

Heldenfiguren und Heroisierung / Heroic Figures and Heroization



Idealbilder von Führung

Vergegenwärtigte Helden in Antikfilmen

Georg Eckert

Abstract

Movies focussing on ancient heroes such as, more recently, *Troy* or *Gladiator* belong as much to antiquity as they pertain to our times. They feature, as it were, intermediary beings between past and present. When zooming in on the faces of the protagonists, these tend to portray images of political leadership in a timeless manner. As such, these movies reduce complex processes in history to the actions of famous individuals. They show us archetypes of leadership: whether they appear as heroes (to be imitated, of course) or as villains (in order to intimidate). Antiquity perhaps serves such a purpose much better than other periods of history, because we are not inclined to identify the protagonists with modern nations. Instead, we are willing to accept such figures as anthropological references of universal validity.

Die Antike hat offensichtlich enormen cineastischen Gegenwartswert: in einem derartigen Ausmaß, dass das Marketing aus Hollywood kaum Mühen darauf zu verwenden braucht, die offenkundig selbstevidente Anbindung einer entrückten, für viele längst schon wieder mythisch gewordenen Epoche an unsere Zeit noch raffiniert zu erklären. Althistoriker können davon nur träumen. Denn im besonderen Fall des Antikfilms scheint es selbst gegenüber dem angesprochenen Massenpublikum keiner weiteren Begründung zu bedürfen, was Sujets aus weiter Vergangenheit dem heutigen Zuschauer eigentlich zu zeigen haben. Das Genre reicht vom mit großem Aufwand realisierten Monumentalfilm aus Hollywood über die Low-Budget-Produktion des Sandalenfilms vorwiegend aus Italien bis hin zur Comic-Verfilmung. Bereits drei große Wellen des Antikfilms sind nunmehr über die Leinwände geschwappt, eine in der Frühgeschichte des Kinos von den 1910er bis zu den 1930er Jahren, eine in den 1950er und 1960er Jahren,¹ eine weitere seit den 2000er Jahren, bis hin zu Fernsehserien wie *Rome* (2005–2007). So exotisch die heutzutage vertrauten Bilder älterer wie jüngerer Kassenschlager von *Cabiria* (Regie: Giovanni Pastrone, 1914), *Cleopatra* (Regie: Cecil B. DeMille, 1934), *Quo vadis* (Regie: Mervyn LeRoy, 1951) über *Ben Hur*

¹ Auf diese Konjunkturen und auf das Problem, inwiefern der Antikfilm eher als Subgenre des Abenteuerfilms zu gelten habe, weist hin: Rainer Rother: Der Antikfilm, in: Bodo Traber / Hans J. Wulff (Hg.): Filmgenres. Abenteuerfilm, Stuttgart 2004, S. 31–42, hier S. 32. Wie rasch der Antikfilm selbstreferentielle Bedeutung erlangte, ist nicht nur an Interaktionen zwischen den betreffenden Streifen zu erkennen, sondern auch daran, wie inmitten der zweiten Phase bereits ein – höchst kritischer – Film über die Produktion von Antikfilmen gedreht wurde: In *Die Verachtung* (1963), in dem auch Brigitte Bardot und Fritz Lang mitwirkten, setzte sich Regisseur Jean-Luc Godard vor allem mit den (von inhaltlichen Aspekten losgelösten) Produktionsbedingungen der Kinofilm-Branche auseinander.

(Regie: William Wyler, 1959), *Der Löwe von Sparta* (Regie: Rudolph Maté, 1960), *Cleopatra* (Regie: Joseph L. Mankiewicz 1963), *Der Untergang des Römischen Reiches* (Regie: Anthony Mann, 1964) und *Caligula* (Regie: Tinto Brass, 1979) bis hin zu *Gladiator* (Regie: Ridley Scott, 2000), *Alexander* (Regie: Oliver Stone, 2004) oder *Troja* (Regie: Wolfgang Petersen, 2000) inszeniert sein mögen, so unbezweifelbar präsentieren sich einschlägige Narrative mit vergegenwärtigten Protagonisten als Geschichten, die uns unmittelbar angehen. Für Produzenten wie Rezipienten besteht kaum ein Zweifel daran: Verfilmte Helden wie Alexander der Große gehören in unsere Zeit, wie sie gleichzeitig in alle Zeiten oder in keine passen – weitaus mehr als andere Leinwand-Protagonisten selbst noch der Frühen Neuzeit, die meist bereits national codiert und mithin weniger übertragungsfähig sind als vermeintlich zeitlose antike Heroen.

Was auf den ersten Blick besonders historisch kostümiert scheint, ist oftmals zutiefst ahistorisch (oder gar: antihistorisch) gemeint, handelt es sich doch um Erzählmuster, bei denen die konkreten Kontexte ihrer Verfilmung zu einem gewissen Grad nur Staffage darstellen. Liebesgeschichten gehen immer, Machtgeschichten aber eben auch. In dieser Hinsicht erheben entsprechende Verfilmungen alter, neubearbeiteter Stoffe einen geradezu zeitlosen, wenn nicht gar anthropologischen Anspruch, müssen es angesichts globaler Vermarktungsziele vielleicht sogar: angefangen damit, dass es auf dem amerikanischen Kontinent nun einmal keine klassische griechisch-römische Antike gab, wohl aber eine Sehnsucht, es ihr gleichzutun respektive die verehrten Vorbilder zu übertreffen.²

Inwiefern sich die Vermittlungsabsicht – aristotelisch gedacht, steht der Antikfilm der Dichtung wohl weitaus näher als der Geschichte – weniger auf das historisch Besondere als vielmehr auf das menschlich Allgemeine richtet, lässt sich gleich an einem prominenten Beispiel aus dem Genre festmachen. Wolfgang Petersens *Troja* mit Brad Pitt als Achilles aus dem Jahre 2004 möchte das produzierende Hollywood-Studio verstanden wissen als „epic tale of passion, heroism, betrayal and war that has been passed from generation to generation since the dawn of civilization“.³ Ganz in diesem Sinne blickte auch ein Kritiker bei Erscheinen des Films auf „die universelle Geschichte von Liebe, die Krieg gebiert und Gewalt, die Gegengewalt erzeugt“.⁴ Später attestierte ein Nachruf dem verstorbenen Regisseur passenderweise eine „Vorliebe für bestimmte Stoffe und Figuren“: nämlich „für Männer mit verborgenen Schwächen, Helden mit Achillesfersen, Allerweltstypen, die in Todesgefahr ihre Stärken entdecken. Petersen,

² In welchem Ausmaß die Auseinandersetzung mit der Antike, wie sie sich insbesondere italienischen Autoren der Renaissance darstellte, für die amerikanischen Gründerväter konstitutiv gewesen ist, zeigt: John G. A. Pocock: *The Machiavellian Moment. Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*, Princeton / Oxford 2016, S. 506–552.

³ Troy: About, WarnerBros.com. www.warnerbros.com/movies/troy#about [16. Oktober 2022].

⁴ Andreas Borcholte: *Heldendämmerung. Wolfgang Petersens „Troja“*, Spiegel online, 13. Mai 2004. www.spiegel.de/kultur/kino/wolfgang-petersens-troja-heldendaemmerung-a-299616.html [16. Oktober 2022].

der die Drehbücher seiner Filme selten selbst schrieb, suchte sich Geschichten aus, in denen sich solche Typen bewähren mussten.“⁵

Sowohl in den Augen der Produzenten als auch aus Sicht des Publikums verpflichten sich Antikfilme also auf typologische Aussagen, die in alle Ewigkeit gelten sollen: hier explizit über Leidenschaft, Heroismus, Verrat und Krieg – und, etwas weniger explizit, aber jederzeit sichtbar, insbesondere über politische Führung und darüber, wie sie gelingen oder aber misslingen könne. Auf diesen Zusammenhang konzentriert sich der vorliegende Essay. Er fragt zunächst danach, warum sich die Antike in besonderer Weise (mithin: mehr denn andere aus der Historie geschöpfte Stoffe) als filmischer Gestaltungsraum für solche Sujets eignet. Anschließend sichtet er einige Exempel jener Gestalten, die als Helden wie Antihelden der Führung jeweils den politischen Raum einnehmen, weit über das konkrete historische Thema der jeweiligen Antikfilme hinaus. Sie formulieren geradezu archetypische Ansprüche, sie konstituieren im Modus der Präfiguration⁶ sozusagen historische Zwischenwesen, die gleichermaßen der (neu erfundenen) Vergangenheit und der (ebenfalls in gewisser Weise erfundenen, jedenfalls in je spezifischer Weise perspektivierten) Gegenwart angehören.

Projektionen der Antike: Gestaltungsräume

Warum ausgerechnet die Antike? Wer versucht, diese Frage zu beantworten, gelangt rasch an ein Erkenntnisproblem. In gewissem Ausmaß geben Handlung, Ausstattung und Montagetechnik des betreffenden Filmes zwar zu erkennen, warum es neuerlich Alexander oder ausnahmsweise einmal ein Spartaner wie in *300* (Regie: Zack Snyder, 2006) als Protagonisten sein sollen. Aber weitere Quellen fließen spärlich. Bonusmaterialien mögen bisweilen einige Reflexionen beinhalten, doch ebenso wie Pressemappen spiegeln sie in den meisten Fällen Annahmen der Marketingabteilungen wider, wie man ein größtmögliches Publikum am einträglichsten bedienen könne – auch die darin suggestiv aufgeführten Gründe, warum die Handlung unbedingt in der Antike spielen müsse, haben schließlich publikumsfähig zu sein, sie antizipieren Erwartungen, Vorlieben und Interessen der anzulockenden Zuschauer. Der Köder hat ja nicht dem Angler zu munden.

Zugleich komplizierter und weniger kompliziert verhält es sich dort, wo Verfilmungen schlichtweg den Erfolg einträglicher Bücher fortzuschreiben suchen. *Ben Hur* ging auf den Erfolgsroman von Lew Wallace aus dem Jahre 1880 zurück, *Quo vadis* stützte sich auf den Bestseller von Henryk Sienkiewicz aus dem Jahre

⁵ Andreas Kilb: Das Handwerk des Heldentums. Mit dem „Tatort“ wurde er groß, und „Das Boot“ brachte ihn nach Hollywood. Zum Tod des Filmregisseurs Wolfgang Petersen, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. August 2022, S. 9.

⁶ Dazu Sonderforschungsbereich 948: Präfiguration, in: Compendium heroicum, 2022, DOI: 10.6094/heroicum/pfd1.1.20220909.

1895, das Drehbuch von Stones *Alexander* folgte einer populären Biographie des Althistorikers Robin Lane Fox aus dem Jahre 1973 (der als Berater bei der Verfilmung diente und obendrein als Kavallerie-Statist in der Szene der Schlacht von Gaugamela zu sehen ist), aus den immens absatzstarken *Asterix*-Heften gingen sowohl mehrteilige Zeichentrick- als auch Realverfilmungen hervor, 300 brachte die einträgliche Graphic Novel-Serie von Frank Miller und Lynn Varley aus dem Jahre 1998 in die Kinos.

Nicht zuletzt Erfolge entsprechender Antikfilme selbst regten die Produktion weiterer Antikfilme an. Kuriose Pointen sind darin eingeschlossen: Der Kassenschlager *Gladiator* schuf am Beginn des 21. Jahrhunderts nachgerade eine neue Konjunktur für das Genre, orientierte sich freilich in seinem Plot an *Der Untergang des Römischen Reiches*, einer Monumentalproduktion aus den 1960er Jahren⁷, die indes an den Kinokassen zu einem Besucherflop geworden war. Zu kommerziellen Zusammenhängen gesellen sich inszenatorische: Filmkenner verstehen mit einem Blick auch einschlägige Querverweise innerhalb wie außerhalb des Genres, die einem nur gelegentlichen Betrachter verschlossen bleiben.

Doch ist hier nicht der Ort, solchen vielschichtigen Rezeptionsgeschichten zu folgen. Sie entziehen sich vermutlich ohnehin einer rein an die Epoche – respektive an die jeweilige Wahrnehmung sowie Deutung der Epoche durch die jeweilige Gegenwart – gebundenen Produktions- und Vermarktungslogik.⁸ Gerade Schlachtszenen sind kaum ohne Referenzen auf Verfilmungen ganz anderer Epochen zu denken; Schnitttechniken aus einem Kriegsepos über den Zweiten Weltkrieg lassen sich problemlos bei der Verfilmung einer antiken Schlacht anwenden,⁹ die Montage einer Massenszene kann dieselben Mittel nutzen, auch wenn die dargestellten Protagonisten möglicherweise Jahrtausende oder Kontinente trennen. Isoliert darf man den Antikfilm also nicht betrachten, zumal er mit sämtlichen anderen Produktionen eine wesentliche Gemeinsamkeit teilt:

⁷ Inwiefern gerade der Produzent dieses Films, der findige Geschäftsmann Samuel Bronston, es auf eine internationale Vermarktung abgesehen hatte, thematisiert aufschlussreich: Martin M. Winkler: A Critical Appreciation of The Fall of the Roman Empire, in: Martin M. Winkler (Hg.): *The Fall of the Roman Empire. Film and History*, Malden, MA 2009, S. 1–50, hier: S. 8–11. Im vorliegenden Essay bleiben monetäre und andere Aspekte außer Betracht. Gleichwohl stellen die Produktionsbedingungen einen wesentlichen Faktor dar, der anderweitiger Analyse harret: „Das Heldennarrativ unterliegt daher einerseits medialen Prädispositionen, die seine Ausgestaltung wesentlich beeinflussen, andererseits aber auch einem medialen Wandel“ – so: Sonderforschungsbereich 948: Heroisierung, in: *Compendium heroicum*, 2022, DOI: 10.6094/heroicum/hed1.2.20220818.

⁸ Auf das Desiderat, statt nur des Resultats der Produktion (das zudem immer wieder in verschiedenen Fassungen kursiert, bis hin zum ‚Director’s Cut‘) gerade die Prozesse in der Produktion selbst in den Blick zu nehmen, weist eindringlich hin: Robert Brent Toplin: *Reel History. In Defense of Hollywood*, Lawrence 2002, S. 157–158.

⁹ Oder, um ein anderes Beispiel zu nehmen: „Die Landung am Strand von Troja inszeniert Petersen hingegen wie einst Spielberg die Invasion der Alliierten am Omaha Beach, nur, dass die Griechen halt nicht als Befreier anlanden, sondern als imperialistische Sturmtruppen.“ Borcholte: *Heldendämmerung* (Anm. 4).

Am Ende bestimmt womöglich das Budget eher über die Inszenierung, als es der Regisseur, geschweige denn seine historischen Berater gerne hätten.

Banal sind freilich nicht so sehr die Filme selbst als vielmehr ihr Entstehungshintergrund. In vielen Fällen dürfte die Wahl der Sujets weitaus weniger über die Überzeugungen der Filmschaffenden aussagen als über mitunter raffiniert aufgegriffene Mutmaßungen der Produzenten, welche Stoffe das Publikum eigentlich sehen wolle. Etwas ganz anderes zu zeigen als das alltäglich Erlebte, den Betrachter in ferne Zeiten und Länder – namentlich zwischen Hollywood und Rom liegen, wenn nicht Welten, so doch immerhin ein Atlantik – und mithin Kulturen zu versetzen, macht gewiss für Produzenten wie Konsumenten einen erheblichen Teil des Reizes aus. Noch mehr aber lockt beide gleichermaßen womöglich etwas anderes: sich in Anschauung historisch anderer Welten seiner eigenen zu vergewissern, ob nun im Modus der Identifikation oder der Distanzierung.

Diese Modi speisen sich aus Wissen und Unwissen zugleich. Einerseits wissen wir von der Antike, von Alexander und anderen Helden, hinreichend viel, um uns auf halbwegs gesichertes historisches Terrain zu begeben. Zwar sind es mittlerweile nur noch Fragmente, in denen unser Allgemeinwissen die Antike kennt. Aber die Geschichte des Trojanisches Pferdes ist für die meisten heutigen Zeitgenossen wohl zumindest ein vager Begriff, immerhin eine metaphorische Leerformel, die ein Regisseur leicht mit plastischem Leben zu füllen vermag – und zugleich eine Erwartungshaltung, die er kunstvoll bedienen und insofern gerade Spannung in eine Geschichte bringen kann, die jeder zu kennen glaubt; mehr noch, manche der großen Erzählmuster, in denen wir noch unsere eigene Welt deuten, verdanken wir dem, was hier im Film gezeigt wird – der Antike selbst, die ganze, auch durch Verfilmungen weitergegebene Deutungstraditionen entwickelt hat wie Aufstieg und Niedergang oder Hybris und Nemesis.

Die Geschichte Caesars beispielsweise lässt sich im Wissen um ihr Ende bestens einsetzen, um Mechanismen zu beschreiben, deren Geltung bis in unsere Tage hinein und über sie hinaus leicht zu suggerieren ist. Exemplarisch werden sie selbst, ja gerade in der satirischen Variante eines zugleich intertextuell, genauer: interfilmisch angelegten Sketches der im ZDF ausgestrahlten Geschichts-Comedy *Sketch History* aus dem Jahr 2016. Darin hat seinen großen, anachronistischen und gerade darum die Epochen verbindenden Auftritt ein Klaus Kinski, der sich gebärdet wie am Set von *Fitzcarraldo*, sich dabei jedoch in etwas entrückter, indes unverkennbar antiker Gestalt als Gaius Iulius Caesar in Rage redet. An Brutus, der soeben die Nachricht vom Sieg über Gallien überbracht hat, richtet der ausdrucksstarke Kinski-Caesar nach kurzem Geplänkel wutschnaubend die unverkennbar moderne Frage, ob er denn seinen Posten wolle. Brutus seinerseits greift schon nach dem Schwert eines weiteren Römers und raunt zähneknirschend: „Irgendwann, das versprech’ ich Euch, irgendwann ist er dran“.¹⁰

¹⁰ Sketch History, Staffel 2, Episode 11, Erstausstrahlung im ZDF: 2. Dezember 2016. Abrufbar über: www.youtube.com/watch?v=zOAPw6BGO5U [16. Oktober 2022]. Caesars Tod insze-

Andererseits wissen wir zur Erleichterung aller Filmautoren über die Antike hinreichend wenig, um das Drehbuch weitgehend frei schreiben zu können: keine Zeitzeugen, die alles ganz anders gesehen haben wollen, keine detaillierten Berichte von Schlachten, die das Bewegtbild in den Einzelheiten seiner Abläufe widerlegen könnten, mithin also ein Paradies für kreative Filmschaffende. Studios pflegen ihren „Traum von Rom“,¹¹ üblicherweise findet die Suggestion historischer Authentizität¹² mehr Resonanz beim Publikum als kritische Einwände von Experten,¹³ die den Film hinter dem Stand der Wissenschaft zurückbleiben sehen; ohne einige gewichtige Einwände wegen fehlender Geschichtstreue kommt der Antikfilm kaum aus, doch das verbindet ihm mit dem Historienfilm per se, dem Fachleute immer mehr oder weniger umfangreiche Recherchemängel nachweisen. Diese strukturelle Ambivalenz demonstriert auf aufschlussreiche Weise ein Blog über *Agora* (Regie: Alejandro Amenábar, 2009), der gewissermaßen eine höhere Authentizität ins Spiel brachte und den Film an der speziellen Historizität des „Es hätte so gewesen sein können“ maß:

It was a superb film. And that's by every technical measure – acting, production, story, direction, editing, sets & costumes. It had a lavish and wisely-spent budget. And the story and performances were so excellent the film powerfully moved the both of us. We were crying by the time we left. It should be used as an example of how to direct and edit a film for emotional effect, and how to accurately depict history while still elaborating the facts with plausible and moving fictions.¹⁴

nierte in parodistischer Weise zuvor die britische Serie *Horrible Histories*. Martin Lindner: Alte Witze. Parodien und der Wandel des Antikfilms, in: Annette Dorgerloh u. a. (Hg.): Vom Handlungsraum zum Filmbild. Szenographie der Antiken im Film, Ilmtal-Weinstraße 2020, S. 88–104, hier S. 96–97. Schon zuvor hatten übrigens die Asterix-Comics von René Goscinny und Albert Uderzo mit dem Motiv eines unentwegt sein Messer wetzenden Brutus gespielt.

- ¹¹ Marcus Junkelmann: Hollywoods Traum von Rom. „Gladiator“ und die Tradition des Monumentalfilms, Mainz 2004.
- ¹² Inwiefern einzelne Bildelemente qua ihrer „Authentizität“ geradezu als Legitimationsfaktoren von historischen Filmen fungieren, formuliert pointiert: Thorsten Beigel: With Your Shield or on it. The Gender of Heroism in Zack Snyder's 300 and Rudolph Maté's The 300 Spartans, in: Almut-Barbara Renger / Jon Solomon (Hg.): Ancient Worlds in Film and Television. Gender and Politics, Leiden / Boston 2013, S. 65–78, hier S. 74.
- ¹³ Beispielhaft die Evaluierung von *Troja* in: Marcus Junkelmann: Am Strand der Unsterblichkeit. In Wolfgang Petersens Monumentalfilm „Troja“ kämpfen Homers Helden für Heimat, Ruhm und Ehre, in: Antike Welt 36, 2005, S. 91–95, hier S. 92–93. Ganz andere Perspektiven nehmen zahlreiche Darstellungen in facettenreichen Sammelbänden ein. Verwiesen sei dazu einschlägig auf: Martin M. Winkler (Hg.): Troy. From Homer's Iliad to Hollywood Epic, Malden, MA 2007; Martin M. Winkler (Hg.): Return to Troy. New Essays on the Hollywood Epic, Leiden 2015; Antony Augoustakis / Monica S. Cyrino (Hg.): Screening Love and War in Troy: Fall of a City, London u. a. 2022.
- ¹⁴ Richard Carrier: Agora Review. Richard Carrier Blogs, 2. August 2010. richardcarrier.blogspot.com/2010/08/agora-review.html [16. Oktober 2022]. Ein gewisser Anachronismus wird etwa darin sichtbar, dass die militant-christlichen Parabolani, die schließlich die durch ihre wissenschaftlichen Aktivitäten und Themen (wie etwa das heliozentrische Weltbild) als westlich-moderne Denkerin ausgewiesene Hypatia ermorden, mit ihren langen Bärten, dunklen Gewändern und Ledergürteln einen recht talibanhaften Eindruck machen: Cédric Scheidegger Laemmlé: Starring Hypatia. Amenábar's *Agora* and the Tropology of Reception,

Doch das breite Publikum ist mit derlei Quisquilien kaum zu beeindrucken, nimmt sie wohl sogar als wesentlichen Teil des Unterhaltungserlebnisses wahr: kein Antikfilm ohne Authentizitätsdebatte. Wichtiger wohl: Exotik – und nicht zu vergessen: Erotik, die ungeniert zu präsentierende nackte Heldenbrust der Antike eignet sich trefflich, gar für pornographische Varianten¹⁵ – verkauft sich eben gut. Sie lässt sich gerade durch chronologische Sprünge in eine scheinbar weit entlegene, aber doch frappierend gegenwärtige Vergangenheit herstellen. Darin kann sich einerseits ein gewisser Eskapismus verbergen, muss es allerdings keineswegs zwangsläufig: Der Rezipient hat schließlich die Wahl, ob er kriegerische Auseinandersetzungen, politische Interessen oder die unweigerlich eingebettete Liebesgeschichte als für ihn wesentlichen Handlungsstrang wahrnimmt. Überhaupt prallen Ambitionen der Regisseure bisweilen hartnäckig an Sehgewohnheiten und Vorlieben des Publikums ab. Doch selbst daraus lässt sich ein Konzept gewinnen, wie der Regisseur von *300* einmal in einem Interview bekannt hat: „Gerade dessen opernhafte Üppigkeit ist doch so reizvoll und unterstützt den fiktiven Charakter der Geschichte. Wenn ein Film dazu realistisch daherkommt, gibt es immer Zuschauer, die das Gezeigte für die Realität halten.“¹⁶ Für die Interviewführende war am Gespräch mit Zack Snyder allerdings etwas anderes weitaus faszinierender: „Ehrlich erstaunt ist der jungenhafte Regisseur über die deutschen Kritiker, die den ‚Riesenspaß‘ als Irak-Krieg-Durchhalteepos in faschistoider Optik verstanden haben. Sein Interesse hingegen gelte vor allem der Oberfläche“.¹⁷

Man darf, ja muss ein solches Interesse an der „Oberfläche“ unbedingt ernst nehmen: keineswegs, um in ein Lamento über die vielbeklagte Trivialisierung à la Hollywood einzustimmen, sondern in einem ganz anderen Sinne – dass nämlich gerade die Konzentration auf die Oberflächenstruktur erst eine appetitive Abstraktion ermöglicht. Sie erzeugt Übertragungsfähigkeit von Motiven des Antikfilms auf Situationen der Moderne, die sich auf diese Weise als keines-

in: Norman LaValle / Alex Petkas (Hg.): *Hypatia of Alexandria. Her Context and Legacy*, Tübingen 2020, S. 209–237, hier S. 225. Dazu gehört auch die entsprechende Perspektivierung am Ende des Filmes. Er setzt den Untergang einer als proto-modern (wenn nicht über-modern, immerhin ist die Protagonistin eine erfolgreiche Wissenschaftlerin) dargestellten Zivilisation in Szene und zugleich die Etablierung eines illiberalen, weil anti-rationalen Gewaltregimes: „Had Hypatia been allowed to live, *Agora* suggests, then we wouldn't have had to wait out the endless Dark Ages before Renaissance scholars such as Johannes Kepler ‚discovered‘ the truth all over again.“ Johanna Paul: *Subverting Sex and Love in Alejandro Amenábar's Agora* (2009), in: Monica S. Cyrino (Hg.): *Screening Love and Sex in the Ancient World*, New York 2013, S. 227–241, hier S. 239.

¹⁵ Rother: *Der Antikfilm* (Anm. 1), S. 35; Lindner: *Alte Witze* (Anm. 10), S. 91.

¹⁶ Katja Lühge: „Ich liebe detaillierte Actionszenen“. Zack Snyder hat mit „300“ einen heftig umstrittenen Fantasyfilm über die historische Schlacht der Spartaner am Thermopylenpass gedreht. Mit Welt Online spricht der Regisseur über nackte Männer, Actionszenen und seinen Sohn vor der Kamera, Welt Online, 31. März 2007. www.welt.de/kultur/article785995/Ich-liebe-detaillierte-Actionszenen.html [16. Oktober 2022].

¹⁷ Ebd.

wegs spezifisch modern darstellen lassen. Heerführer, denen ihre Soldaten die Gefolgschaft verweigern, Herrscher, die sich mit Verrätern auseinanderzusetzen haben, Helden, deren Ruhm ihre Verfehlungen zersetzen: All das ist weniger auf die jeweiligen Protagonisten als auf archetypische Situationen bezogen, sondern vielmehr und auf kuriose Art fast der humanistischen Annahme verpflichtet, dass antike Texte die ersten und tiefsten Reflexionen auf das Menschliche, ja Allzumenschliche darstellten.

Schließlich sind die Sorgen der Vergangenheit gelegentlich angenehmer als die Sorgen der Gegenwart – und selbst wo sie sich strukturell gleichen, hat ein Zugang über den Umweg filmisch inszenierter Antike einen zentralen Vorteil. Historische Distanz erlaubt eine geradezu allegorische Entrückung des eigentlichen Geschehens. Anders verhält es sich mit zeitgenössischen respektive zeit-historischen Stoffen, die implizit eine ähnliche Erzählung anschaulich machen, aber explizit polarisieren. Mag das zugrundeliegende Narrativ auch ein ähnliches sein: Schlachten des Vietnamkrieges in Szene zu setzen, bedeutet bei aller eventuellen Analogie (wie etwa sichtbar in Alexanders Dschungelkampf gegen Poros in Stones Film) etwas ganz anders, als Alexanders Schlachten im Bild zu zeigen. Das macht den Antikfilm nicht etwa unpolitisch, ganz im Gegenteil: Die vermeintlich entlegene Materie erlaubt eine politische Eindeutung jenseits des zeitgeschichtlichen Kampfgetümmels, wirft eine Prinzipienfrage von Herrschaft auf, ohne sich in gegenwartshistorischen Befindlichkeiten zu verstricken. Die Suggestion, dass es sich um einen realen Sachverhalt aus der Vergangenheit handle, verleiht entsprechenden Projektionen von guter politischer Führung und deren Gegenteil eine besondere Leuchtkraft in der Gegenwart; mag auch der Science-Fiction-Film von Führung handeln (*Star Wars* pflegt geradezu eine manichäische Ansicht von Leadership), so fehlt ihm doch die suggestive Evidenz von Historizität: Der Realis der Vergangenheit, vorgetragen im Gestus des „Es war wirklich so“, erheischt mehr Geltung als der Potentialis der Zukunft.

Wiederum wirkt dieser Mechanismus im Extremfall der Satire besonders deutlich, etwa in weiteren Episoden der im ZDF gesendeten *Sketch History*. Darin tritt einmal auch Alexander der Große auf und hat reichlich Mühe, seine mürrischen bis aufsässigen Soldaten vom Sinn seines strapaziösen Feldzugs gegen die Perser zu überzeugen. Die Szene ist angelehnt an große Massenszenen, und vermutlich haben sich die Macher entschieden, mit einer absichtsvoll pixel-rauschenden Computergenerierung auf dieses technische Hilfsmittel jüngster Antikfilme zu verweisen. Ohnehin lebt die Handlung von einem Verfremdungseffekt. Wiewohl ein Making-of nicht einsehbar ist, atmet der gesamte Sketch den Geist des Brecht'schen Gedichts von den *Fragen eines lesenden Arbeiters*.¹⁸ Ein Koch kommt zwar nicht vor, aber Kulinarik durchaus. Die übelgelaunten, hung-rigen Fußsoldaten reagieren nämlich bissig auf Alexanders Appell, man sei doch

¹⁸ Bertolt Brecht: Fragen eines lesenden Arbeiters, in: Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Band 9, Frankfurt am Main 1967, S. 656–657.

nicht den langen Weg bis hierher „gelatscht“, um unverrichteter Dinge wieder abzuziehen: „Ja, wir sind gelatscht, der feine Herr König is’ ja geritten“.

Zunächst aber verstehen die Soldaten ihren mit großer Geste auftretenden Feldherrn akustisch nicht und fallen Alexander ins pathetische Wort, dann können sie Duktus und Inhalt seiner Motivationsansprache nicht nachvollziehen: „Warum muss Persien eigentlich fallen?“, fragt einer der schnöden Soldaten, ein anderer erwidert unter lautem Gelächter seiner Kameraden auf Alexanders Hinweis auf „Bodenschätze“, in Persien gebe es „doch nur Sand und Kamelscheiße“. Unmittelbar darauf folgt ein harter Schnitt, der plötzlich ein Guido-Knopp-Szenario eröffnet. Darin seufzt Alexander im Interview, 35.000 Mann wollten nun mit ihm diskutieren, ehe die Szene zurück auf einen immer ratloseren König blendet, der in seiner Rechtfertigungsnot nun die Gewürze Persiens anpreist, doch auf Nachfrage nicht zu sagen vermag, welche es dort gebe; er sei schließlich kein Gewürzhändler. „Es wär’ schon schön zu wissen, wofür wir hier die Rübe hinhalten“, nörgelt wiederum ein Soldat. Alexander kommt nach einigem Grübeln auf Safran, Safran wiederum mache nach Aussage eines weiteren, obendrein mit einer Perserin verheirateten Soldaten das Essen nur gelb und schmecke fade. Am Ende muss Alexander beschwören, dass seine Truppen in Persien alles bekommen, was sie wollen.¹⁹ Gier siegt allenthalben über Vernunft, mit Hurra-gebrüll folgen die zuvor so störrischen Soldaten nun ihrem König in den Krieg; auch das übrigens eine Aussage über politische Führung.

Raumfüllende Gestalten: Helden und Antihelden der Führung

Was folgt aus dieser Satire? Sie spielt mit Motiven des Antikfilms und lenkt auf ihre Weise den Blick auf ein Phänomen, das darin immer und immer wieder verhandelt wird: politische Führung. Gerade die Absurdität einer Konstellation, in der ein gewaltiger Feldherr einen mühsamen Aushandlungsprozess mit dem einfachen Fußvolk seiner Armee betreibt, wirft ein Schlaglicht auf das in vielen Antikfilmen gezeigte „reguläre“ Szenario: nämlich das erfolgreiche Werben der Protagonisten um treue Gefolgschaft, eine Erzählung von guter, jedenfalls gelingender politischer Führung. Auch Oliver Stones *Alexander* hat ja mit murrenden Truppen zu kämpfen und muss einigen Aufwand betreiben, um seine Soldaten für die Schlacht am Hydaspes zu motivieren – und scheitert am Ende des Feldzugs, auch weil seine hochfliegenden Visionen nicht verfangen.²⁰

¹⁹ Sketch History, Staffel 1, Episode 10, Erstausstrahlung im ZDF: 4. November 2016. Abrufbar über: www.youtube.com/watch?v=UG4Es_2lKvc [16. Oktober 2022].

²⁰ Sie verfangen übrigens auch nicht beim Rahmenerzähler des Filmes, bei Ptolemaios; dazu der Beitrag von Nils Steffensen in diesem Band.

Inwiefern Stone ähnlich wie in anderen Filmen das „theme of a noble cause corrupted by the realities of war“ dargestellt habe,²¹ verdient daher Beachtung: weil diese Inszenierung, so betrachtet, geradezu paradigmatische Bedeutung annimmt. So viel Mühe der Regisseur auch darauf verwandte, Alexanders Biographie quellennah in ihren individuellen Besonderheiten zu schildern, es dominiert ein typologisches Moment die opulente Filmerzählung: dasjenige eines idealistischen Führers, der sich seinen Gefolgsleuten nicht begreiflich zu machen vermag. Bezeichnenderweise sprangen darauf selbst heftige Kritiken wie diejenige an, „mit zwei Hiwis ohne die geringste Qualifikation für einen solchen Job hat Stone das Drehbuch zusammengeschustert“. Besonders störte den hier zitierten Rezensenten, dass Stone seinem Alexander überhaupt eine große Vision beigelegt hatte – dabei scheine Alexander vielmehr gerade „keine ihn leitende politische Ordnungsidee gehabt zu haben, die hätte nachwirken können. Vielleicht hatte er überhaupt keine ‚Idee‘, wenn man nicht seinen Größenwahn dafür halten will, seine ‚Hybris‘, wie das die antiken Tragiker nannten.“²²

Auch wenn der Film die hochgespannten Erwartungen an der Kinokasse massiv enttäuschte, gelang es Stone offenkundig doch, seine Agenda beim Publikum zu plazieren. Ein anderer deutscher Kritiker ging in einem ganz anders ausgerichteten Leitmedium ebenfalls auf Stones Narrativ ein, das er für unglaublich erachtete – wegen des Hauptdarstellers Colin Farrell, dessen Wahl er hier als schwerwiegenden Fehler bezeichnete:

Aber Alexander war von einer weltgeschichtlichen Mission überzeugt, und das ist Farrell offensichtlich nicht. Er sieht einfach nicht aus wie der Mann, der in einer Wüste am toten Ende der Welt eine Stadt gründet, die er „Alexandria die Äußerste“ nennt, und einer weiteren Neugründung in den Sümpfen von Nordwestindien den Namen seines Lieblingspferdes Bukephalos gibt. Mit seinem blondierten Haar, das einen merkwürdigen Kontrast zu seinen dunklen Brauen und Bartstoppeln bildet, paßt er eher in einen Herrenfriseursalon in Ephesos als auf die Schlachtfelder Vorderasiens.²³

Kurzum, nicht das Dargestellte wurde hier zum Problem, sondern der Darsteller: weil man dem Schauspieler nicht abnehme, dass er den gewaltigen imperialen Raum des historischen Alexander als Führungspersönlichkeit zu füllen verstehe. Bemerkenswert daran ist weniger die Deutung selbst als der Rahmen, in dem sie steht: dass ein Alexander-Film nämlich eine glaubwürdige, überzeugende Gestalt von Leadership zu personifizieren habe.

²¹ Darel Tai Engen: Oliver Stones „Alexander“. Personal Concerns and Poor Timing, in: *The Classical Outlook* 84, 2007, S. 113–117, hier S. 114.

²² Urs Jenny: Ein überwältigendes Gemetzel, in: *Der Spiegel* 51, 2004, www.spiegel.de/kultur/ein-ueberwaeltigendes-gemetzel-a-a2792c0b-0002-0001-0000-000038546692 [16. Oktober 2022].

²³ Andreas Kilb: Unsterblich werden und dann sterben. Durch die Wüste, durch die Sümpfe, in die Irre. Oliver Stones Monumentalfilm „Alexander“, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22. Dezember 2004, S. 33.

Auch das 170-Minuten-Spektakel *Gladiator* erweist sich bei näherer Betrachtung als eine Führungsparabel. Es handelt vom Feldherrn Maximus, der bei dem auch in seiner sexuellen Devianz als Tyrannen zu erkennenden Commodus in Ungnade fällt. Marc Aurel treu ergeben, wendet sich Maximus zu seinem eigenen Schaden gegen Commodus, der zuvor seinen Vater, den Kaiser, ermordet hat; der unterdessen zum Sklaven gewordene Maximus wird notgedrungen zu einem erfolgreichen Gladiator und sucht als Publikumsliebling seine Chance auf Freilassung zu nutzen. Tatsächlich erlangt er eine enorme Popularität, die er in politische Macht umzumünzen trachtet: freilich in Konkurrenz zu Commodus, der als brutaler Gewaltherrscher geradezu nach Huldigung durch das Volk giert. Denn Maximus versteht sich als Wahrer der Vorherrschaft des Senats – und erweist sich als vorbildhafter Führer, der andere von der Gerechtigkeit seiner Sache zu überzeugen vermag. Im großen Spektakel eines Zweikampfes zwischen Maximus und Commodus in der Arena verweigert der dem Kaiser eigentlich verpflichtete Quintus, Präfekt der Prätorianergarde, im entscheidenden Moment die Gefolgschaft und schließt sich dadurch Maximus' Agenda an. Maximus tötet Commodus, stirbt aber an einer ihm von Commodus vor dem Kampf feige zugefügten Wunde, indes nicht ohne letzte Worte: „There was a dream that was Rome. It shall be realized. These are the wishes of Marcus Aurelius“.²⁴ Der sein Leben aushauchende Kämpfer erweist sich auf diese Weise als der legitime Nachfolger des Philosophenkaisers, seine Leiche wird – auf Intervention seiner Geliebten Lucilla: „Is Rome worth one good man's life? We believed it once. Makes us believe it again. He was a soldier of Rome. Honor him“²⁵ – in einem Triumphzug aus der Arena getragen.

Inwiefern gerade *Gladiator* sich zwischen dem Bekenntnis, keine ‚historische‘ Geschichte zu erzählen, und einem Authentizitätsanspruch verhedderte,²⁶ braucht hier gar nicht erörtert zu werden. Schließlich war der Kontext des Filmes kein römischer, sondern ein zeitgenössischer: jener der Vereinigten Staaten in all ihrer Selbstsicherheit nach dem Kollaps des Kommunismus und vor dem 11. September 2001. Doch auch darum geht es an dieser Stelle nicht, sondern um einen ganz anderen Zusammenhang. Wenn *Gladiator* politische Führung in den Vordergrund stellte, dann auf eine Weise, die für das Medium des Antikfilms charakteristisch ist: in einer extremen Personalisierung, in der das Private²⁷ erst

²⁴ *Gladiator*, USA 2000. Regie: Ridley Scott, 00:02:39 (Fassung: Amazon Prime).

²⁵ *Gladiator*, 00:02:42.

²⁶ Dazu der reflektierte Erfahrungsbericht einer renommierten Altphilologin und Harvard-Professorin, die als Beraterin am Set mitwirkte, aber von der Nichtbeachtung ihrer Hinweise derart frustriert war, dass sie dezidiert auf einer Nicht-Erwähnung im Abspann bestand: Kathleen M. Coleman: *The Pedant Goes to Hollywood. The Role of the Academic Consultant*, in: Martin M. Winkler (Hg.): *Gladiator. Film and History*, Oxford 2004, S. 45–52. Freilich legt diese besondere Beziehung erst offen: Allen M. Ward: *Gladiator in Historical Perspective*, in: Martin M. Winkler (Hg.): *Gladiator. Film and History*, Oxford 2004, S. 31–44, hier S. 31.

²⁷ Von einer Dominanz solcher Motive geht Silvester Kreisels Beitrag im vorliegenden Band aus.

recht das Politische bedeutet, resultiert doch der Kampf gegen den Gewaltherrscher hier aus persönlicher Verletzung.

Das Bewegtbild hat zwar seine eigenen Gesetze, wie sie die Filmtheorie auf vielfältige Weise beschreibt. Was die Gattung aber mit Theater, Epik und anderen Kunstformen verbindet, ist gleichermaßen offenkundig wie schwer auf den Begriff zu bringen: dass solche Erzählungen in besonderer Weise voraussetzen, Führung zu personalisieren und unterschiedliche Führungsverständnisse nicht in der theoretischen Abstraktion, sondern in der konkreten Praxis der Protagonisten vorzuführen. Sie vermitteln Ideale in Idolen. Aktionen sind einfacher in Szene zu setzen als Interaktionen und Interdependenzen; vor allem die Zuspitzung auf einzelne Charaktere schafft die Möglichkeit, entlang von Prinzipien zu erzählen.

Anders gesagt: Erst vordergründige Komplexitätsreduktion ermöglicht hintergründigen Komplexitätsaufbau, in diesem Fall die Gegenüberstellung zweier Formen politischer Führung – einer guten und einer schlechten, einer auf das Gemeinwohl und einer auf persönlichen Vorteil ausgerichteten, einer erfolgreichen und einer zum Scheitern verurteilten, einer klug-bedachten und einer von überschießenden Emotionen fehlgeleiteten, man könnte auch sagen: einer utopischen und einer dystopischen, die jeweils historisch plausibilisiert werden. Die Persönlichkeiten des Helden Maximus und des Antihelden Commodus dienen jeweils als Projektionsfläche von Führungskonzepten; in der Aufmerksamkeitsökonomie des Films als Medium lassen sich Prinzipien am besten als Persönlichkeitseigenschaften darstellen. Folgerichtig handelt es sich dabei um äußerst akteurszentrierte, genau darum so überaus leinwandtaugliche Führungsmodelle – die übrigens selbst eine antike Herkunft aufweisen, ihren Archetypus verkörpert der platonische „Philosophenkönig“.²⁸

Führung wird nicht allein in den erwähnten Filmen auf diese Weise letztlich auf charakterliche Eignung reduziert: ausgehend von „großen“ Individuen, genauer: „großen Männern“²⁹. Entsprechende Erwartungen an Führende charakterisiert, um ein weiteres Beispiel zu geben, etwa auch Wolfgang Petersens *Troja*. Dessen Drehbuch komprimiert eine wesentliche weiter und komplexer angelegte Handlung auf filmische Erzählbarkeit, in der Zeit (mitnichten die zehn Jahre der homerischen Vorlage) wie in den Protagonisten (ausgerechnet die Götter, die in den antiken Epen die Handlung vorantreiben, bleiben ausgespart). Insofern vermag nicht zu verwundern, dass sich in die Kritik vielfach ein mehr oder minder expliziter Vorwurf einer allzu banalen Inszenierung einmischte – etwa in der Diagnose, „daß sich der Körpereinsatz der Schauspieler doch auszahlt, daß das Personal tatsächlich geschickt verknappt ist und daß Petersen es

²⁸ Georg Eckert: Politische Führung. Eine Einführung, Wiesbaden 2019, S. 112.

²⁹ Zu dieser wesentlichen Weise, politische Führung zu denken: Eckert: Politische Führung (Anm. 28), S. 117–129.

versteht, den Überblick zu wahren“,³⁰ oder in einer kurzen Charakterisierung à la „Petersen hat nun die Handlung passend gemacht: dramatisch statt episch, pathetisch statt komisch, übersichtlich statt verworren“. ³¹ Anderen Kritikern schienen nicht nur der Plot, sondern auch die Charaktere vereinfacht. In Anlehnung an die homerische Vorlage konnte ein kundiger Beobachter rezensieren, dass Brad Pitt als Achilles die „eloquence necessary to convey adequately Achilles’ preeminence“ vermissen lasse – und spekulieren:

Perhaps realizing that Pitt lacked the needed measure of verbal dexterity, the filmmakers put Achilles’ final insights from the Iliad into the mouth of Priam, played by the remarkable Peter O’Toole, who instructs a mostly silent and brooding Achilles in the lessons conveyed at the end of Homer’s poem.³²

Was man einerseits als Trivialisierung beklagen kann, schafft andererseits die Möglichkeit, eine bestimmte Botschaft in den Vordergrund zu bringen: nämlich die Inszenierung eines kolossalen Führungsversagens, das sich in *Troja* fast allen Akteuren zuschreiben lässt – gebunden an die Bereitschaft anderer, sich verkommenen Idealen anzuschließen, sei es dem rücksichtslosen Ausbau der eigenen Macht bei Agamemnon, sei es dem Kampf als heroischem Selbstzweck wie bei Achilles, sei es einem unaufrichtigen Patriotismus wie bei Hektor, der um die fatalen Folgen seines Handelns weiß. Mindestens drei Demagogen also präsentiert der Film, einen nachahmenswerten Helden indes nicht: „Der Achilles, von dessen Zorn die ‚Ilias‘ erzählt – ‚Singe den Zorn, o Göttin, des Peliden Achilles‘ –, wirkt auf der Leinwand wie ein schmollender Killer, der sich dem etwas schmierigen Agamemnon (Brian Cox) nicht unterordnen will.“³³ Noch flapsiger formuliert, zeigt *Troja* insbesondere ein geradezu archetypisches „Psychogramm zweier frustrierter Superhelden“, nämlich Hektors und Achilles’:

Den einen rufen Pflicht und Vaterland, der andere will am Ende nur noch seinen von Hektor irrtümlich ermordeten Vetter Patroclus (Garrett Hedlund) rächen. Gewalt und Rache ist alles, worauf der gefühlskalte Killer als Erwiderung zurückgreifen kann. Vereint in ihrer Resignation liefern sich die beiden ein zerstörerisches Duell, bei dem einer den Kürzeren zieht. Der anderen [sic] folgt – man weiß es ja – am Ende nach, wenngleich weitaus unspektakulärer.

Gegenwärtiger, bis hin zur Wortwahl, hätte der Maßstab kaum sein können, an dem die Verfilmung hier gemessen wird – und die Rezension fährt zeitgeistig fort:

³⁰ Michael Althen: Der Stoff, aus dem die Helden sind. Die Götter müssen verrückt sein: Wolfgang Petersen gräbt mit 200 Millionen Dollar Troja aus und entdeckt den Sandalenfilm neu, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 11. Mai 2004, S. 33.

³¹ Andreas Platthaus: Trojanisch. Wolfgang Petersen bringt uns Homer wieder nahe, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 7. Mai 2004, S. 33.

³² Robert J. Rabel: Review of „Troy“, Directed by Wolfgang Petersen, in: The Classical Outlook 81, 2004, S. 140–141, hier S. 140.

³³ Peter Körte: Der schönste aller Kriege. Homer in Hollywood: Wolfgang Petersens Monumentalfilm „Troja“ lässt das klassische Altertum jung aussehen, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 9. Mai 2004, S. 23.

Was bleibt? Tausende Tote, eine zerstörte Stadt, in der einst Zivilisation und Schöngest herrschten, zwei Frauen, die ihre Geliebten betrauern, und die schöne Helena, die ganz modern zu ihrem Paris, dem einzigen Überlebenden der Männerriege, sagt: ‚Ich will keinen Helden, sondern einen Mann, der für mich da ist‘. Recht hat sie. Krieg, das rieb uns Wolfgang Petersen ja auch schon einst beim ‚Boot‘ unter die Nase, ist zwar menschlich, aber sinnlos.³⁴

Die Erwartung, dass auch dieser Antikfilm jenseits der historischen Oberfläche eine zeitlose Aussage formuliere, verbindet neuerlich Produzenten wie Rezipienten: nämlich eine solche mit festem Blick darauf, wie politische Führung zu allen Zeiten gerade nicht gelinge, sondern vielmehr die Führenden ebenso wie ihre Gefolgschaften in den Abgrund stürze. Nicht zufällig kreisen viele Antikfilme um moderne westliche Werte wie Demokratie und Freiheit,³⁵ die sich gerade im Kontrast zu vormodernen Strukturen trefflich inszenieren lassen. Genau dieser Fokus erklärt wiederum, weshalb die einschlägigen Inszenierungen so intensiver Kritik von Geschichtswissenschaftlern ausgesetzt sind: „The power of the Hollywood stereotype would be of scant concern if we did not look to the past for guidance“.³⁶

Fazit

Mit vergegenwärtigten Helden lassen sich offenkundig Bilder von Führung zeichnen, die aus ihrer historischen Rahmung gelöst sind. Darin besteht, so argumentiert der vorliegende Essay, eine wesentliche Funktion von Antikfilmen wie *Troja* oder *Gladiator*. Sie scheinen in besonderer Weise geeignet zu sein, Ideal- und Horrorbilder von politischer Führung zu inszenieren, Herrschaft in der Antike zum Medium einer Darstellung von Herrschaft in der Gegenwart zu machen. So spielen sie gleichermaßen in der Vergangenheit wie in unserer Zeit, genauer: dazwischen. So altertümlich die Oberfläche, so modern ihr Inhalt – oder vielleicht besser: so zeitlos. In dieser Erwartung kommen Produzenten wie Rezipienten anscheinend meist überein. Auch Filme über antike Herrschergestalten verhandeln mithin, wie Führung in unseren Tagen wie in den kommenden gestaltet sein solle, jedenfalls, welchen Prinzipien und Ansprüchen sie gerecht zu werden habe. Noch mehr als Historienfilme über andere Epochen – und eher losgelöst von geschuldeten Loyalitäten des Betrachters, der sich zu einem zeithistorischen Film ganz anders zu verhalten hat – gestatten sie eine Reduktion der Handlung auf einzelne Akteure: indem sie uns Archetypen politischer Führung vorführen, ob nun in Gestalt von Helden oder aber von Antihelden.

³⁴ Borcholte: Heldendämmerung (Anm. 4).

³⁵ Rother: Der Antikfilm (Anm. 1), S. 41.

³⁶ Coleman: The Pedant Goes to Hollywood (Anm. 26), S. 51.