbrund versammelt, auch wenn die archäologischen Überreste auf eine rechteckige Curia hinweisen.⁸⁵ In anderen Momenten wagt es die Serie, solche Bildformeln einer ‚modernen‘ Antike durch ungewohnte Visualisierungen zu ergänzen: Gladiatorenkämpfe fanden zur Zeit Caesars tatsächlich in improvisierten Holzarenen statt und nicht – wie in den meisten Antikefilmen und Gemälden – in steinernen Amphitheatern wie dem Kolosseum, das erst in den 70er Jahren n. Chr. gebaut wurde.⁸⁶ Die Beispiele zeigen, dass sich

⁸² Dupont 2007; über ihre sehr zwiespältigen Erfahrungen als kurzfristige Beraterin berichtet Milnor 2008. Immerhin nennen die Produktionsangaben von *Rome* Jonathan Stamp als „historical consultant“, der sich aber in der althistorischen oder archäologischen Forschung nicht wirklich einen Namen gemacht hat.

⁸³ Doležel 1998, 12–14, 115–128; Pavel 1986, 43–72.

⁸⁴ Mallet-Stevens 1929, 16–19; vgl. Lagny 1992; Späth/Tröhler 2008, 170–172.

⁸⁵ Die Touristen sehen heute auf dem Forum Romanum die Rekonstruktion der 303 n. Chr. unter Diocletian errichteten rechteckigen *curia*, doch die Vorgängerbauten waren ebenso wenig Rundbauten, vgl. die Artikel von Francesco Coarelli zur „Cura Hostilia“ und von E. Tortorici zur „Cura Iulia“ in: Steinby 1993, 331 f. und 332–334.

⁸⁶ Episode 11.

das Experiment einer audiovisuellen Geschichtsschreibung aus einer Pluralität von ‚Quellen‘ und aus einem konstanten Recycling von Wissen und Bildern speist, wie dies die Fiktion erlaubt. Zudem verlangt Realismus als historisch kontingente Konzeption gerade das Oszillieren zwischen Fremdem und Bekanntem und muss sich ständig erneuern.⁸⁷

Diese Erneuerung leisten in der Serie insbesondere jene Anachronismen, die wir als ‚produktive‘ bezeichnen. Jede Geschichtsschreibung stellt die Fragen *ihrer* Gegenwart an die Vergangenheit – was Nicole Loraux ihre „Éloge de l’anachronisme“ schreiben ließ.⁸⁸ Eine dieser aktuellen Fragen betrifft die sozialgeschichtliche Annäherung an das alltägliche Leben der Unterschichten. Doch gerade über das Alltagstreiben in den Straßen Roms besitzen wir kaum antike Zeugnisse. Hier erfindet die Serie Bilder und Geräusche mittels Dekor, Farben, Gesten, Physiognomien und entwirft Lebenssituationen und individuelle Charaktere. Ähnlich stellt *Rome* Sklavinnen und Sklaven auf eine ungewohnte Weise ins Zentrum der Erzählung und erneuert damit auch die Ikonographie: Kaum je haben Darstellungen die Allgegenwart, die Aufgaben und Funktionen von SklavInnen so konkret nachvollziehbar werden lassen.⁸⁹ Ein weiteres Beispiel dieser Erneuerung führt die Serie vor, wenn sie vermeintlich ‚öffentliche‘ und ‚private‘ Bereiche untrennbar ineinander fließen lässt und deutlich macht, wie sie von Politik durchdrungen sind. Dies mag heutige ZuschauerInnen zwar fremd anmuten, ist jedoch ein realistisches Bild für das antike Rom. Solche Bilder und Szenen, die im Oszillieren zwischen Vertrautem und Fremdem Freiräume des Denkens eröffnen, treffen auch auf aktuelle Problemstellungen der althistorischen Forschung. Sie sind jedoch keineswegs nur eine Illustration akademischer Debatten, sondern füllen Leerstellen der historischen Erkenntnis durch Imagination und Erzählung.⁹⁰ Durch das komplexe Beziehungsnetz der Figuren, die im Wechselspiel der Montage suggerierten Ähnlichkeiten und Kontraste sowie durch die Umkehrung von Hierarchien zwischen Ereignis und Kontext schafft die Serie produktive Anachronismen. Wenn sie den gewöhnlich von der politischen Geschichte ausgeschlossenen Figuren, Frauen, SklavInnen, Soldaten, Handlungsspielräume zugesteht – seien diese noch so emotional-psychologisch durch die Konventionen der Soap motiviert –, nimmt sie die Herausforderung einer experimentellen Geschichtsschreibung an: Sie führt die Ereigniskette aus der etablierten Kausalität heraus und in die Kontingenz.

Der produktive Anachronismus ist schließlich der filmischen Ausdrucksform inhärent, die nicht anders kann, als ihn „radikal und fröhlich“ umzusetzen, da die Sichtbarmachung von Vergangenheit im Film notwendig bestimmte Aspekte der zeitlichen Distanz einebnet: Die fotografisch-bewegte Veranschaulichung macht

⁸⁷ Vgl. Jakobson 1979 [1921]; spezifisch zum filmischen Realismus vgl. Kirsten 2013.

⁸⁸ Loraux 2005 [1993].

⁸⁹ Späth 2010, 137–142.

⁹⁰ Vgl. Rosenstone 1995 [1988].

das dargestellte Vergangene gegenwärtig. Dies wird dem Film allerdings oft zum Vorwurf gemacht, weil er so aufgrund der Evidenz des Bildes den Unterschied zum historischen Anderen tilge. Eine entgegengesetzte Kritik hebt die post-modernen medialen Verfahren des Recyclings, von Pastiche, Remake und Remix, hervor, die das Bewusstsein für Herkunft und Historizität der Bilder zerstörten und alles gleichermaßen im Präsens ausstellten.

Dem ersten Kritikpunkt scheint uns ein zu enger Begriff von ‚Evidenz‘ zugrunde zu liegen, denn in ihrer fiktionalen Zurschaustellung beanspruchen diese Bilder keinerlei Beweisfunktion für die reale Existenz des Gezeigten. Sie vermögen es aber, auf „ewig verlorene Objekte der Geschichte“⁹¹ in der Gegenwart zur Anschauung zu bringen. Indem sie zuvor Verborgenes und immer wieder auch Fremdes ins Bekannte ihrer Weltgestaltung einfügen, schaffen sie Momente der Distanzierung, evozieren so das Historische als Anderes. Zum zweiten Aspekt: Die historisch-zeitliche Hybridität solcher Filmproduktionen macht in ihrer auffälligen Mischung von alten und neuen Vorstellungen – zwischen Anleihen an bestehende Bilder, der Umsetzung von aktuellen Erkenntnissen und der Verschiebung des Blicks auf weniger Vertrautes und auf gewagte Zusammenhänge – die eigene, heutige Position wertmäßig wie ästhetisch wahrnehmbar als zeitliche Situierung und damit als eine, die selbst historisch markiert ist.⁹² Außerdem kann jegliche Vergangenheit nur in der Gegenwart erfasst werden: Jede Erzählung – die der narrativen akademischen Historiografie wie die der populären Historienfilme – re-aktualisiert die Geschichte, macht sie so gegenwärtig, „including historical temporality as the potential bearer of change“.⁹³ Auch wenn eine Mainstream-Produktion in ihren sozialen, ökonomischen und technologischen Bedingtheiten keine radikal neuen ‚Bilder‘ der Geschichte entwirft – Innovation ist nur über die Repetition zu haben⁹⁴ –, so kann sie doch unseren aktuellen Blick verstören, verfremden, verschieben: Sie ermöglicht damit im Sinne eines produktiven Anachronismus, „to see the modern category of history as epistemological unstable“.⁹⁵

2.2 Analogien – Vergleiche: eine Lobrede auf das Unpassende

Die Umsetzung der produktiven Anachronismen erfolgt über das filmische Mittel der Analogien. In der Gestaltung von sozialen und politischen Alltagswelten liefert die Serie Facetten des römischen Gesellschaftslebens, Facetten, die sie als untergeordnete Chronotopoi in eine historische Raum-Zeit-Einheit, die Phase des Bürgerkriegs als übergeordnetem Chronotopos, einordnet und mit denen

⁹¹ Vgl. de Certeau, wie oben Anmerkung 4.

⁹² Vgl. Rosen 2001, 353–355.

⁹³ Rosen 2001, 355.

⁹⁴ Vgl. Eco 1985; Schweinitz 2006.

⁹⁵ Rosen 2001, 351.

sie die populären wie akademischen Geschichtsbilder erweitert. Die Serie entfaltet vor unseren Augen und nah an unseren Ohren eine ungewohnt plastische Vorstellung dieser Gesellschaft. Sie erstellt damit ein Wahrnehmungs- und Bedeutungsangebot, das neue Erkenntnisse erlaubt. Diese Weltgestaltung ist das eine Merkmal der Verschiebung, die ästhetischen und narrativen Dynamiken, die *Rome* in der Beziehung zwischen den Welten etabliert, das andere. Die Komplexität, die durch die plurale, polyphone Figurenkonstellation, die Verbindungen und Verwicklungen Einzelner oder von Gruppen in der diegetischen Welt sowie durch ihre erzähltechnische und historische De-Hierarchisierung entsteht, führt zu einer Auflösung von Linearität und Chronologie. Grundlegend daran beteiligt ist die Montage, die in ihrer bildlichen Prozesshaftigkeit Parallelen, Ähnlichkeiten und Kontraste, kurz: Analogien suggeriert und den ZuschauerInnen als Dynamiken des Verstehens und der emotionalen Beteiligung anbietet. Über die Erzählanlage und das konkret Sichtbare hinaus verschiebt diese quecksilbrige Form die Perspektive auf den Ablauf und die Begründung historischer Ereignisse und erweitert das Vorstellbare der Geschichte. Die filmischen Möglichkeiten der narrativen Komposition und ästhetischen Verknüpfung schaffen neue ‚zeitliche Sequenzen‘, andere als es eine sprachbasierte, linear-narrative Geschichtsschreibung vermag.⁹⁶

Solche Analogien weisen in zwei Richtungen:

a) Horizontale und/oder synchrone Analogien, wie sie die Serie durch die Konfrontation der (Teil-)Welten etabliert, bedienen sich des Vergleichs – ein Verfahren, das über die Wahrnehmung ästhetische und semantische Bezüge ermöglicht, die einer grundlegend anderen Logik folgen als kausales Denken: „Inspired inferences knit perceptiveness to conceptualization by collecting the dispersed manifold into a whole“. Und diese „imaginative Arbeit“ ist für Stafford kennzeichnend dafür, „wie die Herausbildung von Wissen funktioniert“.⁹⁷ Das Subjekt – als Serie, als ZuschauerIn oder als VerfasserIn dieses Aufsatzes – bindet sich nicht nur als historisches in das Objekt ein, sondern der Prozess des Verwebens von scheinbar ungleichen Dingen, die miteinander zu vergleichen sind, ist aktiv. Dieser Prozess beinhaltet immer auch eine Distanzierung und eine Reflexivität auf Strukturen und Muster, was zu einer „consciousness as the art of connecting“ führt.⁹⁸ So macht die Konfrontation von sozialen Gruppen durch das Wechselspiel der Montage – wie oben exemplarisch für die Sequenz der parallel in der plebejischen und in der aristokratischen Familie gefeierten Feste beschrieben – über die Gleichzeitigkeit und das räumliche Nebeneinander hinaus vielfältige Korrespondenzen und Gegensätze deutlich, liiert die beiden oder gar die drei Welten, wenn man die etablierten geschlechtsspezifischen Räume dazu

⁹⁶ Vgl. Rosen 2001, XIII, 353; zur modernen, skriptorialen Form von Geschichte auch de Certeau 1984 [1975], 13.

⁹⁷ Stafford 1999, 29.

⁹⁸ Wie Stafford im Untertitel ihres Buches postuliert; vgl. auch Stafford 1999, 142.

nimmt, stellt aber auch Unterschiede heraus. Obwohl die vergleichende Bewegung dabei Grenzen übersieht, die die verschiedenen sozialen Gruppen und Geschlechterräume gar nicht vergleichbar machen,⁹⁹ können einzelne Fragmente aus ganz verschiedenen Bereichen als Collage in einem facettenhaften Gesamtbild zusammenfließen, ohne dass dabei der Anspruch auf Geschlossenheit, Einheit und Kohärenz entsteht. Die Zwischenräume und Differenzen, die in diesem Gesamtbild enthalten sind, können auch neue Fragen aufwerfen.

Über die emotionale und kognitive Dynamik von Analogien im Kunstbereich und im Alltagsleben hinaus verlangen verschiedene Historiker, den Vergleich als Methode zu etablieren. Für Milo ist der komparatistische Prozess eine Grundvoraussetzung der experimentellen Geschichtsschreibung; Milo sieht die Dekontextualisierung des Objekts als notwendiges Verfahren und behandelt Analogien als ‚Metaphern‘. Die Verschiebung und Distanz, die diese beinhalten, ermöglichen überhaupt erst, neue Fragen an ein Objekt zu richten.¹⁰⁰ Mit Marcel Detienne könnten wir auch vertreten, dass es darum geht, einen radikal anthropologischen Standpunkt auf die Geschichte zu übertragen. Seine methodischen Ausführungen, die sich als Pamphlet verstehen und in denen er für einen „konstruktiven Komparatismus“ plädiert, bei dem HistorikerInnen von AnthropologInnen lernen könnten, ist ohne Umschweife mit der Aufforderung übertitelt, das „Unvergleichbare zu vergleichen“.¹⁰¹ Diese Praxis spiegelt auch die zweite Ausrichtung der Analogie wider.

b) Vertikale und/oder diachronische Analogien, wie sie aus der Konfrontation der antiken römischen Gesellschaft und der traditionellen Ereignisgeschichte mit heutigen Fragen und Standpunkten entstehen, bringen solche ‚unpassenden‘ Analogien hervor. Ein Beispiel haben wir mit der zeitgenössischen Vorstellung der Liebesheirat im Gegensatz zur Heiratspolitik im Interesse der Familie als politischer Einheit angeführt. Eine kritische Lesart der Serie mag nicht zu Unrecht darauf hinweisen, dass mit der Vorstellung von romantischer Liebe ein Konzept des 18./19. Jahrhunderts vorherrscht, das heute nach wie vor durch Filme (ob Mainstream-, Independent Cinema oder Soaps) genährt wird: Die Serie bemächtigt sich also des historisch Anderen, verleibe es sich ein und negiere die Differenz. Dennoch stellten wir fest, dass die Vorstellungen von Zweckehen und die von Liebesehen in der Serie *Rome* nebeneinander bestehen. Die Konfrontation von Octavia und Atia in der ersten Staffel, als Letztere von ihrer Tochter verlangt, sich von ihrem geliebten ersten Ehemann zu trennen, was diese sich

⁹⁹ Die enge Verflechtung zwischen Männern und Frauen der Unterschichten und der Aristokratie (etwa: Niobe als frischgebackene Senatorsgattin im Kreis der Aristokratinnen wie Atia, Servilia, Calpurnia oder Pullo als ‚Erzieher‘ des Octavius) geht von allgemeinen Frauen- und Männerbildern aus, die den sehr klaren Differenzen der Verhaltenserwartungen in einer durch und durch hierarchisierten Gesellschaft wie der römischen nicht Rechnung zu tragen vermag.

¹⁰⁰ Milo 1991a, 22, 60.

¹⁰¹ Detienne 2000, 44 ff.

nicht ohne Widerrede gefallen lässt, wiederholt sich in der zweiten Staffel in der politisch begründeten Verheiratung von Octavia mit Marcus Antonius.¹⁰² Die beiden akzeptieren dieses Bündnis ihrer Familien und Interessen und lassen die Zeremonie über sich ergehen, pflegen aber weiterhin ihre jeweiligen, seit längerem bestehenden Liebschaften: Octavia mit Agrippa, dem Freund von Octavian, und Marcus Antonius mit Atia. Erst durch das Eingreifen von Octavian, der – historisch vorgezogen – die augusteischen Sittengesetze durchsetzt, werden ihre Liebesverhältnisse mit viel Schmerz unterbunden. Außerdem wählt auch Octavian seine Livia als künftige Ehefrau aus, als sie noch mit einem anderen verheiratet ist.¹⁰³ Selbst wenn auf der Seite der Unterschicht Vorenius und Pullo stärker in den romantischen Vorstellungen von Liebesehen und entsprechender Treue verhaftet sind, was die Eifersuchsreaktionen von Vorenius hervorbringt respektive die Rache von Pullo an Gaia für den Tod seiner geliebten Eirene,¹⁰⁴ so werden den ZuschauerInnen als Wahrnehmungs- und Bedeutungsangebot beide Konzeptionen von Ehe vorgeführt. Auch hier stellt die Analogie oder der Vergleich eine Herausforderung im Sinne eines produktiven Anachronismus dar: „La confrontation d’une méthode interprétative avec son ‚autre‘, ou plus précisément, la mise en évidence du rapport qu’entretient un mode de compréhension avec l’incompréhensible qu’il ‚fait sortir‘“.¹⁰⁵

Einmal mehr gibt die Serie uns ZuschauerInnen und HistorikerInnen die Chance, Unpassendes, ja Unvergleichbares, das nebeneinander steht, wahrzunehmen und aus den Instabilitäten der Beziehung, die eine moderne Geschichtsauffassung zwischen Vergangenheit und Gegenwart etabliert, Erkenntnis zu gewinnen.¹⁰⁶ Das Unvergleichbare wird durch die narrativen und ästhetischen Dynamiken und dramaturgischen Voraussetzungen der Serie zur Schau gestellt. Ob gewöhnliche ZuschauerInnen akzeptieren, sich dadurch ‚verstören‘ zu lassen, ob die Verschiebung der gängigen Bilder römischer Antike durch diese Formen des Darstellbaren überhaupt stattfinden, das heißt ins Vorstellbare dringen, darüber maßen wir uns hier nicht an zu entscheiden. In *unserer* Lektüre postulieren wir, dass sich durch diese Dynamiken auch das Vorstellbare und das Denkbare erweitern, denn auch unser gegenwärtiger Standpunkt ist darin als historischer erkennbar: in der Verschiebung, das heißt der Gleichzeitigkeit, dem Nebeneinander und der Hybridität verschiedener Bilder, einer Verschiebung, die die Analogien und die Aktivität des Vergleichens bewirken und bewusst machen. Dies, wenn wir mit Rosen und Stafford akzeptieren, dass die radikale Infragestellung, das revolutionär Andere als Bild und als Blick, einem modernen Mythos entspricht, den es zu überwinden gilt. Lassen wir sie beide

¹⁰² Episode 19.

¹⁰³ Episode 20.

¹⁰⁴ Episode 21.

¹⁰⁵ De Certeau 1984 [1975], 51.

¹⁰⁶ Rosen 2001, 353 f.

zu Wort kommen, wenn es darum geht, (historische) Veränderung als (formale) Verschiebung zu verstehen. Stafford schreibt: „Transformation always arose at the intersection of constancy with instability, coupling continuity to discontinuity“.¹⁰⁷ Dies bedeutet nach Rosen dennoch: „It is to envision a *historicity* that encompasses the possibility of transformed social relations and subjectivities, and therefore the transformation of historical time“.¹⁰⁸ Damit möchten wir weiterhin mit Rosen auch dem Vorwurf entgegen treten, dass das Bewusstsein von Geschichtlichkeit gerade durch die technischen Medien verloren gehe.¹⁰⁹

2.3 Uchronie oder die Wiedererfindung der Zeitlichkeit

Wenn wir die TV-Serie als experimentelle Geschichtsschreibung betrachten, ist ihre Vorstellung von Geschichte eine andere als jene, die die ‚moderne‘ Geschichte begründete. Diese basiert nach de Certeau in der „Gegen-ständlichkeit“, der Trennung zwischen einer Gegenwart und einer Vergangenheit, die ihr entgegengesetzt ist. Diese konstitutive Trennung ist ins Wanken geraten durch die Erkenntnis, dass Geschichte ein Produkt ist, das seinerseits in der Gegenwart ihrer „Fabrikation“ verankert ist.¹¹⁰ Dabei geht es nicht nur um die inzwischen banalen Tatsachen, dass jegliche Vergangenheit nur in ihrer Vergegenwärtigung fassbar ist und dass historische Fragen notwendig die Fragen der Gegenwart an die Vergangenheit sind. Vielmehr stehen die Produktionsbedingungen – was Philipp Rosen als ‚Historizität‘ bezeichnet – der historischen Erzählung zur Diskussion. Darüber hinaus aber unterscheidet sich die sprachlich-narrative Geschichtsdarstellung grundlegend in ihrer Zeitlichkeit von der Geschichtsschreibung auf dem Bildschirm durch die spezifischen Qualitäten des Mediums: Bilder kennen keine Tempus-Formen; sie sind, wie erwähnt, unmittelbar gegenwärtig und vermögen es, in besonderer Weise Geschichte zu aktualisieren.¹¹¹

Wenn nun *Rome* historischen Personen, die seit zwei Jahrtausenden tot sind, genauso wie fiktiven römischen Figuren, mit Körpern und Gesichtern von Menschen des 21. Jahrhunderts eine bildliche Gegenwärtigkeit verleiht, wird dadurch auf einen ersten Blick tatsächlich eine Uchronie geschaffen, eine ‚Nicht-Zeit‘:¹¹² In dieser Uchronie kopuliert die opiumrauchende Göre Kleopatra mit Pullo in schwungvoller Lust auf den Bildschirmen europäischer Wohnstuben, in denen

¹⁰⁷ Stafford 1999, 133.

¹⁰⁸ Rosen 2001, 358; vgl. auch de Certeau, wie Anm. 4.

¹⁰⁹ Vgl. Rosen 2001, 353.

¹¹⁰ De Certeau 1984 [1975], 9.

¹¹¹ Metz 1968, 16 und 72.

¹¹² Im etymologischen Wortsinn, der sich aus der Analogie mit ‚Utopie‘ herleitet: Wie die Verbindung des griechischen *ou* mit *topos* die Negation des *Ortes* ergibt, die Christa Wolf präzise mit den Worten „Kein Ort. Nirgends“ umschreibt, bezeichnet die Verknüpfung des *ou* mit *chronos* die inexistente Zeit.

an einem Mittwochabend zwischen dem 22. Juni und dem 17. August 2011 der Sender Arte eingestellt ist, und legt, nach neunmonatiger Ellipse in gleicher Gegenwartigkeit, nun aber in feierlichem königlichen Ornat, zufrieden lächelnd Iulius Caesar den Caesarion in den Arm, der ihn stolz seinen Truppen in Alexandria als seinen Sohn zeigt.¹¹³ Doch ein zweiter Blick erweist, dass diese Uchronie nicht eine Aufhebung von Zeitlichkeit bedeutet. Die vermeintliche ‚Nicht-Zeit‘ öffnet vielmehr einen Fächer vielfältiger Temporalität.

In seinen Überlegungen zur Abfolge der unterschiedlichen „régimes d’historicité“ gelangt François Hartog zur Erkenntnis, dass sich die aktuellen Produktionsbedingungen von Geschichte durch eine Dominanz der Gegenwart auszeichnen – „présentisme“ nennt er die Tendenz der Historiografie, die sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts herausbildete.¹¹⁴ Wenn *Rome* römische Antike auf die Bildschirme unserer Gegenwart holt, so kann die Frage aufgeworfen werden, ob TV-Geschichte effektiv außerhalb akademischer Historiografie stattfindet oder ob sie nicht ein Teil der diskursiven Bedingungen universitärer Forschung ist. Die vermeintliche Autorität universitärer Geschichtskonzepte erweist sich deshalb als nur ein Element der gesellschaftlichen Auffassung und Bedeutung von Geschichte. Die vermeintliche Uchronie löst sich dadurch aus der A-Temporalität heraus und die TV-Serie wird zu einem Zeugnis aktueller Historizität.

Deutlich wird diese Übereinstimmung zwischen populärer und wissenschaftlicher Geschichtsschreibung auch in den Problemstellungen, die *Rome* aufgreift. Wenn in der Vielfalt der Weltgestaltung und der Parallelmontage von Szenen die Durchdringung von ‚Privatem‘ und ‚Öffentlichem‘ gezeigt und damit die Unbrauchbarkeit dieser Dichotomie vor Augen geführt, wenn in der prominenten Ausgestaltung weiblicher Rollen und in deren Konfrontation mit Männlichkeitsnormen die Verbindung von Geschlecht und Macht thematisiert wird, so situiert sich die Serie in der Aktualität gegenwärtiger Geschichtsforschung. Doch auch soziopolitische Grundprobleme der Produktionssituation lassen sich beobachten: Die Tatsache, dass *Rome* die Situation von Veteranen außerhalb der in allen einschlägigen Publikationen besprochenen politischen Problematik der Veteranenversorgung aufgreift, weist auf den US-amerikanischen Hintergrund der Vietnam- und Irak-Kriegsveteranen hin. Oder die Konflikte in der jüdischen römischen Gemeinde lassen sich in Bezug stellen zum Verhältnis zwischen einer säkularisierten jüdischen Mehrheit in Israel oder den USA und den orthodox-integristischen Gruppierungen. In diesem Sinn ist *Rome* nicht in einer ‚Zeitlosigkeit‘ angesiedelt, sondern in der Gegenwart und in ihren Fragestellungen, die im und am historischen Material – fiktional-spielerisch – entwickelt werden,

¹¹³ Episode 8.

¹¹⁴ Hartog 2003, vgl. insbesondere „Ordres du temps, régimes d’historicité“, 11–30; „La montée du présentisme“, 119–127; „La double dette ou le présentisme du présent“, 207–218.

womit in den filmischen Antworten auch das aktuell Vorstellbare und seine Grenzen sichtbar werden.

Gerade weil die TV-Serie auf spielerische Weise mit historischen Materialien umgeht, dementiert sich die vermeintliche Uchronie auf einer dritten Ebene: *Rome* greift zum einen, wie gezeigt, auf Antikebilder zurück, die in kollektiven Vorstellungen verankert sind – über alltägliche Präsenz der Antike in klassizistischer Architektur, Tourismus im mediterranen Raum wie auch in Werbung, Antikefilmen, historischen Romanen. Andererseits aber stellt die Serie genau diese Bilder in Frage durch die Konfrontation einer schmutzigen und gewalttätigen Stadt mit einer intrigenddurchwirkten Welt aristokratischer Häuser. Hier findet eine Auseinandersetzung statt mit etablierten Bildern einer klassischen Antike, die im 19./20. Jahrhundert entstanden sind und nun mit ganz anderen Vorstellungen konfrontiert werden.

Die drei skizzierten Aspekte einer zeitlichen Situierung der TV-Serie weisen darauf hin, dass der Begriff der ‚Uchronie‘ nicht wirklich deren Zeitlichkeit erfasst. Zwar ist es nicht radikale Vergangenheit, was die Temporalität dieser Geschichte in Bildern ausmacht. Gleichwohl geht es – trotz aller Verankerung in der aktuellen Gegenwart der Produktions- und Rezeptionssituation – um eine andere Zeit, die *Rome* bestimmt; diese andere Zeitqualität erinnert an ein durchaus antik-römisches Phänomen: In der römischen Kultur wurden gesellschaftliche Normen und Werte nicht in abstrakter Form erinnert, sondern in exemplarischen Geschichten großer Männer. Diese *exempla* waren in einer mythischen Zeit angesiedelt, die nicht einfach eine weit entfernte Vergangenheit war: Sie situierten sich in einer anderen Zeitordnung, von der sich die Gegenwart nicht entfernte; was in dieser sublimen Zeit des Mythos berichtet wird, behielt seinen Wert und begleitete in gleich bleibender Distanz das Fortschreiten gegenwärtiger Zeit. Die Temporalität der Antike, die *Rome* sichtbar und erkennbar macht, entspricht einer solchen differentiellen Zeitdimension: Sie erlaubt, an historischem Material das Spiel des Möglichen in der hybriden Vermischung von gegenwärtigen Publikumserwartungen an Serienunterhaltung und den Gegenständlichkeiten einer fremden Welt in Szene zu setzen, mit den Fragen der Gegenwart und in – kritischer – Auseinandersetzung mit den etablierten Antikebildern.

Bibliografie

- Bachtin 1989: Michail M. Bachtin, „Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman“, in: Michail M. Bachtin, *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt/M. 1989, 7–209 [Erstpublikation *Voprosy literatury i estetiki*, Moskau 1975; Berlin – Weimar, Aufbau-Verlag, 1986; dt. Übers.: Michael Dewey].
- Blanchet et al. 2011: Robert Blanchet, Kristina Köhler, Tereza Smid, Julia Zutavern (Hg.), *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*, Marburg 2011.

- Bloch 2002: René S. Bloch, *Antike Vorstellungen vom Judentum. Der Judenexkurs des Tacitus im Rahmen der griechisch-römischen Ethnographie*, Stuttgart (Historia Einzelschriften 160) 2002.
- Boehm 2010: Gottfried Boehm, „Das Zeigen der Bilder“, in: Gottfried Boehm, Sebastian Egenhofer, Christian Spies (Hg.), *Zeigen. Die Rhetorik des Sichtbaren*, München 2010, 19–54.
- Borgeaud 1998: Philippe Borgeaud, „Taurobolion“, in: Fritz Graf (Hg.), *Ansichten griechischer Rituale. Geburtstags-Symposium für Walter Burkert*, Castelen bei Basel 15. bis 18. März 1996, Stuttgart 1998, 183–198.
- Brunt 1962: Peter A. Brunt, „The Army and the Land in the Roman Revolution“, in: *Journal of Roman Studies* 52, 1962, 69–86.
- Calame 2012: Claude Calame, „Vraisemblance référentielle, nécessité narrative, poétique de la vue. L’historiographie grecque classique entre factuel et fictif“, in: *Annales H.S.S.* 67/ 1, 2012, 81–101.
- Cosgrove 2002: Peter Cosgrove, „The Cinema of Attractions and the Novel in *Barry Lyndon* and *Tom Jones*“, in: Robert Mayer (Hg.), *Eighteenth-Century Fiction on Screen*, Cambridge 2002, 16–34.
- de Certeau 1984 [1975]: Michel de Certeau, *L’écriture de l’histoire*, Paris (Bibliothèque des Histoires) 1984 [1975] [Erstpublikation Paris 1975; engl. Übers.: *The Writing of History*, New York, 1988 (übers. von Tom Conley); dt. Übers.: *Das Schreiben der Geschichte*, Frankfurt/M. – Paris 1991 (ohne den zweiten Teil der franz. Originalausgabe; Nachwort von Roger Chartier; übers. von Sylvia M. Schomburg-Scherff)].
- De Groot 2009: Jerome De Groot, *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture*, London 2009.
- Deleuze 1986: Gilles Deleuze, Foucault, Paris (Coll. „Critique“) 1986.
- Detienne 2000: Marcel Detienne, *Comparer l’incomparable*, Paris 2000.
- Doležel 1998: Lubomír Doležel, *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, Baltimore – London 1998.
- Dupont 2007: Florence Dupont, „Rome‘, ton univers impitoyable ...“, in: *Le Monde diplomatique* Nr. 54/637, April 2007, 31.
- Duthoy 1969: Robert Duthoy, *The Taurobolium, its Evolution and Terminology*, Leiden 1969.
- Dyer 1997: Richard Dyer, „The White Man’s Muscles“, in: Richard Dyer, *White*, London [etc.] 1997, 145–183.
- Eco 1985: Umberto Eco, „Innovation and Repetition: Between Modern and Post-Modern Aesthetics“, in: *Daedalus* 114/ 4, 1985, 161–184.
- Feuer 2007: Jane Feuer, „HBO and the Concept of Quality TV“, in: Janet McCabe, Kim Akass (Hg.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London – New York 2007, 145–157.
- Flaig 2003: Egon Flaig, *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im Alten Rom*, Göttingen 2003.
- Gabba 1951: Emilio Gabba, „Ricerche sull’esercito professionale romano da Mario ad Augusto“, in: *Athenaeum* 29, 1951, 171–272.
- Genette 1972: Gérard Genette, *Figures III*, Paris 1972.
- Genette 1991: Gérard Genette, „Récit fictionnel, récit factuel“, in: Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris 1991, 65–94.
- Gunning 1986: Tom Gunning, „The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator, and

- the Avant-Garde“, in: *Wide Angle* 8/ 3–4, 1986, 63–70 [„Das Kino der Attraktionen“, in: *Meteor* 4, 1996, 25–34].
- Gunning 1999 [1989]: Tom Gunning, „An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator“, in: Leo Braudy, Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism*, New York – Oxford 1999, 818–832.
- Harders 2010: Ann-Cathrin Harders, „Roman Patchwork Families: Surrogate Parenting, Socialization, and the Shaping of Tradition“, in: Véronique Dasen, Thomas Späth (Hg.), *Children, Memory, and Family Identity in Roman Culture*, Oxford 2010, 49–72.
- Hartog 2003: François Hartog, *Régimes d’Historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris 2003.
- Hartog 1999: François Hartog (Hg.), *L’histoire d’Homère à Augustin. Préfaces des historiens et textes sur l’histoire*, Paris (Points Essais 388) 1999 [textes latins et grecs traduits par Michel Casevitz].
- Haynes 2008: Holly Haynes, „Rome’s Opening Titles: Triumph, Spectacle, and Desire“, in: Monica Silveira Cyrino (Hg.), *Rome Season One. History Makes Television*, Malden, Mass. 2008, 49–60.
- Howard 1993: David Howard, *The Tools of Screenwriting*, New York 1993.
- Jakobson 1979 [1921]: Roman Jakobson, „Über den Realismus in der Kunst“, in: Roman Jakobson, *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt/M. 1979 [1921], 129–139 [Hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert].
- Jehne 2006: Martin Jehne, *Die römische Republik: Von der Gründung bis Caesar*, München 2006.
- Jehne 1995: Martin Jehne (Hg.), *Demokratie in Rom? Die Rolle des Volkes in der Politik der römischen Republik*, Stuttgart (Historia Einzelschriften 96) 1995.
- Kessler 1996: Frank Kessler, „Ostranenie. Zum Verfremdungsbegriff von Formalismus und Neoformalismus“, in: *Montage AV* 5/ 2, 1996, 51–66.
- Kirsten 2013: Guido Kirsten, *Film und Realismus*, Marburg 2013.
- Lagny 1992: Michèle Lagny, „Popular Taste: The Peplum“, in: Richard Dyer, Ginette Vincendeau (Hg.), *Popular European Cinema*, London – New York 1992, 163–180.
- Lieu/North/Rajak 1992: Judith M. Lieu, John North, Tessa Rajak, *The Jews among Pagans and Christians in the Roman Empire*, London 1992.
- Lochman 2008: Tomas Lochman, „Körperwelten“, in: Tomas Lochman, Thomas Späth, Adrian Stähli (Hg.), *Antike im Kino – L’Antiquité au Cinéma*, Basel 2008, 67–73.
- Loroux 2005 [1993]: Nicole Loroux, „Éloge de l’anachronisme en histoire“, in: Nicole Loroux, *La tragédie d’Athènes. La politique entre l’ombre et l’utopie*, Paris 2005 [1993], 173–190 [Erstpublikation in: *Le genre humain* 27, juin 1993, 23–39].
- Mallet-Stevens 1929: Robert Mallet-Stevens, „Le décor“, in: Robert Mallet-Stevens et al., *L’art cinématographique VI*, Paris 1929, 1–23.
- Marks 2000: Laura U. Marks, *The Skin of the Film*, Durham 2000.
- Meier 1997: Christian Meier, *Res publica amissa. Eine Studie zu Verfassung und Geschichte der späten römischen Republik*, Frankfurt/M. ³1997 [Erstpublikation 1966].
- Mette-Dittmann 1991: Angelika Mette-Dittmann, *Die Ehegesetze des Augustus. Eine Untersuchung im Rahmen der Gesellschaftspolitik des Princeps*, Stuttgart (Historia Einzelschriften 67) 1991.
- Metz 1968: Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Bd. 1, Paris 1968.
- Milnor 2008: Kristina Milnor, „What I Learned as an Historical Consultant for *Rome*“, in: Monica Silveira Cyrino (Hg.), *Rome Season One. History Makes Television*, Malden, Mass. 2008, 42–48.

- Milo 1991a: Daniel S. Milo, „Pour une histoire expérimentale, ou le gai savoir“, in: Daniel S. Milo, Alain Boureau (Hg.), *Alter Histoire. Essais d’histoire expérimentale*, Paris 1991a, 9–55.
- Milo 1991b: Daniel S. Milo, *Trahir le temps (Histoire)*, Paris 1991b [= 2. Aufl. 2005].
- Mitchell 1994: William J. T. Mitchell, *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago – London 1994.
- Mittell 2006: Jason Mittell, „Narrative Complexity in Contemporary American Television“, in: *The Velvet Light Trap* 58/ 1, 2006, 29–40.
- Morris 1992: Ian Morris, *Death-Ritual and Social Structure in Classical Antiquity*, Cambridge 1992.
- Müller 2001: Eggo Müller, „Melancholische Versöhnung. Konflikttyp und Erzählform in US-amerikanischen Quality Drama Series“, in: Jürg Friess, Britta Hartmann, Eggo Müller (Hg.), *Nicht allein das Laufbild auf der Leinwand ... Strukturen des Films als Erlebnispotentiale: Festschrift für Peter Wuss zum 60. Geburtstag*, Berlin 2001, 129–138.
- Pavel 1986: Thomas G. Pavel, *Fictional Worlds*, Cambridge, Mass. 1986.
- Raucci 2008: Stacie Raucci, „Spectacle of Sex: Bodies on Display in *Rome*“, in: Monica Silveira Cyrino (Hg.), *Rome Season One. History Makes Television*, Malden, Mass. 2008, 207–218.
- Rosen 2001: Philip Rosen, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Minneapolis 2001.
- Rosenstone 1995 [1988]: Robert A. Rosenstone, „History in Images / History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film“, in: Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*, Cambridge 1995 [1988], 19–44 [Erstpublikation in: *American Historical Review* 93, 1988, 1173–1185].
- Schama 2004: Simon Schama, „Television and the Trouble with History“, in: David Cannadine (Hg.), *History and the Media*, Basingstoke 2004, 20–33.
- Schneider 1977: Hans-Christian Schneider, *Das Problem der Veteranenversorgung in der späteren römischen Republik*, Bonn 1977.
- Schneider 2006: Helmuth Schneider, „Rom von den Anfängen bis zum Ende der Republik (6. Jh. bis 30 v. Chr.)“, in: Hans-Joachim Gehrke, Helmuth Schneider (Hg.), *Geschichte der Antike. Ein Studienbuch*, Stuttgart 2006, 261–332.
- Schweinitz 2006: Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*, Berlin 2006.
- Seo 2008: J. Mira Seo, „The Gender Gap: Religious Spaces in *Rome*“, in: Monica Silveira Cyrino (Hg.), *Rome Season One. History Makes Television*, Malden, Mass. 2008, 168–178.
- Späth 2010: Thomas Späth, „In der Seele des Zenturio oder: Römische Geschichte als *soap*“, in: Hans-Joachim Gehrke, Miriam Sénécheau (Hg.), *Geschichte, Archäologie, Öffentlichkeit. Für einen neuen Dialog zwischen Wissenschaft und Medien. Standpunkte aus Forschung und Praxis*, Bielefeld 2010, 123–150.
- Späth/Tröhler 2008: Thomas Späth, Margrit Tröhler, „Spartacus – Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral“, in: Tomas Lochman, Thomas Späth, Adrian Stähli (Hg.), *Antike im Kino – L’Antiquité au Cinéma*, Basel 2008, 170–193.
- Stafford 1999: Stafford, Barbara Maria, *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*, Cambridge, Mass. – London 1999.

- Steinby 1993: Eva Margareta Steinby (Hg.), *Lexicon Topographicum Urbis Romae*, Bd. 1, Rom 1993.
- Stevens 1991: Susan T. Stevens, „Charon’s Obol and Other Coins in Ancient Funerary Practice“, in: *Phoenix* 45, 1991, 215–229.
- Tatum 2008: W. Jeffrey Tatum, „Making History in *Rome*: Ancient vs. Modern Perspectives“, in: Monica Silveira Cyrino (Hg.), *Rome Season One. History Makes Television*, Malden, Mass. 2008, 29–41.
- Thomas 1986: Yan Thomas, „À Rome, pères citoyens et cité des pères (IIe siècle av. J.-C. – IIe siècle ap. J.-C.)“, in: André Burguière et al. (Hg.), *Histoire de la famille 1: Mondes lointains, Mondes anciens*, Paris 1986, 195–229 [= dt. Übers. 1996].
- Tröhler 2006: Margrit Tröhler, „Plurale Figurenkonstellationen. Die offene Logik der wahrnehmbaren Möglichkeiten“, in: *Montage AV* 15/ 2, 2006, 95–114.
- Tröhler 2007: Margrit Tröhler, *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg 2007.
- Tröhler 2010: Margrit Tröhler, „Multiple Protagonist Films: a Transcultural Everyday Practice“, in: Jens Eder, Jannidis Fotis, Ralph Schneider (Hg.), *Characters in Fiction Worlds: Understanding Imaginary Beings in Literature, Film, and Other Media*, Berlin – New York 2010, 459–477.
- Veyne 1985: Paul Veyne, „L’empire romain“, in: Philippe Ariès, Georges Duby (Hg.), *Histoire de la vie privée*, Bd. 1, Paris 1985, 18–224.
- Winterling 2001: Aloys Winterling, „Staat‘, ‚Gesellschaft‘ und politische Integration in der römischen Kaiserzeit“, in: *Klio* 83, 2001, 93–112.
- Winterling 2005: Aloys Winterling, „Öffentlich‘ und ‚privat‘ im kaiserzeitlichen Rom“, in: Tassilo Schmitt, Winfried Schmitz, Aloys Winterling (Hg.), *Gegenwärtige Antike – antike Gegenwart*, München 2005, 223–244.
- Wulff 1996: Hans J. Wulff, „Charaktersisthese und Paraperson: Das Rollenverständnis der gespielten Fiktion“, in: Peter Vorderer (Hg.), *Fernsehen als ‚Beziehungskiste‘. Parasoziale Beziehungen und Interaktionen mit TV-Personen*, Opladen 1996, 29–48.
- Zangara 2007: Adriana Zangara, *Voir l’histoire. Théories Anciennes du récit historique*, Paris 2007.