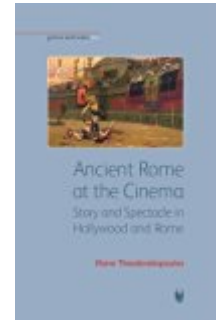


**Elena Theodorakopoulos.** *Ancient Rome at the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome.* Exeter: Bristol Phoenix Press, 2010. 144 S. \$25.00, paper, ISBN 978-1-904675-28-0.



**Reviewed by** Alexander Juraske

**Published on** H-Soz-u-Kult (February, 2011)

Während sich Gideon Nisbet 2006 *Gideon Nisbet, Ancient Greece in Film and Popular Culture*, Bristol 2006. Vgl. dazu die Rezension von Anja Wieber in: H-Soz-u-Kult, 26.01.2009 <<http://hsoz-kult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2009-1-064>> (15.02.2011). in der rezeptionsgeschichtlichen Reihe „greece and rome live“ mit der filmischen Darstellung des antiken Griechenland auseinandersetzt, beschäftigt sich Elena Theodorakopoulos nun mit den römischen Rezeptionsbeispielen. Dabei widmet sich die Autorin, wie schon im Untertitel der Publikation angekündigt, der klassischen Fragestellung des Antikfilmgenres, inwiefern Ausgewogenheit oder Missverhältnis zwischen filmischer Erzählung und dargestellten Schauwerten die einzelnen Produktionen charakterisiert: „What becomes of story-telling in such cinema? Does it suffer, as critics claim, from being subordinated to the endless care taken over visual detail and grand display?“ (S. 1). Dazu wählt die Autorin sechs unterschiedliche Produktionen aus: „Ben Hur“ (1959), „Spartacus“ (1960), „The Fall of the Roman Empire“ (1964), „Gladiator“ (2000), „Fellini Satyricon“ (1967) und „Titus“ (1999). Sie spannt dabei zeitlich den Bogen vom

Ende der 1950er-Jahre bis 2000, konzeptionell von den Hollywood-Hochglanzproduktionen bis zu den Erzeugnissen des Independentfilms. Verbindende Klammer zwischen Mainstream- und Autorenfilm ist Rom selbst, sei es in seiner visuellen Umsetzung als Schauplatz der Handlung oder als propagandistisches Traumkonstrukt.

In den einzelnen Filmkapiteln eröffnet die Autorin mit einer Untersuchung des Prologs, entscheidend für die Konstruktion der Handlung und Etablierung von Schauplatz und Figuren, sowie des Filmendes, wo der zentrale Handlungskonflikt seiner Lösung zugeführt wird. Den einzelnen Filmbeispielen vorangestellt ist ein theoretisches Einführungskapitel, in welchem die Autorin ihre Fragestellungen präzisiert. Sie rezipiert dabei die dominierende Debatte innerhalb der frühen Filmtheorie zwischen Realisten und Formalisten (S. 9–11) und zeigt, wie durch „transparent narration“ und „continuity editing“ die filmische Illusion von Realität im Historienfilm erzeugt bzw. unterstützt wird (S. 12). In den weiteren theoretischen Ausführungen folgt eine Auseinandersetzung mit Hayden Whites Theorie der Metahistory

Hayden White, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore 1975. , der Geschichte als Erzählung (S. 14–16) und mit den von Robert Rosenstone erarbeiteten sechs Merkmalen des Historienfilms (S. 17–19). Robert Rosenstone, *History on Film/Film on History*, Harlow 2006. Abgeschlossen wird das Theoriekapitel durch Ausführungen zur Identifikation des Publikums mit Handlung und Figuren (S. 20–22), zum Einfluss von technischen Innovationen auf das Genre (S. 22–25) sowie zum wichtigen Zusammenspiel zwischen Handlung und Schauwerten (S. 26–29).

Die eigentliche Filmuntersuchung eröffnet die Autorin mit der erfolgreichsten Antikfilmproduktion der Nachkriegszeit, mit dem 1959 entstandenen Hollywood-Blockbuster „Ben Hur“ (S. 30–50), Höhepunkt für frühchristliche Stoffe in der Genregeschichte. In ihrer Analyse zeigt Theodorakopoulos Mechanismen des klassischen Historienfilms Hollywoods auf, etwa das Bemühen, durch den Prolog der Handlung den Anschein von Historiographie zu geben: „In almost all openings of this kind, the point is not only to set the historical scene, but also to offer a historical perspective“ (S. 31); dabei steht der persönliche Konflikt zwischen Judah Ben Hur und seinem römischen Jugendfreund Messala im Mittelpunkt der Handlung. Diese Auseinandersetzung findet ihre Entscheidung in der technisch aufwendigen Wagenrennen-Sequenz, welche nicht aufgrund der Lust an den Schauwerten, sondern aus handlungstechnischen Gründen Aufnahme in den Film fand. Deshalb sieht die Autorin auch die Balance zwischen Handlung und Schauwerten in der Produktion gewahrt (S. 50).

Als zweites Filmbeispiel folgt Stanley Kubricks „Spartacus“ (1960) (S. 51–76). Kubrick verband eine gewisse Ambivalenz mit dem Genre Historienfilm, sah er doch die Umsetzung historischer Entwicklungen bei gleichzeitiger Schilderung des Alltags der Periode als problematisch an (S. 51). Für die Autorin erweist sich die Handlung

durch den überlangen Mittelteil der Produktion, in der die Thematisierung der innenpolitischen Situation in Rom gegenüber der Darstellung des Konflikts zwischen Sklaven und römischen Unterdrückern dominiert, als problematisch. Ähnlich ambivalent umgesetzt ist die Figur des titelgebenden Hauptprotagonisten, dessen Konzeption durch Szenenkürzungen viel Schaden genommen hat. Zu den Szenenkürzungen siehe Alexander Juraske, *Large Spartacus versus Small Spartacus*, in: *Historische Sozialkunde* 3 (2006), S. 34–38. Der von Saul Bass gestaltete Prolog offenbart christliche Untertöne. Dieser Kreis der Bezugnahme auf das Christentum schließt sich zwar in der finalen Kreuzigungsszene, die aber von der Autorin richtigerweise der handlungstechnischen Notwendigkeit zugeordnet wird. Sie weist auch auf den ursprünglich vorgesehenen Prolog hin, in dem jedwede christliche Bezugnahme gefehlt und der stärker der Intention von Drehbuchautor Dalton Trumbo entsprochen habe (S. 56f.). Zentrales Thema im Film bleibt das Spannungsverhältnis zwischen Humanität und Brutalität, wobei die Weigerung Drabas, Spartacus zu töten, den Wendepunkt in der Handlung markiert. Bemerkenswert ist die Flugbahn des Dreizacks, den Draba dabei in Richtung der römischen Loge schleudert und der, auf Zuschauer und Zuschauerin gerichtet, die filmische Illusion des Mainstream-Kinos durchbricht.

Die beiden nächsten Filmbeispiele, „The Fall of the Roman Empire“ (1964) (S. 77–95) und „Gladiator“ (2000) (S. 96–121), stehen aufgrund ihrer ähnlich gelagerten Handlung in einem thematischen Zusammenhang, bildet Ridley Scotts „Gladiator“ (2000) doch ein Remake des Vorgängerfilms in zeitgenössischem Gewand. Während die 1960er-Jahre-Produktion versuchte, die Personalisierung der Geschichte durch das Fehlen einer dominanten Handlungsfigur zugunsten eines stärker politischen Blicks auf die antike Vergangenheit zurücktreten zu lassen, ist im Remake der ehemalige römische General Maximus Dreh- und Angelpunkt einer Handlung, die mehr mit den zeitgenössischen Mainstream-Produktionen als

mit den Vorgängerproduktionen des Antikfilmgenres gemein hat. Basierend auf den technischen Innovationen des zeitgenössischen Actionkinos, begründete gerade Regisseur Scotts Fähigkeit, der filmischen Antike eine zeitangepasste Darstellung überzustülpen, den Überraschungserfolg der Produktion. Theodorakopoulos zieht richtigerweise in ihrer Betrachtung der Eröffnungsschlachtsequenz Parallelen zum Kriegsfilm, eine Tendenz, die sich in den Nachfolgeproduktionen des Genres noch steigerte. In der Frage der Balance zwischen Erzählung und Schauwerten sieht die Autorin ähnlich wie bei „Ben Hur“ (1959) ein ausgewogenes Verhältnis.

Ganz anders fällt die Wertung bei den beiden letzten behandelten Filmbeispielen, „Fellini Satyricon“ (1967) (S. 122–144) und „Titus“ (1999) (S. 145–167), aus, die dem Autorenfilm zuzurechnen sind und sich den klassischen Bedingungen des Genres entziehen, diese aber in ihrer Differenziertheit reflektieren und deshalb die Untersuchung bereichern. Fellinis Verweigerung der Rekonstruktion und sein Spiel mit dem Fragmentarischen, sowohl in der Erzählung als auch in den Schauwerten, wird für Theodorakopoulos zum Schlüssel: „This rejection of reconstruction and of narrative in favour of a keen interest in the ruin and the fragment is an attractive alternative to the finished stories of mainstream movies“ (S. 126). Julie Taymor präsentiert in ihrer filmischen Adaption von Shakespeares „Titus Adronicus“ wiederum ein zeitlich indifferentes Rom, zusammengesetzt aus verschiedenen antiken Elementen und modernen Versatzstücken, das gerade in seiner Nichtbestimmbarkeit einen idealen Schauplatz für die handlungsimmanente Auseinandersetzung zwischen republikanischer Tugend und imperialer Dekadenz darstellt. Dabei wird, wie die Autorin richtig konstatiert, Rom selbst zum verbindenden Schauplatz der Handlung.

Theodorakopoulos ist eine weitgehend kohärente Auseinandersetzung mit wichtigen Erzeugnissen des Antikfilmgenres gelungen, wobei gera-

de die Heterogenität der Beispiele aus dem Mainstream-Kino und dem Autorenfilm die Untersuchung bereichert. Durch ein gut strukturiertes Theoriekapitel, in dem die Autorin auf wichtige Theorien zum Medium Film, zum Historienfilm sowie zur Thematik der Metahistorie eingeht, werden die Betrachtungen zu den einzelnen Produktionen gut vorbereitet. Die Bezugnahme auf unterschiedliche Theorien aus den verschiedensten interdisziplinären Bereichen an der Schnittstelle zwischen Medien- und Geschichtswissenschaften macht diese Publikation auch für den Einsatz im didaktischen Bereich wertvoll. Es bleibt zu hoffen, dass die mit Gideon Nisbets und Elena Theodorakopoulos' Bänden beginnende Reihe „greece and rome live“ weiter als Plattform für hochwertige Publikationen aus dem Themenbereich Antike und Film dienen wird.

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/>

**Citation:** Alexander Juraske. Review of Theodorakopoulos, Elena. *Ancient Rome at the Cinema: Story and Spectacle in Hollywood and Rome*. H-Soz-u-Kult, H-Net Reviews. February, 2011.

**URL:** <https://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=32664>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 3.0 United States License.