

HANS-JOACHIM GEHRKE, MIRIAM SÉNÉCHEAU (Hg.)
Geschichte, Archäologie, Öffentlichkeit

Für einen neuen Dialog
zwischen Wissenschaft und Medien.
Standpunkte aus Forschung und Praxis

[transcript]

Gedruckt mit Unterstützung
der Deutschen Forschungsgemeinschaft
und der Gerda Henkel Stiftung

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2010 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des
Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für
Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für
die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Umschlagabbildung: Staatliche Antikensammlungen
und Glyptothek, München

Lektorat: Miriam Sénécheau, Anabelle Thurn

Satz: Miriam Sénécheau, Anabelle Thurn

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-8376-1621-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

INHALT

Einleitung

HANS-JOACHIM GEHRKE/MIRIAM SÉNÉCHEAU

9

Schliemanns Erbe?

Populäre Bilder von Archäologie in der Öffentlichkeit

STEFANIE SAMIDA

31

ArchäologInnen und Archäologie in den Medien: Ein störendes Spiegelbild?

MARC-ANTOINE KAESER

49

Ganze Lebenswelten auf nur 35 mm?

PATRICIA RAHEMPOUR

63

»Schon Höhlenmänner bevorzugten Blondinen«. Gesellschaftliche und politische Funktionen der Urgeschichte im Spiegel von Medientexten

BRIGITTE RÖDER

79

»Black Romans« –

Die Antike im öffentlichen Diskurs um eine »schwarze« britische Geschichte

EVA ULRIKE PIRKER

103

In der Seele des Zenturio oder: Römische Geschichte als soap

THOMAS SPÄTH

123

**Journalisten und Archäologen –
für eine bessere Partnerschaft**

SIEBO HEINKEN

151

›Wie man Ausgräber angräbt‹:

Über das Verhältnis von Journalismus und Archäologie

CORNELIA VARWIG

161

Ein populäres Archäologiemagazin auf Papier:

›Zum Blättern gern‹

ANDRÉ WAIS

181

Homer ist überall: Archäologie als Leitwissenschaft

BERTHOLD SEEWALD

193

Antike im Sachbuch – Forschung zum Schmökern?

JOHANNES SALTZWEDEL

211

**Das Indiana-Jones-Syndrom: Geschichtsfernsehen
zwischen Wissenschaft und Kommerz**

TAMARA SPITZING

219

Geklaute Germanen?

Fernsehdokumentationen als Basis für Unterrichtsfilme

MIRIAM SÉNÉCHEAU

227

**Mythos Troja –
oder die ewige Frage nach dem hölzernen Pferd**

HANS-FRIEDRICH STEINHARDT

259

Rauschen im Blätterwald –

Die Ausstellung

***Imperium Konflikt Mythos. 2000 Jahre Varusschlacht
und ihr Widerhall in den Medien***

MICHAEL ZELLE

275

Autorinnen und Autoren

285

Register

289

IN DER SEELE DES ZENTURIO
ODER: RÖMISCHE GESCHICHTE ALS SOAP
THOMAS SPÄTH¹

»Das große Rom
Ist voll von Triumphbögen. Wer errichtete sie?
Über wen
Triumphierten die Cäsaren? [...]
Cäsar schlug die Gallier.
Hatte er nicht wenigstens einen Koch bei sich?«
Bertold Brecht²

In the soul of the centurion, or Roman history as soap: Since 2005, thousands of viewers have been watching Roman history in two seasons of a television series entitled Rome. Co-produced by HBO and the BBC, this ›quality soap‹ draws a picture of ancient Rome which is quite different from conventional epic films, from Ben Hur to Gladiator: the bold conjunction of the history of everyday life and of political events in a serial narrative form raises the question whether many aspects of Roman history are perhaps not better conveyed by moving images and fictional characters than by scholarly articles and books. This article examines the spectacular facets of the depiction of everyday life in Rome, how characters are fictionalised, and how slaves and the practices of power are represented. Based on these observations, I argue that this television series can be considered as a form of experimental history, which visual-

-
- 1 Grundlagen dieses Textes habe ich im Rahmen eines interdisziplinären Seminars erarbeitet, das die Filmwissenschaftlerin Margrit Tröhler und ich gemeinsam im Herbstsemester 2009 in Bern und Zürich durchführten. Der engagierten Mitarbeit der Studierenden im Seminar verdanke ich manche Anregungen; ohne die Unterstützung durch die filmwissenschaftlichen Kompetenzen von Margrit Tröhler jedoch hätte ich es nicht wagen können, als Historiker ohne fachspezifische Kenntnisse über bewegte Bilder zu arbeiten. Der vorliegende Aufsatz hat aber keine filmwissenschaftliche Präsentation und ist aus der Perspektive des Historikers geschrieben.
- 2 Bertold Brecht (1935): »Fragen eines lesenden Arbeiters« (zitiert aus Brecht 1997: 293).

ises history and thereby places it ›before the viewer's eyes‹ – quite similar to the demand made in antiquity that rhetoric and historiography should be vivid.

Im Unterschied zu den 1930er Jahren, als Brecht die »Fragen eines lesenden Arbeiters« schrieb, sitzt wohl der »lesende Arbeiter« heute nicht mehr über einem Buch, sondern vor dem Bildschirm seines Fernsehgeräts. Und der »lesende Arbeiter« ist nicht mehr ein Arbeiter, sondern ein »Arbeitnehmer« oder ein »Arbeitsloser«; der »Arbeiter« ist heute vielfach wohl eine doppelt belastete Frau, die einer Erwerbsarbeit nachgeht und zugleich Hausfrau und Mutter ist. Sie alle, und mit ihnen Menschen quer durch alle Altersstufen und gesellschaftlichen Klassen, sitzen vor ihren Fernsehern und schauen ... Serien. »Seifenopern« ist der Begriff, der diese Serien bezeichnet, und der Begriff verweist auf die Entstehung: seit den 1930er Jahren wurden Radioserien über den Rundfunk im täglichen oder wöchentlichen Rhythmus ausgestrahlt. Die Sponsoren waren in erster Linie die Produzenten von Waschmitteln und von anderen Haushaltsprodukten: Die Radioserie wollte ein Publikum an die Lautsprecher binden, das tagsüber Radio hörte – Hausfrauen also in einer Gesellschaft, die weitgehend durch geschlechtsstereotype Arbeitsteilung geprägt war. Seit den 1950er Jahren wurde das Konzept der »Seifenoper« von den Fernsehstationen übernommen, und seither flimmern *Dallas*, *Santa Barbara*, *Lindenstraße* und *Verbotene Liebe* über die Bildschirme.³

Eine dieser Serien trägt den Titel *Rome*.⁴ Sie führt uns zu Brecht und zu Caesars Koch zurück: Zwar ist es nicht Caesars Koch, den wir in den rund 20 Stunden dieser Serie kennen lernen, wohl aber zwei Soldaten einer Legion des Feldzugs in Gallien: Titus Pullo und Lucius Vorenus. Iulius Caesar beschreibt in rund 20 Zeilen seines Berichts über den *Gallischen Krieg* die Rivalität zwischen zwei Zenturionen: Pullo und Vorenus hätten sich, so Caesar, ständig darum gestritten, wer denn der mutigere sei, und zur Illustration schildert er die Episode eines Ausfalls, in dem Pullo sich allein aus der Verteidigungslinie heraus auf die angreifenden Gallier stürzt und damit seinen Rivalen herausfordert; als Pullos Schild von den gallischen Speeren durchlöchert ist und ein Pfeil in der Scheide seines Schwertes ihn daran hindert, das Schwert zu ziehen, stürzt sich

3 Vgl. Hickethier (1991); Türschmann (2007); Schneider (1995).

4 HBO Entertainment (USA), in Kooperation mit BBC, produziert durch John Milius, William J. MacDonald, Bruno Heller; 1. Staffel (12 Episoden, 652 Min.) 2005; 2. Staffel (10 Episoden, 566 Min.) 2007; gedreht und geschnitten wurde die ganze Serie in der Cinecittà in Rom. Genauere Angaben: <http://www.imdb.com/title/tt0384766/>. Zugriff am 20. März 2010.

Vorenus seinerseits in den Kampf, um den Rivalen herauszuschlagen. Gegenseitig retten sie sich das Leben, töten mehrere Gallier, und der Feldherr Caesar folgert: »Auf diese Weise wandte sich das Schicksal beiden zu im Wettstreit und im Kampf, sodass trotz ihrer Rivalität der eine dem andern Hilfe und Rettung war und man nicht entscheiden konnte, wer von beiden an Mut den andern überragte.«⁵

Mehr über Pullo und Vorenus erfahren wir weder bei Caesar noch bei einem anderen Autor noch in irgendeiner Inschrift. Die amerikanische Kabelfernseh- und Produktionsfirma HBO indes, zusammen mit der englischen BBC, führt uns in der Serie *Rome* diese beiden Männer vor Augen – zwar nicht als gleichgestellte Offiziere, sondern Vorenus als Zenturio und Pullo als simplen Soldaten. Aber müssen uns diese Details stören, wenn wir die beiden in ihren Taten, in ihren Gefühlen von Liebe und Hass und Zweifeln, in ihrem Alltag zwischen Heerlagern, Spezialaufträgen, Schiffbrüchen, dem zivilen Leben mit Frau und Kindern und in den schmutzigen Straßen der Großstadt Rom kennen lernen können?

Doch ist das, was die Serie *Rome* auf den Bildschirm bringt, tatsächlich *Geschichte*? Ich möchte diese Frage mit einem klaren »Ja« beantworten – eine Behauptung, die ich im Folgenden zur Diskussion stelle. Ich gehe dabei von der Feststellung aus, dass mit »Geschichte« sehr Unter-

5 *Caes. Gall. 5.44: erant in ea legione fortissimi viri centuriones qui iam primis ordinibus adpropinquarent, Titus Pullo et Lucius Vorenus. hi perpetuas inter se controversias habebant, uter alteri anteferretur, omnibusque annis de loco summis simulatibus contendebant. ex his Pullo, cum acerrime ad munitiones pugnaretur, ›quid dubitas‹ inquit ›Vorene? aut quem locum tuae probandae virtutis exspectas? hic dies de nostris controversiis iudicabit.‹ haec cum dixisset, procedit extra munitiones quaque hostium pars confertissima est visa, inrumpit. ne Vorenus quidem sese tum vallo continet, sed omnium veritus existimationem subsequitur. mediocri spatio relicto Pullo pilum in hostes innittit atque unum ex multitudine procurrentem traicit. quo percusso exanimatoque hunc scutis protegunt hostes, in illum universi tela coniciunt neque dant progrediendi facultatem. transfigitur scutum Pulloni et verutum in balteo defigitur. avertit hic casus vaginam et gladium educere conanti dextram moratur manum impeditumque hostes circumstant. succurrit inimicus illi Vorenus et laboranti subvenit. ad hunc se confestim a Pullone omnis multitudo convertit; illum veruto transfixum arbutantur. Vorenus gladio rem comminus gerit atque uno interfecto reliquos paulum propellit; dum cupidius instat, in locum inferiorem deiectus concidit. huic rursus circumvento subsidium fert Pullo, atque ambo incolumes compluribus interfectis summa cum laude intra munitiones se recipiunt. sic fortuna in contentione et certamine utrumque versavit, ut alter alteri inimicus auxilio salutique esset neque diiudicari posset, uter utri virtute antefendus videretur.*

schiedliches bezeichnet wird. Geschichte bestand und besteht zwar durchaus, wie Brecht moniert, aus den Triumphbögen der römischen Kaiser und aus der Eroberung Galliens durch C. Iulius Caesar. Doch im letzten Jahrhundert haben sich Generationen von Historikerinnen und Historikern in ihren Forschungen und Debatten dafür eingesetzt, dass auch die ›Köche‹ Teil der Geschichte geworden sind: als Ergebnis dieser *Combats pour l'histoire*⁶ brauchte es am Ende des 20. Jahrhunderts keine besondere Begründung mehr, wenn man sich als Historikerin oder Historiker dem *Alltag* der Menschen früherer Epochen, den namenlosen Frauen, Kindern und Männern als Forschungsobjekt zuwandte.

Doch nicht nur die Inhalte der Geschichtswissenschaft haben sich erweitert, auch die Formen der Geschichtsschreibung veränderten sich – so wurden und werden immer wieder Untersuchungen zu einer ›experimentellen Geschichtsschreibung‹ vorgelegt, die nicht danach fragen, ›wie es gewesen war‹, sondern die den Versuch unternehmen, nachzuforschen, ›wie es gewesen sein könnte‹ (vgl. Milo 1991a und 1991b). Dies sind nur zwei von unzähligen Elementen der Variationen des Geschichtsbegriffs – im Podiumsgespräch des Berliner Kolloquiums, dessen Akten der vorliegende Band präsentiert, prägte Thomas Heise die schöne Aussage: »Man kann sich die Geschichte länglich vorstellen, sie ist aber ein Haufen«. Auf der Grundlage dieses breiten Spektrums der Bedeutungen von ›Geschichte‹ wollen die folgenden Überlegungen der Frage nachgehen, welche Art von Geschichte eine Fernsehserie wie die amerikanisch-britische Produktion unter dem schlichten Titel *Rome* zeigen kann.⁷ Als erstes sollen die Unterschiede diskutiert werden, die eine Fernsehserie im Vergleich zum Antikefilm auszeichnet. Wenn die Antikefilme in italienischer Sprache als ›kolossal‹ oder in der anglophonen Welt als ›epic films‹ bezeichnet werden, kommt schon darin die Monumentalität als Kennzeichen zum Ausdruck, die einer TV-Serie notwendig fehlt, weil sie weder die Breitleinwand noch das Dispositiv des Kinos anbieten kann.⁸ Und dennoch greift, wie in einem zweiten Schritt zu zeigen ist, die Serie sehr wohl auf ihre Weise auf das *Spektakuläre* zurück, um die Zuschauerinnen und Zuschauer zu fesseln. Notwendig muss dabei

6 Mit diesem Titel hat Lucien Febvre – zusammen mit Marc Bloch im Jahre 1929 Mitbegründer der Zeitschrift *Annales* – die Sammlung seiner methodologischen Aufsätze versehen (vgl. Febvre 1953).

7 Die folgenden Ausführungen beziehen sich auf die erste Staffel, die 2005 ausgestrahlt wurde; nach der zweiten Staffel von 2007 verbreitet sich die Serie vor allem in Form luxuriöser DVD-Kassetten, die weltweit eine eigentliche Fan-Gemeinde gefunden haben.

8 Zum Monumentalitäts-Anspruch der Antikefilme vgl. etwa Sobchack (1990), Kreimeier (2001) und Holland/Trice (2001).

eine gehörige Portion Fiktion einfließen, und den historischen Figuren stehen ihre fiktiven Verkörperungen in den konkreten Körpern von Schauspielerinnen und Schauspielern gegenüber – kritisch ist dabei im dritten Abschnitt zu fragen, inwiefern die Fiktionalität der Figuren nicht die Darstellung von Geschichte überlagert oder gar ersetzt. Doch Geschichte wird uns, so möchte ich behaupten, nicht nur trotz, sondern gerade wegen der Verbindung von fiktiven mit historischen Figuren vorgeführt: An den zwei Aspekten der Darstellung von Sklavinnen und Sklaven zum einen, der Inszenierung von Praktiken der Macht zum anderen, soll abschließend die Möglichkeit geprüft werden, Geschichte nicht nur zu *schreiben*, sondern Geschichte in bewegten Bildern zu *zeigen*.

Antikefilm und Serie: statt Helden Alltag

Beginnen wir mit dem Anfang: Alle zwölf Episoden der ersten Staffel der Serie *Rome* werden mit dem gleichen Vorspann eingeleitet. Er spricht auf reichlich surrealistische Weise die Erwartungen eines Publikums an, dessen Antikebilder durch die Monumentalfilme von *Ben Hur* über *Cleopatra* bis *Gladiator* geprägt sind. Und zugleich markiert der Vorspann die Differenz der Serie – in rund 80 Sekunden treffen zwei Welten aufeinander: die konventionellen Antikebilder des 20. und 21. Jahrhunderts und der Alltag ›kleiner Leute‹ (vgl. Haynes 2008: 50f.).

Durch das Auge des Schädels aus einem pompejanischen Mosaik werden die ZuschauerInnen in die Welt der Erzählung eingeführt, mit der sie zunächst als Häuserfront in einer Straße Roms konfrontiert werden. Auf den Wänden bewegen sich animierte Graffiti und spulen in schnellster Folge herunter, was die monumentalen Filme als Muster von ›Antike‹ in den populärkulturellen Vorstellungen des europäischen und amerikanischen 20. Jahrhunderts geschaffen haben: Wagenrennen, Gladiatorenskizzen und ein blutig explodierender Kopf erinnern an Schlachtszenen und andere zentrale Motive der Antikefilme der 1950er und -60er Jahre; ein Phallus weckt Assoziationen zu Body-Building-Männern, die als Sex-Symbole die Hauptrollen der Hercules- und Maciste-Filme der 1950er Jahre spielten,⁹ oder auch zu verführerischen Kleopatras; die Wölfin mit den zwei Säuglingen, oder die weibliche Figur, die aus einem explodierenden Kopf geboren wird wie Athene aus dem Kopf von Zeus evozieren Reminiszenzen des griechisch-römischen Mythos. Wie in einem Musik-Clip folgt im schnellen Schnitt ein Geschichtenfragment auf das andere – im Übrigen ist dieser Vorspann tatsächlich nach dem

9 Vgl. Dall'Asta (1992), Farassino/Sanguineti (1983) und Späth/Tröhler (2008: 183-185).

Rhythmus der Musik geschnitten. Und jedes dieser Fragmente ist gewissermaßen ein Versprechen, das die Lust auf Erzählung kitzelt.

Doch dies ist erst die eine der zwei Welten, die der Vorspann zeigt – unablässig werden die animierten Graffiti durchschritten von Menschen in ärmlichen Kleidern; sie spazieren durch das Bild, nehmen teilweise den Blick auf die Wandkritzeleien und geben ihn wieder frei. Mit diesem Vorspann kündigt *Rome* die Spannung an, die für die Serie Konzept ist: Sie knüpft an das Spektakel der konventionellen Antikebilder an und konfrontiert sie zugleich mit dem ›realen‹ Alltag der kleinen Leute; ja, selbst die Anspielungen auf Schlachten und Gladiatoren und Mythos werden in Form von Graffiti gezeigt, d.h. in einer Form, die nicht auf großartige Kunstwerke und monumentale Filmaufnahmen, sondern auf die simple Aktivität von einfachen Leuten verweist: auf alltägliche Menschen, die Wände bekratzeln.

Damit situiert sich die Serie von Beginn an in einem spezifischen Segment der *Soap Operas*: Sie präsentiert sich schon mit dem Vorspann als sogenannte *Quality Soap* respektive als *Quality Drama Series*.¹⁰ Dieser Typ von Serie entwickelte sich in den USA in den 1980er Jahren aus werbestrategischen Gründen: Die amerikanischen Fernsehketten sahen sich mit dem Anliegen der Werbeindustrie konfrontiert, auf ein bestimmtes Zielpublikum gerichtete Werbekampagnen lancieren zu können. Als erste suchte die Fernsehkette NBC – schnell von den andern Netzwerken gefolgt – »nach Programmformen, die ein junges, höher gebildetes, sozial besser gestelltes und deshalb auch überdurchschnittlich kaufkräftiges Publikum an sich binden konnte« (Müller 2001: 129). Dies gelang mit einem neuen Konzept von Serien, die sich durch drei grundlegende Merkmale von Fortsetzungsgeschichten wie *Dallas* oder *Denver Clan* (US-Titel: *Dynasty*) unterscheiden, aber auch von den Abfolgen abgeschlossener Episoden, wie sie etwa die Krimiserien *Columbo* oder *Derrick* vorführen.

1. Eine *Quality Drama Series* findet ihre Kohärenz in einem gesellschaftlich und zeitlich klar definierten situativen Ort, beispielsweise in der Situation eines Krankenhauses (wie in *Emergency Room*), in einem Polizeirevier (wie in *New York Police Department Blue*) oder in einer ganzen Kleinstadt (wie in *Northern Exposure*),¹¹ kurz: Es ist ein spezifischer Ort, der eine ›realistische‹ Basis¹² bildet mit gesellschaftlichen Regeln und Zwängen und Konflikten, worin die Serie ihre Identität findet. Im Unterschied zu den etablierten Serien sind es also nicht Ereignisket-

10 Zum Folgenden vgl. Feuer (2007) und Müller (2001).

11 Nähere Angaben dazu: Müller 2001: 137, Anm. 3, 5, 7.

12 Vgl. Feuer (2007), die eine Verbindung zwischen *Quality TV* und *Reality TV* herstellt.

ten wie in *Dallas* und auch nicht die Figur eines Helden wie in *Columbo*, es ist ein spezifischer *Chronotopos*, um mit Michail Bachtin zu sprechen,¹³ d.h. es ist ein historisch-gesellschaftlich situierter Ort, der im *Quality Drama* die Serie zusammenhält.

2. Die einzelnen Episoden der *Quality Drama Series* bilden zwar durchaus in sich abgeschlossene narrative Einheiten mit Schwerpunkt auf einem spezifischen Konflikt; diese Konflikte aber sind gewissermaßen Fallbeispiele für die Konfliktfelder des Chronotopos insgesamt, die alle Episoden durchziehen.¹⁴

3. Es gibt in diesen neuen Formen der *Quality Drama Series* nicht eine einzelne Heldin oder einen einzelnen Helden, sondern konsequent plurale Figurenkonstellationen;¹⁵ ebenso wenig werden dem Publikum Identifikationsfiguren oder Sympathieträger angeboten: Die Figuren handeln in den Konflikten ihres Arbeitsalltags; sie stellen sich diesen Konflikten, ohne die perfekte Lösung zu kennen oder zu finden. *Quality Soaps* zeigen deshalb melodramatische und komplexe Geschichten,¹⁶ die kein Happy End haben können – und verstärken gerade auch dadurch ihre Realitätseffekte.

In der Serie *Rome* wird der Chronotopos durch die Stadt Rom und die Orte gebildet, zu denen Pullo und Vorenus als Angehörige von Caesars XIII. Legion in den Jahren zwischen dem Sieg Caesars über die keltischen Aufständischen unter Vercingetorix bei Alesia und der Ermordung Caesars (d.h. zwischen 52 und 44 v. Chr.) verschlagen werden. Und die Konfliktfelder, die die ganze Serie durchziehen, sind die Auseinandersetzungen der Vorgeschichte des Bürgerkriegs und dann des Krieges zwischen Pompeius und Caesar – die Kämpfe um politische Vorherrschaft, die informellen Machtpraktiken in Familien und Heiratsbeziehungen, die Situation von Soldaten zwischen Heeresdienst und der Rückkehr ins zivile Leben, das Dilemma von einfachen Bürgern und von Aristokraten, zwischen den Bürgerkriegslagern zu stehen und sich gleichwohl für eine Seite entscheiden zu müssen. *Rome* zeichnet sich als *Quality Soap*

13 Vgl. Bachtin (1989) und Wegner (1989). Tröhler (2007: 213-223) diskutiert die Möglichkeiten, den literarischen Begriff des *Chronotopos* auf Bilder zu übertragen.

14 Müller (2001: 130) spricht von »topikalischen Strukturen, die die einzelnen Intrigen gleichsam transzendieren«.

15 Grundlegend zu Filmen, in denen Gruppen von Figuren an die Stelle des konventionellen Hauptdarstellers treten: Tröhler (2007).

16 Mittell (2006) vermeidet, wie schon der Titel seines Aufsatzes zeigt, eine Bezeichnung wie *Quality Drama* und spricht von der »narrative complexity«, die die neueren Serien kennzeichne.

aus, indem die Serie diese Konflikte in Szenen des Alltäglichen übersetzt.

Das Spektakuläre des Alltags

In der Serie *Rome* sind die historischen Ereignisse der Bürgerkriegsjahre durchaus präsent, aber sie werden nicht nur aus der Perspektive der Heerführer Caesar und Pompeius gezeigt – vielmehr wird diese Position der Mächtigen mit dem Blickwinkel des Zenturio Vorenus und des Legionärs Pullo konfrontiert, und ebenso mit der Sichtweise der Frau des Vorenus, Niobe, jener von Caesars Nichte Atia mit ihren Kindern Octavia und Octavius, der Perspektive von Servilia (erst Caesars Geliebte, später seine erbitterte Feindin) und ihres Sohnes Brutus. Im Unterschied zum konventionellen Antikefilm stellt nicht das Schlachtfeld das Spektakuläre dar, sondern die Straßen Roms. Greifen wir als Beispiel eine Szene aus der ersten Episode¹⁷ heraus (9'21"-12'28'"): in der neunten Minute führt die Episode, die im Heerlager Caesars in Gallien bei der Unterwerfung des Vercingetorix eingesetzt hat, die ZuschauerInnen nach Rom; das erste Bild zeigt Pompeius, der um seine verstorbene Gattin Iulia, die Tochter Caesars, trauert,¹⁸ aber gleich von einem Sklaven auf die Straße gerufen wird; dort führen Soldaten Caesars Kriegsbeute aus dem Gallienfeldzug vor und werfen Goldschmuck unter die jubelnde Menge. Auf der Straße werden gleich auch die politischen Hauptfiguren eingeführt: Cato und Scipio, die Gegner Caesars, und Cicero, der Unentschlossene zwischen den Fronten. Die Kamera richtet sich dann auf eine rein fiktionale Figur, den Juden Timon, den sie durch die höchst belebten Straßen begleitet – inmitten eines Gewimmels von herumstehenden, Karren schiebenden, Brote transportierenden, feilschenden Menschen, vorbei an einem hämmernden Schmid, dem Rauch offener Feuer, einem Wagen mit Fässern, dunkelhäutigen Wäscherinnen mit farbigen Kopftüchern, einem Gemüsestand, einer geschlossenen Sänfte. Timon führt einen edlen Schimmel zum Haus der Atia, der Nichte Caesars. Er ist ihr Leibwächter und Mann für alle Geschäfte: Nach einem Schnitt zeigt die nächste Einstellung die

nackte Atia beim Koitus mit Timon, sie ›reitet‹ auf ihm und stellt denn auch gleich nach dem Orgasmus sachlich und überlegen auf ihn herunterblickend fest, das sei »lovely« gewesen; zwei Hengste seien heute nach Rom gekommen – und als Timon sich etwas enttäuscht in die Erkenntnis schickt, dass Atia ihm nur ihre Gunst gewährte, um den andern Hengst kaufen zu können, tröstet sie ihn mit der Bemerkung, das habe sie keine Überwindung gekostet, denn »goaty little men« hätten für sie schon immer etwas pervers Erotisches gehabt.

Zunächst sind die Straßen Roms in dieser ersten Szene in der Stadt das Spektakel – und dies ist der erste wichtige Aspekt der Attraktion dieser Serie. Als ›Filmische Attraktion‹ bezeichnet man Bildelemente, die für die Geschichte, den Plot, eigentlich überflüssig sind (vgl. Cosgrove 2002), zugleich aber die ZuschauerInnen fesseln und eine Stimmung vermitteln. Hier lässt sich eine klare Überlegenheit des Bildes über den Text feststellen: Diese Attraktion vermag *Geschichtsschreibung*, die Darstellung von Geschichte als Text, nicht zu leisten – denn die Erzählung führt Historie als »länglich« vor und kann ihre Eigenart des »Hau-fens« nicht wiedergeben. Die Serie *Rome* kostet die Möglichkeiten bildlicher Darstellung aus: Auf den Straßen Roms wimmelt es von Figuren in allen Hautfarben, von Tätigkeiten aller Art. Die Produzenten der Serie, allen voran Bruno Heller, der das Drehbuch für die meisten Episoden verfasste, erklären denn auch, es sei ihnen darum gegangen, das Bild einer Stadt zu vermitteln, die wohl am ehesten einer Metropole des Südens wie Bombay oder Kalkutta geglichen habe.¹⁹

Ein zweiter wichtiger Aspekt der Attraktion der Serie, der in dieser Szene gleich deutlich herausgestellt wird, ist die Exhibition weiblicher und männlicher Körper in Sex-Szenen. Atia, die Nichte Caesars, wird hier auf eine Weise eingeführt, die erstaunliche Parallelen zur antiken *Geschichtsschreibung* entdecken lässt: Ein Tacitus charakterisiert die jüngere Agrippina, Gattin des Kaisers Claudius und Mutter von Nero, als eine Frau, die ihren Körper bewusst und ganz rational einsetzt, um ihre politischen Ziele zu erreichen.²⁰ Dass eine solche Darstellung von Frauen

17 Hier und im Folgenden verweisen die Referenzen auf die erste Staffel, die 2006 von HBO als DVD-Kassette publiziert wurde.

18 Die Serie führt hier chronologisch zwei Ereignisse zusammen, wie dies antike Schriftsteller – etwa Plutarch in seinen *Parallelbiographien* – ganz selbstverständlich als Stilmittel praktizierten: Iulia war 54 gestorben, und dieser Tod wird nun ›herunterdatiert‹ und mit dem Sieg über die Kelten unter Vercingetorix in Zusammenhang gestellt, den Caesar und seine Armee im Jahre 52 errangen.

19 Vgl. die Interviews mit dem »Executive Producer« und Drehbuchschreiber Bruno Heller und mit dem »Historical Consultant« Jonathan Stamp auf der *Specials*-DVD unter dem Titel »The Rise of Rome«.

20 Etwa in Tac. *ann.* 12.7.3: *nihil domi impudicum, nisi dominationi expeditur* – »keine Sittenlosigkeit gab es in ihrem [scil. Agrippinas] Haus, außer sie diene ihrer Herrschaft«; oder in Tac. *ann.* 12.65.2 wird Agrippina durch den Freigelassenen Narcissus mit der Bemerkung charakterisiert, *ne quis ambigat decus pudorem corpus, cuncta regno viliora haberi* – »nichts gelte ihr Ehre, Keuschheit und der eigene Körper, alles sei ihr weniger wert als die Herrschaft«. Vgl. die ähnlichen Umschreibungen des rationalen

wohl mehr den Männerphantasien antiker Geschichtsschreiber verdankt als historischer Wirklichkeit, kann ich hier nicht genauer erläutern.²¹ Festhalten lässt sich, dass die Serie für Atia in Bilder umsetzt, was Tacitus für Agrippina beschrieb: Sie habe sich die Unterstützung von politisch wichtigen Männern gesichert, indem sie sie mit einer ehebrecherischen Liebschaft »umstrickt« und »an sich gebunden« habe.²² Atia lässt sich in der beschriebenen Szene mit dem ihr gesellschaftlich weit untergeordneten Timon ein, um sich seiner Ergebenheit zu versichern – und zugleich verweist sie ihn mit ihrer überlegenen Haltung auf seinen Platz und macht ihm ihre berechnende Absicht klar: Sie will von Timon das »schönste Pferd in Rom« erhalten, um es von ihrem Sohn Octavius – dem späteren Augustus, den wir in der ganzen ersten Staffel als Jungen zwischen etwa zwölf und sechzehn Jahren²³ sehen – zu ihrem Onkel Caesar nach Gallien bringen zu lassen, als Gratulationsgeschenk zu dessen Sieg in Gallien.

Das Spektakuläre der Serie *Rome* wird mit einem großen Ausstattungsaufwand – zur filmischen Attraktion gehört neben Straßenszenen und Sex auch das Dekor der Innenräume und das Dekor der Körper: Kleider, Schminke und kunstvolle Haartrachten – vor Augen geführt, doch möglich ist dies nur mit der Inszenierung von handelnden Figuren. Und hier stellt sich die grundlegende Frage, inwiefern mit fiktiven Figuren Geschichte dargestellt werden kann.

Historische Figuren und fiktive Figuren

Eine Szene aus der zweiten Episode soll Ausgangspunkt sein, um die Problematik der Fiktionalisierung von Figuren zu diskutieren: Die Szene führt die Heimkehr des Lucius Vorenus vor, des Zenturios aus Caesars Armee (Episode 2, 10'11"-12'42"). Zusammen mit dem Soldaten Titus Pullo hat er Octavius, Atias Sohn, zu seiner Mutter zurückgebracht, die

Einsatzes der *impudicitiae* für Poppaea Sabina: *neque adfectui suo aut alieno obnoxia, unde utilitas ostenderetur, illuc libidinem transferebat* – »sie gehorcht weder dem eigenen Gefühl noch jenem von andern, wo sich Nutzen zeigt, dorthin wendet sie ihre Lüste« (Tac. ann. 13.45.3).

21 Dazu ausführlich Späth (2000); vgl. auch Joshel (1997).

22 Vgl. Tac. ann. 12.25.1 zur Beziehung zwischen Agrippina und dem Freigelassenen Pallas: er ist *stupro eius inligatus*, »durch den Ehebruch mit ihre verbunden« und deshalb von ihr »umstrickt«, *obstrictus*.

23 Auch wenn Octavius historisch im Jahre 44 neunzehn Jahre alt ist, wird er in der ersten Staffel vom gleichen Schauspieler dargestellt, der eher einem fünfzehnjährigen Jugendlichen gleicht.

ihn mit ihrem Geschenk, dem Schimmel, nach Gallien zu Caesar geschickt hatte. Nun geht Vorenus durch die Straßen – mit Rauch, Bettlern, Schafen, die gemolken werden – seinem Haus entgegen. Nach acht Jahren Gallienfeldzug sieht er im Innenhof erstmals wieder seine Frau Niobe und seine Töchter. »You are alive?!« ruft Niobe mit erstaunt-beunruhigtem Ausdruck aus; Vorenus entdeckt einen Säugling auf den Armen seiner Frau, und seine ersten Worte sind: »What child is that?«. Der Erklärung seiner Frau, es sei das Kind der älteren Tochter, mag er nur halb glauben; Niobe eilt die Treppe des Hofes hinauf ins Obergeschoss, drückt der Tochter den Säugling in die Arme; Vorenus folgt ihr, zum ersten Mal huscht ein Lächeln über sein Gesicht, als er die zwei Mädchen sieht. Die jüngere Tochter schreckt vor dem fremden Mann zurück; »Girls, this is your father«, sagt die Mutter zu den Töchtern, und heißt sie, den Vater so zu begrüßen, wie sie es gelernt hätten: auf den Knien. Eitel Freude und Erleichterung ist es nicht, was Niobe bei der unangekündigten Rückkehr ihres Mannes zu erkennen gibt. Später in der gleichen Episode hören die ZuschauerInnen – und hört im Versteckten auch Vorenus – Niobe im Dialog mit Pullo erzählen, wie sie acht Jahre gewartet habe, geplagt durch Alpträume von Schlachten, an deren Ende sie ihren Mann blutend im Schlamm liegen sah (vgl. Episode 2, 34'14"-36'05"); zusätzlich lässt das Drehbuch Niobe im Gespräch mit Vorenus erklären, seit einem Jahr sei kein Sold mehr angekommen, und sie habe nur die Auskunft erhalten, in diesem Falle müsse ihr Mann tot sein. Für die ZuschauerInnen – nicht aber für Vorenus – wird dann auch spätestens am Ende der Episode, als Niobe dem angeblichen Kind der älteren Tochter die Brust gibt, klargestellt, dass der verstörte Blick der Niobe angesichts des tot geglaubten Ehemannes seinen handfesten Grund hat: Aus der Liebschaft zwischen Niobe und ihrem Schwager Euander ist dieses Kind entstanden.

Man könnte sich diese Szene vornehmen, um manche Unwahrscheinlichkeiten und Anachronismen zu analysieren. Dass Sold an Familienangehörige ausbezahlt wird, ist wohl eher den Vorstellungen eines modernen Sozialstaates zuzuschreiben als römischen Verhältnissen, und dass ein Offizier über acht Jahre keine Möglichkeit haben sollte, mit seiner Frau in Kontakt zu treten, mutet seltsam an – auch wenn in diesem Zusammenhang die Frage nach dem Analphabetismus in Unterschichten aufzuwerfen wäre.²⁴ Wollen wir uns jedoch nicht auf die Suche nach his-

24 Aus historischer Sicht kritisch zu fragen wäre zudem, ob es solche Situationen in römischer Zeit tatsächlich gab: Wir wissen, dass Soldaten während ihrer Dienstzeit (die bis zu 25 Jahre dauern konnte) nicht befähigt waren, eine legitime Ehe einzugehen; für Zenturionen scheint die Situation weniger klar festgelegt gewesen zu sein. Wenn Soldaten in Ehe-ähnlichen Be-

torischen Ungenauigkeiten verlegen, sondern vielmehr fragen, was die Szene an historischen Problemstellungen anspricht, so drängt sich die Folgerung auf, dass hier eine ›Rückkehr des Kriegers‹ angesprochen wird, über die wir aus antiken Quellen schlicht nichts wissen: eine Rückkehr des Kriegers auf der emotionalen Ebene der betroffenen Einzelpersonen.

Die Thematisierung einer solchen Problemstellung ist nur möglich, weil die bildliche Darstellung von Geschichte über *fiktive Figuren* erfolgt. Allerdings ist zwischen unterschiedlichen Fiktionalisierungen von Figuren zu unterscheiden: Die Serie *Rome* setzt erstens rein fiktionale Figuren ein, zweitens fiktionale Figuren mit historischen Namen, und drittens historische Figuren. Rein fiktionale Figuren sind etwa Niobe, ihre Töchter, und ihr Geliebter Euander, genauso Timon, Atias Leibwächter und Mann für schmutzige Geschäfte. Davon zu unterscheiden sind Figuren wie Pullo und Vorenus, Atia, Octavia oder auch Octavius: Antike Quellen erwähnen diese Namen und wir haben keinen Grund, an der Existenz dieser *historischen Personen* zu zweifeln – und gleichwohl treten sie in der Serie *Rome* als fiktionale Figuren auf. Octavius etwa, der spätere Augustus, wird in der Serie *Rome* als etwas altkluger und scharfsinniger, zuweilen kaltblütiger und zugleich schüchterner Junge in Szene gesetzt. Er weiß seine Umgebung und die Ereignisse genau zu beobachten, und andererseits muss ihn seine Mutter zwingen, sich in männlichen Tätigkeiten wie Schwertkampf oder Bordellbesuch zu üben. Nun ist zwar die historische Überlieferung für Augustus so dicht wie kaum für eine andere Person der Antike mit Ausnahme von Cicero, aber über die Jugend des Augustus vor seiner angeblichen testamentarischen Adoption durch Caesar im Jahre 44 besitzen wir gleichwohl keine verlässlichen Angaben. Und deshalb beruht seine Darstellung im Alter zwischen zwölf und neunzehn Jahren auf reiner Fiktion. Ich möchte diese Ausgestaltung von fiktionalen Figuren mit historischen Namen als Figurengestaltung nach dem ›Marbot-Prinzip‹ bezeichnen: In *Marbot. Eine Biographie* beschreibt Wolfgang Hildesheimer (1981) das Leben der erfundenen Figur seines Protagonisten im Umkreis von Goethe. Der Autor lässt den fiktiven Marbot mit Goethe sowie den historischen Figuren seiner Umgebung zusammentreffen, Gespräche führen und Reisen unternehmen. Hildes-

beziehungen (*contubernium*) lebten, so waren sie oft von ihren Frauen begleitet, die sich in der Nähe des Feldlagers aufhielten und mit zum Tross gehörten. Die hier gezeigte Situation entspricht also eher einer Situation vor der marianischen Heeresreform, als tatsächlich freie römische Bürger aus ihrer zivilen Situation rekrutiert wurden – dann allerdings kaum für Feldzüge über acht Jahre, sondern für einige Wochen oder für das Sommerhalbjahr, die Kriegssaison.

heimer hat für seinen *Marbot* aufs genaueste recherchiert und die wenigen Tage in Goethes Leben ausfindig gemacht, über die man überhaupt nichts weiß – und genau in diesen ›weißen Flecken‹ in der Goethe-Biographie situiert er seinen fiktiven Helden. Auch wenn die ›weißen Flecken‹ im Leben einer Atia oder Octavia, eines Vorenus, Pullo oder Octavius sehr viel größer sind und keine vergleichbar akribische Recherche verlangen, wie sie Hildesheimer leistete, so kann gleichwohl die Ausgestaltung dieser Figuren in der Serie *Rome* nach diesem Prinzip erklärt werden: Zwar führt uns die Serie *Rome* Figuren vor, die historisch verbürgte Namen tragen, sie zeigt sie aber in Situationen, die gewissermaßen die ›weißen Flecken‹ der historischen Überlieferung sind.

Ganz anders gestaltet sich der dritte Figurentyp der Serie *Rome*: Brutus und Cato, Cicero, M. Antonius, Pompeius und dann insbesondere Caesar und Kleopatra sind historische Figuren, für die nicht nur biographische Daten zur Verfügung stehen, sondern genauso bildliche Vorstellungen. Ich meine damit nicht nur die Porträtbüsten, die in den Museen stehen und in den Latein-Lehrbüchern abgebildet sind, von denen wohl all jene ZuschauerInnen Kenntnis haben, die das Privileg hatten, ein humanistisches Gymnasium zu besuchen. Vielmehr existieren über diese historischen Figuren sehr breite populärkulturelle Bildvorstellungen – historische Figuren wie Kleopatra oder Caesar haben Eingang gefunden in ein soziales Gedächtnis der amerikanischen und europäischen Kulturräume: auf der Bühne seit Shakespeare, in den Historienmalereien des 18. und 19. Jahrhunderts, in den Filmen seit der Erfindung des Kinos, und in den Comics mindestens seit dem ersten Band der Asterix-Serie, der vor einem halben Jahrhundert erschien. In all diesen auf Breitenwirkung angelegten Medien hat sich ein Bilderreservoir angesammelt, das die historischen Figuren mit konkreten Konturen versieht. Und deshalb zeigt sich in diesem dritten Figurentyp ein Grundproblem des historischen Films: In einem Film ist es immer der ganz konkrete Körper eines Schauspielers oder einer SchauspielerIn, der die historische Figur darstellt. Damit tritt der Schauspieler-Körper in Konkurrenz zu den bildlichen Vorstellungen des Körpers der historischen Figur – sei das nun ein Bruno Ganz, der Adolf Hitler spielt, eine Liz Taylor in der Rolle der Kleopatra, eine Sandrine Bonnaire als Jeanne d'Arc oder Kirk Douglas als Spartacus. Der französische Filmtheoretiker Jean-Louis Comolli bezeichnet deshalb den »corps en trop« als Grundproblem des Historienfilms (Comolli 1977)²⁵ – immer gebe es »einen Körper zu viel«: zwischen der Leinwand und dem Auge der BetrachterInnen respektive ihrer

25 Zu einer ausführlicheren Erläuterung des Problems am Beispiel der Spartacus-Figur vgl. Späth/Tröhler (2008: 170-172, 185).

sozialen Erinnerung findet im Rezeptionsprozess ein Kampf statt. Und in diesem Kampf gewinnt entweder das etablierte Bild der historischen Figur und lässt damit den Schauspieler-Körper zur leeren Maske werden, oder es setzt sich der Schauspieler-Körper durch und lässt das Bild der historischen Figur verblassen. Eine dritte Möglichkeit möchte ich spezifisch für den in der Antike spielenden Historienfilm, und genauso für die entsprechenden Fernsehserien, postulieren: Da das Bild der historischen Figuren der Antike ohnehin schon aus einer großen Vielfalt von Bildern besteht, geht es darum, ob sich der neue Caesar-Schauspieler, die neue Kleopatra-Darstellerin auf eine Weise durchsetzen kann, die ihre Körper neu zu einem Teil des Bilderkaleidoskops der antiken historischen Figur werden lässt.

Diese Bedingung des »Körpers zu viel« bestimmt maßgeblich das Casting und die schauspielerische Performanz mit: Eine historische Figur ist nie ein weißes Blatt, und die DarstellerInnen befinden sich zwangsläufig eingebunden in die Tradition der Bilder der Figur, die sie verkörpern. Man könnte diese SchauspielerInnen mit dem *pater familias* einer aristokratischen römischen *domus*, eines aristokratischen Hauses, vergleichen: Dieser ist immer der Nachfahre von Vorfahren, deren Ahnenbilder im *atrium* stehen – sofern sie Bedeutendes geleistet haben für die *res publica*. Sein Lebensziel ist es, den Ruhm der Ahnen zu erhalten oder, besser, zu vergrößern, dadurch sein eigenes Ahnenbild im *atrium* zu sichern und so zum bedeutenden Vorfahren von Nachkommen zu werden. Bei den SchauspielerInnen der Serie *Rome* geht es um den Wettstreit mit ihren KollegInnen in den – regelmäßig über die Weihnachts- und Ostertage von den Fernsehstationen programmierten – Antikefilmen insbesondere der 1950er und -60er Jahre, und um die Frage, ob eine Fernsehserie vergleichbar nachhaltige Bilder antiker Figuren im sozialen Gedächtnis hinterlassen kann wie die fürs Kino geschaffenen Monumentalfilme.²⁶

Die unterschiedlichen Formen der Figuren-Fiktionalisierung erlauben es, Bilder einer Antike vorzulegen, die eine konventionelle, seriös auf Quellenarbeit abgestützte Geschichtsschreibung nicht entwerfen könnte: In *Rome* zeigen Menschen ihre Emotionen und – bei aller Problematik

26 Die sich ablösenden, überlagernden, konkurrierenden »SchauspielerInnen-Körper« für antike Figuren im 20. Jahrhundert untersuchen Wenzel (2005) am Beispiel der Kleopatra (mit einer Filmographie von 95 Titeln seit 1899) und Späth/Tröhler (2008) am Beispiel des Spartacus in seinen unterschiedlichen Verkörperungen seit dem »Muskelman« Mario Guaita im *Spartaco* von Giovanni Enrico Vidali (Italien, 1913). In der enzyklopädischen Sammlung von Antikefilmen, die Hervé Dumont kürzlich vorlegte (Dumont 2009), sind die Filme nach antiken Figuren geordnet aufgelistet und lassen sich ihre unterschiedlichen Verkörperungen leicht nachschlagen.

einer Rückprojektion von Emotionalität, die für das aktuelle Fernsehpublikum nachvollziehbar sein muss und damit die grundlegende Differenz einer fremden Kultur wie der römischen ausblendet²⁷ – so regt die Serie dazu an, diese historisch nicht nachweisbaren Aspekte römischer Geschichte in die historische Reflexion zumindest als Möglichkeit einzubeziehen. Damit führt uns *Rome* eine erste Variante experimenteller Geschichte vor, die sich in zwei weiteren Bereichen besonders gut beobachten lässt: Die Darstellung der Situation von Sklavinnen und Sklaven und der Strukturen und Praktiken der Macht lassen die Chancen, Geschichte nicht nur in filmischen Bildern, sondern in der spezifischen seriellen Form einer *Quality Soap* zu »schreiben«, besonders deutlich erkennen.

Experimentelle Geschichte I: Sklavinnen in *Rome* und in Rom

Den Begriff der »experimentellen Geschichte« entleihe ich Daniel Milos Bemerkungen zur »experience pour voir«, dem »Experiment, um zu sehen, was geschieht«, die er dem von ihm herausgegebenen Buch *Alter Histoire. Essais d'histoire expérimentale* voranstellt (vgl. Milo 1991a). Er überträgt den Begriff von der medizinischen Forschung auf die Geschichte und zitiert den Physiologen Claude Bernard, der in seiner 1865 publizierten *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* schrieb:

»Le physiologiste ne devra pas craindre d'agir même un peu au hasard afin d'essayer, qu'on me permette cette expression vulgaire, de pêcher en eau trouble. Ce qui veut dire qu'il peut espérer, au milieu des perturbations fonctionnelles qu'il produira, voir surgir quelque phénomène imprévu qui lui donnera une idée sur la direction à imprimer à ses recherches. Ces sortes d'expériences de tâtonnement, qui sont extrêmement fréquentes en physiologie, en pathologie et en thérapeutique, à cause de l'état arriéré de ces sciences, pourraient être appelées des *expériences pour voir*, parce qu'elles sont destinées à faire surgir une première observation imprévue et indéterminée d'avance, mais dont l'apparition pourra suggérer une idée expérimentale et ouvrir une voie de recherche« (Bernard 1984/1865: 50f., zitiert nach Milo 1991a: 24).

Ich schlage vor, die Serie *Rome* in diesem Sinne als eine bestimmte Form experimenteller Geschichte römischer Gesellschaft und Politik in der

27 Vgl. die harsche Polemik von Dupont (2007), die an den wesentlichen Aspekten der Serie vorbeizieht, aber gleichwohl berechnete grundlegende Fragen aufwirft.

spätrepublikanischen Zeit zu betrachten: Zwar bilden historisch bekannte ›Fakten‹²⁸ eine Grundlage; die gezeigte und im Schauspiel verkörperte Geschichte jedoch füllt die Leerstellen in und zwischen diesen geschichtswissenschaftlich abgestützten ›Fakten‹ mit Hilfe der Fiktion. Auf diese Weise lassen sich neue Fragestellungen und neue Problembereiche entdecken – indem wir versuchen, uns *mögliches* Handeln vor Augen zu führen, können wir vielleicht auf neue Wege gelenkt werden, um *tatsächliches* Handeln von Akteuren der Geschichte auf unerwartete und neue Weise zu untersuchen.

Eindrücklich führt in diesem Sinne die Serie *Rome* vor, was es bedeutet, wenn Sklavinnen und Sklaven in einer Gesellschaft omnipräsent sind – und welche Bedeutung ihnen im Alltag, in der Verwaltung und in der Politik zukommt. Zwar legt *Rome* großes Gewicht auf die Darstellung nur einer Seite der vielfältigen Lebensbedingungen von SklavInnen: Wir sehen fast ausschließlich die *familia urbana*, die Gruppen von Sklavinnen und Sklaven, die in der Stadt und vor allem in den großen Häusern der römischen Aristokratie tätig sind. Nicht gezeigt werden die SklavInnen der *familia rustica*, die Arbeitskräfte, die die Landgüter bewirtschaften; ebenso wenig sehen wir Sklaven, die etwa in Bergwerken eingesetzt werden und deren Lebenserwartung durch die Arbeitsbedingungen auf ein Minimum reduziert war. Mit dem Elend der Versklavung – das allerdings in der Antike nie zu grundsätzlichen Überlegungen über die Legitimität der Sklaverei Anlass war – wird das Publikum der Serie *Rome* nur ganz am Rande konfrontiert: Wir sehen etwa Lucius Vorenus auf dem Sklavenmarkt, wo er sich beim Sklavenhändler nach dem Stand des Verkaufs seiner aus Gallien mitgebrachten SklavInnen erkundigt – Vorenus erhofft sich aus dem Verkauf dieser Kriegsbeute eine solide finanzielle Grundlage, um sein ziviles Geschäft aufzubauen und die Forderungen seiner Frau Niobe nach materieller Sicherheit zufrieden zu stellen (Episode 2, 25'22"-26'00").²⁹ In moderner Sicht zynisch wirkt diese Szene, in der der Sklavenhändler Vorenus empfiehlt, die abgemagerten

28 Ich setze den Begriff in Anführungsstriche, weil ›Fakten‹ in der Geschichte bekanntlich nicht ›gefunden‹, sondern geschaffen werden durch die Geschichtserzählung, die (textuell – oder in Bildern) die (textuellen und stofflich-körperlichen) Materialien der Vergangenheit interpretiert. Vgl. Späth (2006) für eine ausführlichere Erörterung des Verhältnisses von außertextueller Realität und textueller Wirklichkeit.

29 Eine solche Form der Kriegsbeute entspricht kaum historischer Wirklichkeit: Soldaten nehmen SklavInnen nicht mit, sondern verkaufen sie direkt auf dem Schlachtfeld (gefangene Gegner) oder in der eroberten Stadt (Zivilbevölkerung) den im Tross der Armee immer präsenten Sklavenhändlern.

Sklaven zuerst zu mästen, um dann einen besseren Preis zu erzielen – im übrigen wird Vorenus' Rechnung nicht aufgehen: Alle Sklaven sterben mit Ausnahme eines kleinen Jungen. Doch diese Situation lässt sich mit einer ganz anderen konfrontieren: In der ersten Episode wird die Rückkehr des Brutus zu seiner Mutter Servilia gezeigt, nachdem er sich bei Caesar in Gallien aufgehalten hatte; wir befinden uns am Anfang der Serie, etwa im Jahre 50, als in Servilia die Liebe zu Caesar noch intakt ist. Entsprechend ist die Freude der Mutter über das Wiedersehen mit dem Sohn gepaart mit ihrer sehnsüchtigen Erkundigung nach Nachrichten von Caesar an sie; Brutus spannt Servilia mit scherzendem Lächeln auf die Folter und übergibt ihr dann einen Brief von Caesar, worin dieser von seiner »great affection« schreibt und Servilia versichert: »I long to be together and alone with you« (Episode 1, 28'26"-29'44"). Wichtig nun scheint mir in dieser Szene, dass Servilia schon zur Begrüßung ihres Sohnes von einer Frau in einfachem, blauen Gewand begleitet wird; nach Lektüre des Briefes reicht sie ihn dieser Frau, die sich über die Worte der Zuneigung freut und auf die Bemerkung Servilias, weshalb denn Caesar nur »affection« und nicht »love« schreibe, antwortet, ob sie etwa erwarte, dass er eine Harfe zupfe – »he is a soldier, not a poet!«. Die Frau im blauen Gewand ist »Eleni« – ihr griechischer Name identifiziert sie klar als Sklavin. Sie hat wohl in etwa das gleiche Alter wie Servilia, und damit könnte die Beziehung zwischen diesen zwei Frauen darauf hinweisen, dass sie *collocatae* sind – ›Milchschwwestern‹, weil die Amme mit Sklavinnenstatus ihrer eigenen Tochter und der freigeborenen Tochter ihrer Herren zugleich die Brust gab. Eleni wäre damit eine *verna*, ein hausgeborene Sklavin. Juristische und literarische Quellen weisen darauf hin, dass sich zwischen solchen Milchgeschwistern über den Unterschied des sozialen Status hinweg enge Beziehungen bis weit ins Erwachsenenleben hinein entwickeln konnten. Eleni, die Sklavin der Servilia, wird in dieser Szene als Vertraute ihrer Herrin eingeführt, und tatsächlich begleitet sie sie in der Serie *Rome* auf Schritt und Tritt.

Das Pendant zu Eleni für Servilia ist Merula³⁰ für Atia: Hier deutet der Altersunterschied eher darauf hin, dass sie die Amme der Atia war – auch zwischen Ammen und einem von ihnen aufgezogenen Kind sind besonders enge, teilweise lebenslanglich vertraute Beziehungen in der Literatur bezeugt. Beide Herrinnen und ihre Sklavinnen werden in einer Szene der vierten Episode zusammengeführt: Zu Beginn eines Gelages,

30 Ein nicht eindeutig als Sklavename erkennbarer Name: *merula* ist die Amsel (oder ein Instrument aus Ton, mit dem Amselgezwitscher nachgeahmt wird), aber auch das *cognomen* einer plebejischen Familie, deren bekanntester Vertreter L. Cornelius Merula ist, *flamen Dialis*, 87 nach der Vertreibung von Cinna an dessen Stelle zum Konsul gewählt.

zu dem Atia aus Anlass der Rückkehr Caesars nach Rom einlädt, begrüßt sie Servilia; die zwei Konkurrentinnen um die Gunst Caesars stehen sich gegenüber, und im Schuss-Gegenschuss werden dicht hinter den beiden Eleni und Merula ins Bild gebracht – und nach der Abwendung von Servilia beschließt eine spitze Bemerkung Atias zu Merula über die »Absurdität«, dass Caesar sich zu einer Frau wie Servilia hingezogen fühlen könnte, die Szene (Episode 4, 21'01"-21'59").

Nicht nur Frauen haben ihre vertrauten Sklavinnen, auch Männer verfügen über ihre Vertrauenspersonen, die als Sekretäre und Berater dienen. Sehr prominent wird in *Rome* Posca, der Sklave von Caesar, herausgestellt – seine Stimme findet bei Caesar wesentlich mehr Gehör als selbst diejenige des engsten politischen Vertrauten, Marcus Antonius. Eine Szene der fünften Episode (4'11"-5'12") – Caesar weilt noch in Rom, während Boten zur Vermeidung des Ausbruchs offener Feindseligkeiten zwischen ihm und Pompeius hin- und hergeschickt werden – führt Caesar bei der Rasur vor: Er sitzt, und während sich ein Barbier-Sklave seiner Bartstopfen annimmt (womit die Serie nebenbei auch die sehr weitgehende Spezialisierung der Sklavenarbeit vorführt), erstattet Posca Bericht über einen aus dem Pompeius-Lager übergelaufenen Verrus Horta, der sein Leben ganz der Gnade Caesars anheim stellt; Caesar weist Posca an, dem Mann einen Beutel mit Geld zu schicken und ihn zu einem »quaestor or something« zu ernennen. Die folgende Information des Posca, Atia lade Caesar für den Abend zum Essen, verärgert den Feldherrn: Er weist die Einladung zurück und meint, er brauche dafür keine Entschuldigung, was Posca mit der Bemerkung kommentiert, das sei wohl eine nicht sehr weise Entscheidung, aber sicherlich eine mutige. Darauf Caesar: »They say slaves talk of bravery as fish talk of flying« – Posca bleibt die Antwort nicht schuldig: »They say that, do they? How very witty of them!«

Caesar bringt bei aller Vertrautheit die Position des Sklaven klar zum Ausdruck, doch der intellektuelle und schlagfertige Posca akzeptiert und behauptet zugleich seine Position. Posca ist eine zentrale Nebenfigur in der Serie *Rome* – eine eigentliche *Side-Kick*-Rolle, wie im Film eine Figur bezeichnet wird, die zwar Nebendarsteller ist, ohne deren Präsenz aber die Geschichte der Hauptfiguren gar nicht erzählt werden könnte. Als Caesar mit seinen Truppen nach Griechenland übersetzt und Antonius zur Sicherung der Lage in Rom zurücklässt, stellt er Posca dem Antonius zur Seite – als unterstützenden Berater und zugleich zur Kontrolle des Antonius, dessen Triebbeherrschung nicht über alle Zweifel erhaben ist: Der Sklave ist, mit seiner Überlegenheit in der Einschätzung der politischen Lage und als unbedingt Vertrauter des Caesar, der eigentliche *spiritus rector* des Antonius (vgl. etwa Episode 6, 23'52"-25'26").

Nebst diesen Funktionen als intime Vertraute und Sekretäre werden Sklaven auch als Hausverwalter gezeigt – Atia etwa hat ihren Castor als eigentlichen Manager für das mittlere Unternehmen, das eine aristokratische *domus* ist.³¹ Die verschiedenen intimen und Sex-Szenen erlauben der Serie darüber hinaus, einen in moderner Sicht schwer vorstellbaren Aspekt einer Gesellschaft zu thematisieren, für die Sklaverei eine unhinterfragte Selbstverständlichkeit ist: Schon in der oben angesprochenen Bettszene von Atia und Timon (Episode 1, 9'21"-12'28") befinden sich um das Bett nicht nur eine Sklavin, die mit einem Fächer für frische Luft sorgt, und eine weitere Sklavin, die neben dem Bett bereit steht, sondern im Hintergrund sitzt auch Merula. Atia schnipst, kaum hat Timon seinen Orgasmus erreicht, mit den Fingern und erhält ein Trinkgefäß zur Erfrischung gereicht. In Episode 6 (38'46"-42'11") sehen wir Atia beim folgenreichen Liebesspiel mit ihrem Liebhaber Marcus Antonius, und die Szene illustriert im übrigen, dass die Serie nicht nur weibliche, sondern durchaus auch männliche Körper als Attraktionsmoment³² verwendet. Nach der physischen Anstrengung, ins Bild gebracht mit Schweißperlen auf der Haut des Paares, ruft Atia nach Wasser, das ihr von Merula gereicht wird – und danach bringt Atia im trauten Gespräch ihr Anliegen vor: Antonius solle Caesar, der mit seinen Truppen in Griechenland in aussichtsloser Lage sei, fallen lassen und sie, Atia, heiraten, um durch diese verwandtschaftliche Verbindung mit einer der ältesten patrizischen Familien, den Iulern, seine Vorherrschaft in Rom abzusichern. Antonius ist überrumpelt, fasst sich, und meint mit böartigem Lächeln: »I had not realised until now what a wicked old harpy you are«. Atia quittiert die Beschimpfung mit einer Ohrfeige, Antonius schlägt zurück – und ein schneller Schnitt zeigt als nächste Einstellung Merula, die von ihrem Stuhl aufschnellt und in der rechten Hand einen Dolch hält. Die Amme von Atia – falls Merula denn die Amme sein soll –, verlässt ihre Herrin auch bei ihren sexuellen Aktivitäten nicht und ist jederzeit zu ihrer Verteidigung bereit.

31 Eine hübsche Szene ist Episode 4, 6'41"-8'51", wo Posca dem Castor die Liste der Gäste bringt, die Caesar zum Gelage, das Atia zu seiner Begrüßung in Rom ausrichtet, eingeladen haben will: Die zwei Sklaven reden dabei auch über ihre Einschätzungen der HerrInnen.

32 Vgl. insbesondere auch Episode 4, 13'06"-16'07" und die sehr explizite Inszenierung des Körpers von Antonius mit auto-erotischen filmischen Mitteln, die konventionellerweise im Film weiblichen Körpern vorbehalten sind. Zum Ersatz des Schlachtfeldes als Ort der Exposition von Männlichkeit in den monumentalen Antikefilmen durch das Bett als »Schlachtfeld« des Beweises männlicher Potenz in der Fernsehserie legt Raucci (2008: 208 und passim) interessante Überlegungen vor.

Dass diese Präsenz von SklavInnen auch im Schlafzimmer, dass ihre unverzichtbare Arbeit als Sekretäre und Verwalter an den Schaltstellen der Macht keine Erfindung der Fernsehserie ist, sondern durchaus römischem Alltag entspricht, davon zeugen manche historischen Dokumente. Hier und generell in der Darstellung der Omnipräsenz der SklavInnen sehe ich eine Chance fikionalisierter Geschichtsdarstellung, wie sie uns die Serie vor Augen führt: Sie liefert für unser reichlich abstraktes Wissen konkretes Anschauungsmaterial, das die Bedeutungen solcher gesellschaftlicher Verhältnisse vorstellbar macht. So sehr die Serie auch in anderen Aspekten im Anachronismus der Konvention verharret, so wagt sie es doch in dieser Inszenierung von SklavInnen, an modernen Erwartungen und etablierten Antikebildern zu kratzen und die Fremdheit der römischen Gesellschaft ins Bild zu setzen.

Mit fremden Verhaltensweisen wird das Fernsehpublikum hier aber auch durch Atia konfrontiert, wenn es denn bereit ist, in ihr nicht nur eine intrigierende Frau, sondern eine Römerin zu sehen, die entsprechend der gesellschaftlichen und politischen Bedeutung der römischen Ehe ganz rational argumentiert. Selbstverständlich hätte wohl eine Römerin nicht in dieser expliziten Art einem Antonius auseinandersetzen müssen, welche Vorteile ihm die Ehe mit einer Frau aus der *domus* der Iulier einbringt. Aber die Argumentationslinie entspricht antiken römischen Auffassungen – und ebenso die Reaktion von Antonius: Er hat abzuwägen zwischen seinen Freundschaftsverpflichtungen gegenüber Caesar und seinem eigenen Vorteil, und er kommt zu dem Schluss, dass die Loyalität mit Caesar für seine Zukunft vorzuziehen ist.

Dass die Entscheidung des Antonius, Caesars Aufforderung nachzukommen, ihm neue Truppen nach Dyrrhachion zuzuführen, im Bett mit Atia und als Reaktion auf ihre Provokation hin erfolgt, entspricht nun zwar mit Sicherheit nicht historischer Wirklichkeit. Ich möchte jedoch behaupten, dass sie uns dennoch eine wichtige historische Erkenntnis vermittelt: Politische Entscheidungen, wie sie die traditionelle Geschichtswissenschaft untersucht, beruhen auf Praktiken der Macht, die sich nicht nur und vielleicht nicht einmal hauptsächlich in institutionellen Strukturen abspielen, sondern die sich aus verschiedensten Kräfteverhältnissen ergeben – die Serie *Rome* zeigt Macht im Prozess ihrer Praxis und macht uns zugleich auf die Kontingenz der Geschichte aufmerksam.

Experimentelle Geschichte II: Macht als Ergebnis von unzähligen Kräfteverhältnissen oder: die Kontingenz der Geschichte

Was uns die Fernsehserie vorführt, ist gewissermaßen eine Illustration dessen, was Michel Foucault im ersten Band seiner *Histoire de la sexualité* begründet: Macht geht nicht von einem einzigen Zentrum aus, Macht ist nicht etwas, was entscheidet und verbietet, sondern Macht *produziert* Handeln und entsteht in den unzähligen Kräfteverhältnissen der Beziehungen zwischen hierarchisch ungleichen Personen (vgl. Foucault 1976: v.a. 121-129). Wenn Antonius eine politische Entscheidung im Bett der Atia trifft, wenn der Sklave Posca für Caesar eine eminente Rolle in der Eroberung der politischen Macht spielt, wenn das politisch entscheidende Handeln von Frauen der Elite wie Atia oder Servilia in Szene gesetzt wird, so führt *Rome* vor Augen, wie wir uns die Praktiken der Ausübung von Macht im Handeln unzähliger Akteure vorstellen und uns damit wohl sehr viel näher einer historischen Wirklichkeit annähern können als ausschließlich mit dem Studium politischer Institutionen. Nebst der besprochenen Szene mit Antonius führt die Serie zahlreiche andere Momente vor, wo politisch entscheidende Schritte Ergebnis von informellem Handeln jenseits der Institutionen und von unvorhersehbaren Zufällen sind, etwa Caesars Aufbruch aus Rom zur Verfolgung von Pompeius – als Konsequenz einer von Atia angezettelten Kampagne von Graffiti auf den Hausmauern Roms, in denen die Liebschaft von Servilia und Caesar obszön zur Denunzierung der Effeminierung des großen Feldherrn benutzt wird (Episode 5, 24'16"-26'00" und 29'45"-31'44"), oder die neue Erklärung von Caesars Entschluss, den Rubicon zu überschreiten, der auf eine Wirtshaus-Schlägerei von Pullo zurückgeführt wird: Pullo, beim Würfelspiel in einer Spelunke von einem Falschspieler seines ganzen Geldes beraubt, tötet diesen mit einem Schwertstich in die Kehle. Als er und Vorenius später Marcus Antonius zum Senat begleiten, wo Antonius als Volkstribun sein Veto gegen die Erklärung von Caesar zum Staatsfeind einlegen soll, wird Pullo vom Chef der Bande, zu der der Falschspieler gehörte, angegriffen – die Folge ist, dass Antonius sich im Aufruhr nur unter bewaffnetem Schutz zurückziehen, sein Veto im Senat nicht einlegen kann; die *hostis*-Erklärung wird damit nicht zurückgenommen, der Angriff auf Pullo wird von Caesar als Angriff der Banden des Pompeius auf einen Volkstribunen betrachtet und damit zur entscheidenden Legitimation für seinen Marsch auf Rom – ein Musterbeispiel für eine fikionalisierte alternative Geschichtserzählung, in der ›große‹ Politik mit dem Leben und Treiben einfacher Leute und der gewaltbereiten

Halbwelt einer (in antikem Sinn) globalisierten Metropole verbunden wird (Episode 2, 19'11"-19'51", 20'50"-22'22" und 37'26"-39'06").

Eine solche Form experimenteller Geschichte legt eine gewagte Hypothese vor, die wohl eher als provozierender Gedankenanstoß denn als Versuch der Etablierung einer neuen Sicht auf faktuelle Ereignisabläufe zu betrachten ist. Ähnlich treffen wir am Ende der ersten Staffel von *Rome* auf einen – sicher auch hier nicht ohne ein Augenzwinkern im Drehbuch eingebauten – Vorschlag, den Mord an Caesar mit der ehelichen Untreue von Niobe, der Gattin des Vorenius, zu erklären; oder genauer: Die Serie zeigt, dass der geplante Mord hätte vereitelt werden können, wenn in der römischen Gesellschaft der *pudicitia*, der ehelichen Keuschheit von Ehefrauen freier Bürger, nicht ein so hoher Stellenwert zugekommen und Vorenius nicht von der sehr römisch-männlichen Angst geplagt gewesen wäre, seine Frau könnte ihm das Kind eines anderen unterschieben. In der zwölften Episode der Serie zeigt eine der letzten Szenen (33'45"-34'52") Caesar auf seinem Gang in den Senat am 15. März 44, begleitet vom unentbehrlichen Posca und, gleich hinter ihm, Vorenius – dieser ist inzwischen in den Senatorenstand erhoben worden und dient Caesar zugleich als Leibwächter. Caesars Gang in den Senat wird von den Menschen bejubelt, die die Straßen säumen – unter ihnen auch Eleni, die vertraute Sklavin von Servilia, die nach Caesars Bruch mit ihr zu seiner erbitterten Feindin geworden ist. Eleni spricht Vorenius an, und der Hinweis, es gehe um seinen Sohn Lucius, genügt, um ihn zu bewegen, stehen zu bleiben – Eleni flüstert ihm, unhörbar für die ZuschauerInnen, ihre Nachricht von Servilia zu; worum es geht, wird mit Flashback-Bildern aus der Erinnerung des Vorenius deutlich: der Schrecken im Gesicht seiner Gattin Niobe, einen Säugling auf dem Arm, bei seiner Ankunft in Rom (Episode 2, 10'11"-12'42"), ihre versteckten Wortwechsel mit dem Schwager Euander. Caesar fragt Posca auf den Stufen des Senatsgebäudes, wo denn Vorenius geblieben sei, dieser meint, eben sei er doch noch bei ihnen gewesen; »never mind«, ist die Antwort von Caesar, der durch das Tor des Senats tritt. Doch nicht nur Vorenius, die fiktive Figur, wurde mit Hinterlist aus der Begleitung Caesars weggelockt, sondern auch M. Antonius wird auf den Stufen vor dem Versammlungsraum aufgehalten – hier haben die Drehbuchautoren offenbar ihren Plutarch und Sueton gut gelesen, bis hin zur Bemerkung, noch im Sterben habe Caesar sich bemüht, seine Toga so zu drapieren, dass er eine würdevolle Leiche abgebe: Die Ermordung Caesars wird in Parallelmontage mit dem verstört durch die Straßen zu seinem Haus eilenden Vorenius ins Bild gesetzt, und die erste Staffel endet nicht nur mit dem Tod Caesars, sondern mit dem gleichzeitigen Suizid der des Ehebruchs überführten Niobe (Episode 12, 36'07"-40'10").

Die erste Staffel von *Rome* führt auf diese Weise die unauflösbare Verflechtung zwischen vermeintlich ›privaten‹ Dingen und der großen Politik vor Augen – man ist versucht, als eine Quintessenz der Serie den Nachweis zurtickzubehalten, dass das ›Private politisch ist‹. Doch schon diese Formulierung wäre anachronistisch: Wir sehen in den zwölf Episoden, dass es in dieser römischen Gesellschaft nichts gibt, das als ›privat‹ im modernen Wortsinn bezeichnet werden könnte – alles Handeln hat seine politische Bedeutung, und die Macht wird uns vorgeführt als das Ergebnis von Bettgeschichten und Intrigen, von Beratungen durch Sklaven und Freundschaftsbeziehungen, Ergebnis auch des Ehrgeizes einzelner Männer und Frauen und der entsprechenden Rivalitäten. Und Macht zeigt sich ebenso als Ergebnis von Zufällen. Was die historisch-anthropologische, soziologische und Geschlechterforschung seit einigen Jahrzehnten erarbeitet hat, diese Erkenntnisse werden hier in bewegten Bildern und in Geschichten veranschaulicht, die uns dazu einladen, konkrete Vorstellungen zu diesen Erkenntnissen zu entwickeln.

Fernsehgeschichte(n) und Geschichtswissenschaft: Herausforderungen

Einleitend hatte ich die Behauptung bejaht, dass die Serie *Rome* tatsächlich Geschichte auf den Bildschirm bringt. Es ist eine Form von Geschichte, die zur *Geschichtserzählung* zurückfindet – mit all den Problemen, die in den Debatten um die Narrativierung von Geschichte seit einem halben Jahrhundert diskutiert wurden und nach wie vor kontrovers besprochen werden. Jede Narration reduziert notwendigerweise die Vielfalt historischer Situationen und Ereignisse auf einige Erzählstränge. Gegen diese Reduktion richtet sich eine *kritische* Geschichtswissenschaft, die allerdings kaum ein breites Publikum erreicht (vgl. Rosenstone 1995): Sie präsentiert ihre Materialien, um Hypothesen zu begründen, und sie gibt damit aber auch ihren LeserInnen die Möglichkeit, aufgrund des vorgelegten Materials zu anderen Schlüssen zu kommen und andere Hypothesen zu bilden. Diese Aufgabe leistet die Fernsehserie genauso wenig wie eine andere, konventionelle Geschichtserzählung.

Zugleich ist evident, dass erst die Reduktion der Komplexität historischer Wirklichkeit auf einige Erzählstränge eine populäre Vermittlung und damit Breitenwirkung von Geschichte möglich macht. ›Geschichte in serieller Form‹, wie sie uns *Rome* in der Form einer *Quality Soap* vorführt, ist eine Personalisierung und Emotionalisierung der Geschichte. Und trotz auf der Hand liegender Einwände sehe ich einen hohen Wert der seriellen Darstellung von Geschichte darin, dass uns hier eine Präsen-

tation von Historie angeboten wird, die Ereignisse in der Einzigartigkeit des Zufalls und nicht als rein rationale Entscheidungen der ›großen Männer‹ erklärt – in *Rome* ist Geschichte auch von den ›Köchen‹ mitbestimmt, um an Brechts »Fragen eines lesenden Arbeiters« zu erinnern. Die ›Köche‹ sind hier in der Fernsehserie einerseits die Frauen, die ihre Fäden hinter den Kulissen des politischen Schauspiels spinnen, andererseits die männlichen Gefühle und die Herausforderungen, in der römischen Gesellschaft Männlichkeit permanent beweisen zu müssen, und schließlich sehen wir damit im Zusammenhang die ›Köche‹ der Geschichte am Werk in der Bedeutung einer Verletzung männlicher Ehre. So spricht *Rome* das Vorstellungsvermögen des Publikums an und vermittelt Stimmungen und Situationen in einem Spektakel (vgl. Haynes 2008), das in dieser Serie sich nicht nur auf aristokratische Eliten beschränkt, sondern deren Alltag mit jenem der kleinen Leute und mit dem Leben in den Straßen eines antiken Rom konfrontiert. In gewisser Weise erfüllt diese Form der Geschichtsdarstellung die Forderungen, die die *antike* Geschichtsschreibung bestimmten: Im antiken Rom musste Geschichte zugleich erinnern, belehren und unterhalten (vgl. Tatum 2008: 30ff.). *Enargeia* war das Ziel, das ein Geschichtsschreiber genauso zu erreichen trachtete wie der Redner: *enargeia* als die Kunst, den Zuhörerinnen und Zuhörern einen Sachverhalt so zu präsentieren, dass sie ihn eben nicht nur in Worten *hörten*, sondern ebenso gleichsam mit ihren eigenen Augen *sehen* konnten (vgl. Zangara 2007).

Literatur

Quellentexte

Caesar, C. Iulius: *Der gallische Krieg/De bello Gallico*, Lat.-Dt., hg. und übers. von Otto Schönberger, Düsseldorf: Artemis & Winkler 1998.

Tacitus, P. Cornelius: *Annalen*, Lat.-Dt., hg. und übers. von Erich Heller, München: Artemis 1982.

TV-Serie

Rome (John Milius/William J. MacDonald/Bruno Heller, HBO Entertainment/USA in Kooperation mit BBC/GB, 2005 [12 Episoden] und 2007 [10 Episoden]).

Sekundärliteratur

- Bachtin, Michail M. (1989): »Formen der Zeit und des Chronotopos im Roman«. In: Ders., *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 7-209 (Erstpublikation: *Voprosy literatury i estetiki*, Moskau: Xudozhectvennaja literatura, 1975).
- Bernard, Claude (1865/1984): *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris: Flammarion (Erstpublikation Paris: Baillière 1865).
- Brecht Bertold (1935/1997): »Fragen eines lesenden Arbeiters«. In: *Ausgewählte Werke in sechs Bänden*, Bd. 3, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 293 (Erstpublikation 1935).
- Cyrino, Monica Silveira (Hg.) (2008): *Rome Season One. History Makes Television*, Malden/MA: Blackwell.
- Comolli, Jean-Louis (1977): »La fiction historique: un corps en trop«. *Cahiers du cinéma* 278, S. 5-16.
- Cosgrove, Peter (2002): »The cinema of attractions and the novel in *Barry Lyndon* and *Tom Jones*«. In: Robert Mayer (Hg.), *Eighteenth-Century Fiction on Screen*, Cambridge: Cambridge University Press, S. 16-34.
- Dall'Asta, Monica (1992): *Un cinéma musclé: le surhomme dans le cinéma muet italien (1913-1926)*, Crisnée: Yellow now.
- Dumont, Hervé (2009): *L'antiquité au cinéma. Vérités, légendes et manipulations*, Paris: Nouveau Monde Éditions.
- Dupont, Florence (2007): »›Rome‹, ton univers impitoyable ...«. In: *Le Monde diplomatique* 637, Avril, S. 31.
- Farassino, Alberto/Tatti Sanguineti (Hg.) (1983): *Gli uomini forti*. Milano: Mazzotta.
- Febvre, Lucien (1953): *Combats pour l'histoire*, Paris: Armand Colin.
- Feuer, Jane (2007): »HBO and the Concept of Quality TV«. In: Janet McCabe/Kim Akass (Hg.), *Quality TV. Contemporary American Television and Beyond*, London: Tauris, S. 145-157.
- Foucault, Michel (1976): *Histoire de la sexualité 1: La volonté de savoir*, Paris: Gallimard.
- Haynes, Holly (2008): »*Rome's* Opening Titles: Triumph, Spectacle, and Desire«. In: Cyrino (2008), S. 49-60.
- Hickethier, Knut (1991): *Die Fernsehserie und das Serielle des Fernsehens*, Lüneburg: Lüneburger Beiträge zur Kulturwissenschaft.
- Hildesheimer, Wolfgang (1981): *Marbot. Eine Biographie*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Holland, Samuel A./Ashton D. Trice (2001): *Heroes, antiheroes, and dolts. Portrayals of masculinity in American popular films, 1921-1999*, Jefferson: McFarland.
- Joshel, Sandra R. (1997): »Female Desire and the Discourse of Empire: Tacitus's Messalina«. In: Judith P. Hallett/Marilyn B. Skinner (Hg.), *Roman Sexualities*, Princeton: Princeton University Press, S. 221-254.
- Kreimeier, Klaus (2001): »Der mortifizierende Blick. Von der Wiederkehr des Immergleichen im Monumentalfilm«. In: Jürgen Felix/Thomas Koebner (Hg.), *Die Wiederholung*, Marburg: Schüren, S. 325-335.
- Milo, Daniel S. (1991a): »Pour une histoire expérimentale, ou le gai savoir«. In: Daniel S. Milo/Alain Boureau (Hg.), *Alter Histoire. Essais d'histoire expérimentale*, Paris: Belles Lettres, S. 9-55.
- Milo, Daniel S. (1991b): *Trahir le temps (Histoire)*, Paris: Belles Lettres.
- Mittell, Jason (2006): »Narrative Complexity in Contemporary American Television«. *The Velvet Light Trap* 58.1, S. 29-40.
- Müller, Eggo (2001): »Melancholische Versöhnung. Konfliktyp 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: Vistas, S. 129-138.
- Raucci, Stacie (2008): »Spectacle of Sex: Bodies on Display in Rome«. In: Cyrino (2008), S. 207-218.
- Rosenstone, Robert A. (1995): »History in Images/History in Words: Reflections on the Possibility of Really Putting History onto Film«. In: Ders., *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge: Harvard University Press, S. 19-44 (Erstpublikation in: *American Historical Review* 93, 1988, S. 1173-1185).
- Schneider, Irmela (1995): *Serien-Welten. Strukturen US-amerikanischer Serien aus vier Jahrzehnten*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Sobchack, Vivian C. (1990): »Surge and Splendor: A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic«. *Representations* 29, S. 24-49.
- Späth, Thomas (2000): »Agrippina minor: Frauenbild als Diskurskonzept«. In: Christiane Kunst/Ulrike Riemer (Hg.), *Grenzen der Macht. Zur Rolle der römischen Kaiserfrauen*, Stuttgart: Steiner, S. 115-133.
- Späth, Thomas (2006): »Geschlechter – Texte – Wirklichkeiten«. In: Christoph Ulf/Robert Rollinger (Hg.), *Frauen und Geschlechter. Bilder – Rollen – Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit*, Wien: Böhlau, S. 39-76.

- Späth, Thomas/Margrit Tröhler (2008): »Spartacus – Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral«. In: Tomas Lochman/Thomas Späth/Adrian Stähli (Hg.), *Antike im Kino – L'Antiquité au Cinéma*, Basel: Skulpturhalle Basel, S. 170-193.
- Tatum, W. Jeffrey (2008): »Making History in Rome: Ancient vs. Modern Perspectives«. In: Cyrino (2008), 29-41.
- Tröhler, Margrit (2007): *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film*, Marburg: Schüren.
- Türschmann, Jörg (2007): »Aspekte einer Typologie von Fernsehserien«. In: Christian Hissnauer/Andreas Jahn-Sudmann (Hg.), *Medien – Zeit – Zeichen. Dokumentation des 19. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2006*, Marburg: Schüren, S. 100-107.
- Wegner, Michael (1989): »Die Zeit im Raum. Zur Chronotopostheorie Michail Bachtins«. *Weimarer Beiträge* 35.8, S. 1357-1367.
- Wenzel, Diana (2005): *Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur*, Remscheid: Gardez!
- Zangara, Adriana (2007): *Voir l'histoire. Théories Anciennes du récit historique*, Paris: Vrin – EHESS.