

## 2. Die homerischen Zyklen



- La caduta di Troia (It 1911), Regie: Giovanni Pastrone, 33 min.
- Helena/Der Untergang Trojas (D 1924), Regie: Manfred Noa, 2 Tle., 205 min.
- Helen of Troy (USA 1956), Regie: Robert Wise, 117 min. [Die schöne Helena]
- L'ira di Achille (It 1962), Regie: Marino Girolami, 119 min. [Achilles]
- Elena, regina di Troia (It 1964), Regie: Giorgio Ferroni, 90 min.
- Helen of Troy (TV-USA 2003), Regie: John Kent Harrison, 177 min. [2 Ep.] [Helena von Troja]
- Troy (USA 2004), Regie: Wolfgang Petersen, 163 min. [Troja]
  
- Le retour d'Ulysse (F 1909), Regie: André Calmettes/Charles Le Bargy, 11 min.
- L'Odissea (It 1911), Regie: Francesco Bertolinis, 34 min.
- Ulisse/Ulysses (It/USA 1954), Regie: Mario Camerini, 116 min. [Die Fahrten des Odysseus]
- Odissea – le avventure di Ulisse (TV-It 1968), Regie: Franco Rossi, 446 min. [8 Ep.] [Die Odyssee]
- Il ritorno d'Ulisse in patria (D/CH 1980), Regie: Jean-Pierre Ponnelle, 154 min.
- The Odyssey (TV-USA 1997), Regie: Andrej Konchalovsky, 177 min. [2 Ep.] [Die Abenteuer des Odysseus]

Einen Schritt weiter in Richtung Historizität befinden sich die homerischen Erzählungen um Achilles und Odysseus, sowie deren Verknüpfung in jenen Konflikt, welcher herkömmlicherweise als der ‚Trojanische Krieg‘ bezeichnet wird. Die Geschichtswissenschaft ist mittlerweile sehr zurückhaltend darin geworden, diesen Gesamtkomplex quasi komplett in das Reich der Mythen zu verdammen, sondern vielmehr die diversen historischen Grundlagen der lange nach den Ereignissen erfolgten Aufzeichnung zu eruieren, welche eventuell in dem schon von Eratosthenes bezeichneten Jahrzehnt zwischen 1194 und 1184 v. Chr. angesiedelt sein können. Mit seinem auch gattungsspezifisch nächst verwandten Epos um die *aventures* des Königs Arthus teilen die homerischen Gedichte aber das Schicksal, zumeist in der Epoche ihrer Abfassung wiedergegeben zu werden, also für Homer ca. 850 v. Chr. (nach Herodot), für Arthus die Zeit vom 12. bis frühen 15. Jahrhundert. Dieser Tradition folgen auch die Verfilmungen, von denen keine einzige ein Szenarium des 12. Jahrhunderts v. Chr. zugrundelegt, sondern vielmehr in allen Ausstattungsmerkmalen (Waffen, Rüstungen, Schiffe, Kleidung) die frühe klassische Zeit reflektieren und lediglich in der Architektur mitunter plumpe Archaismen zulassen<sup>12</sup>.

Seinen ersten filmgeschichtlichen Auftritt verbuchte der Trojanische Krieg 1911 mit dem Erscheinen der italienischen Monumentalproduktion *La caduta di Troia*, dem ersten Erfolgsfilm Giovanni Pastrones (zusammen mit Romano L. Borgnetto)<sup>13</sup>, der ihm – auch filmtechnisch-ästhetisch – den Weg zu seinem Triumph drei Jahre später

mit *Cabiria* bahnte. Hier dürfen die Gottheiten noch erscheinen und auch Homer zu Ende seinen Gesang selbst beschließen. Als szenographisch perfektes Amalgam von gelehrtem Historismus und üppig-bürgerlichem Dekor, eklektizistisch aus allen Stilen zusammengesetzt, entsprach der Film exakt den Erwartungen der ‚gebildeten Bourgeoisie‘.

Künstlerisch schon eher dem Bauhaus und der neuen Sachlichkeit verpflichtet, wußte sich – bei Kalkulation um ein ähnliches Zielpublikum – die 1924 bei schon tobender Inflation gedrehte letzte Superproduktion (zwei Teile, zusammen in der restaurierten Fassung 219 Minuten Laufzeit) der Münchner Bavaria-Filmgesellschaft vor der Pleite verpflichtet: *Helena* von Manfred Noa<sup>14</sup>. Hier wurde Kleinasien nach Bayern versetzt, „das griechische Lager und die Schlachten wurden bei Schlagenhofen am Wörthsee gefilmt, mit 2000 per Bus aus München herbeigeschafften Arbeitslosen [als Statisten], die Wolfsjagd bei Wolfratshausen, während die Pferderennbahn und die Stadt Troja auf dem Gelände der Bavaria-Studios in München-Schwabing wieder-erstanden“<sup>15</sup>. Betrachtet man nur einen kleinen Ausschnitt der Kampf- und anderen Massenszenen sowie die beeindruckende Architektur (Troja wurde, zumal in Form der äußeren Mauern, komplett nachgebaut), so versteht man, warum das Studio an dieser Produktion in diesen wirtschaftlich schwierigen Zeiten ein Jahr später bankrott ging. Das von dem Schriftsteller Hans Kyser (1882–1940)<sup>16</sup> verantwortete Drehbuch zeigt einen erstaunlich hohen, in der Zeit durchaus modernen Hang zur Psychologisierung und naturnahen Darstellung, die auch vor Anachronismen (Pferderennen im Hypodrom) nicht zurückschreckt. Immer aber entscheiden zunächst die Götter, oftmals auch über Träume. Daß Menelaos schließlich eingesteht, dadurch an der Entwicklungskatastrophe, welche schließlich in einem zehnjährigen Krieg gipfelte, dadurch mitschuldig zu sein, daß er seine Frau Helena zum Tempeldienst im Aphroditeheiligtum mehr oder minder gezwungen hat, erreicht der Film eine paradoxe Klimax. Der Krieg wird zur erotischen Metapher fast Freud'scher Konnotation, im Rückblick aber wird die Hauptgrundlage der griechischen Kultur, die Verwurzelung im Numischen, dahingehend hinterfragt, daß es nicht mehr klar scheint, ob nun die Götter via Träume die Menschen lenken, oder aber, scheinbar dem Feuerbach'schen Axiom folgend, die Menschen via Träume sich die Götter erschaffen. Spätestens hier wird der Film viel mehr zum Abbild der deutschen Gesellschaft und Geisteswelt der 1920er Jahre, als zu jenem des archaischen Griechenlands.

Es ist wenig erstaunlich, in den darauffolgenden Jahren keine Verfilmung des Troja-Stoffes zu finden; Untergangsszenarien wollten wenig in die politischen Landschaften der 1930er und 1940er Jahre passen. Erst 1956 kam in den USA ein neuer, groß angelegter Versuch mit Schwerpunkt auf Sicht und Person der Helena heraus: *Helen of Troy* – ein Monumentalwerk in mehr denn einer Hinsicht<sup>17</sup>. Das gilt zunächst für die filmtechnische Umsetzung, besonders in den Kampf- und Schlachtensequenzen, die nahezu alle vergleichbaren Versuche auch der kommenden Jahre weit in den Schatten stellen. Regisseur Robert Wise engagierte hierzu nicht nur seinen damals bereits

überaus eminenten Kollegen Raoul Walsh, sondern auch sowohl Yakima Canutt, den Erfinder zahlreicher Kampfszenen-Standardstunts seit den frühen 1930er Jahren und insgesamt wohl berühmtesten Stuntman des 20. Jahrhunderts<sup>18</sup>, sondern auch den später in diesem Genre brillierenden jungen Sergio Leone.

Vor diesen ins Auge fallenden Äußerlichkeiten sollte aber das eigentliche Charakteristikum dieses Filmes nicht zurücktreten: Der gewählte Blickwinkel gibt die Gesamtperspektive des Filmes vor, in dem natürlich die Trojaner ins (positive) Lampenlicht gerückt werden. Paris erleidet Schiffbruch vor Sparta, während er auf Friedensmission zu den Griechen ist. Diese unhomerische Konstruktion enthebt die folgende Geschichte der Unwahrscheinlichkeit, wegen einer einzigen Frau einen zehnjährigen interkontinentalen Krieg zu beginnen. So tritt, paradoxerweise, die im Titel fokussierte Helena-Figur in ihrer Gesamtbedeutung weit zurück. Das Ergebnis ist die, wiewohl in sich durchaus überzeugende, Version mit der stärksten Abweichung vom homerischen Text, der keineswegs die einzige Quelle zum Trojanischen Krieg darstellt:

„die Griechen sind Räuber, die Trojaner wollen lediglich den Frieden; Sparta ist ein Nest von militaristischen Fanatikern [...]. Helena ist tugendhaft, Achilles [aber] ein eitler Sadist, manipuliert von Agamemnon und Menelaos – beide [ihrerseits] amoralisch und zynisch (darin ganz der Beschreibung folgend, die Euripides von ihnen in seiner *Iphigenie auf Tauris* [ca. 412 v. Chr.] entwirft). Odysseus ist lediglich ein schurkischer Betrüger, eine Zeichnung nahe an jener des Sophokles in *Philoctetes* [409 v. Chr.] oder jener des Euripides in *Hekabe* [ca. 424 v. Chr.]“<sup>19</sup>.

Es muß als bemerkenswert gelten, daß diese Linie der Entmythologisierung – hierzu rechnet auch die völlige Nichtbeachtung der Götterwelt – des homerischen Stoffes in dieser Konsequenz in der Folgezeit keine Nachahmer fand<sup>20</sup>.

Vielmehr kann man hierfür mitunter das Gegenteil feststellen, am überzeugendsten in *Lira di Achille* (1962)<sup>21</sup>, der sicher beste der in die Hunderte rechnenden Zahl von italienischen Sandalenfilmen der 1950er und 1960er Jahre. Dieser von Marino Girolami gedrehte Film kann als Gegenentwurf zu Wisers *Helena* gelten: Als Grundlage fungiert ausschließlich Homers Text der Ilias, die völlig auf Achilles zentriert ist. Die Götter spielen mit die entscheidenden Rollen, dafür tauchen andere Figuren, wie Helena und Menelaos, gar nicht auf. Kernstück ist Achilles selbst, seine Motivationen, sein enttäuschter Rückzug vom Kampf, schließlich – nach dem Tode des Patroklos – der Sieg über Hektor und die Vision des kommenden Endes, das selbst nicht mehr gezeigt wird. Der unsterbliche Ruhm des Helden besteht hier nicht in Gemetzel, Kampf und Töten, sondern in seiner Großmut, den Leib des gefallenen Hektor seinem demütig bittenden Vater Priamos zurückzugeben. Gordon Mitchell, ehemaliger Bodybuilder und Darsteller in nicht immer als erstklassig zu wertenden Pro-

duktionen, kann in der Titelrolle überraschend überzeugen, ebenso jene der anderen Charaktere, die erneut nicht in bestem Lichte gezeigt werden.

In diesen beiden Filmen erschöpft sich der Beitrag des modernen Tonfilms zum Gesamtbetreff ‚Trojanischer Krieg‘ nahezu. Was nachkam illustriert entweder Sonderaspekte von untergeordneter Bedeutung oder erschöpft sich im Ephemeren.

In die erste Kategorie gehören jene Beiträge, die eindeutig nur einer Person gewidmet sind und dahinter – anders als in *Helen of Troy* oder *L'ira di Achille* – die restliche Geschichte in den Hintergrund treten lassen. Das gilt sowohl für den an sich sehr interessanten Zweiteiler um das Leben des Äneas (*La guerra di Troia* – 1961/*La leggenda di Enea* – 1962), der weiter unten bei den Anfängen römischer Geschichte näher interessieren soll, als auch für *Elena, regina di Troia* (1964)<sup>22</sup>, welcher die Irrfahrten der fatalen Schönheit *nach* dem Fall Trojas zum Inhalt hat und an sich weder film- noch allgemein historisch erwähnenswert wäre, wenn dieses etwas sehr abseitig wirkende Konstrukt eines Umwegs über Ägypten nicht sowohl eine antike Textvorlage (Euripides, *Helena*, 412 v. Chr.) als auch einen berühmten musikalischen Niederschlag im 20. Jahrhundert (Richard Strauss, *Die ägyptische Helena*, Libretto: Hugo von Hoffmannstal – 1928) aufweisen könnte.

In die zweite Gattung gehören sowohl *Helen of Troy* (2003)<sup>23</sup>, welche in den Grundlinien von Aussage, Konzeption und Charakterdeutung auf den 1956er Film zurückgreift, ohne auch nur annähernd dessen Niveau (technisch wie interpretatorisch) zu erreichen, als auch *Troy* (2004)<sup>24</sup>, in vielfacher Hinsicht eine Travestie des überlieferten Stoffes (Agamemnon, Menelaos und Ajax sterben alle vor Troja, Helena und Paris überleben und fliehen gemeinsam), dessen vermeintliche technische Brillanz in einer fragwürdigen retrospektiven Neuauflage des D-Day und der Landung am Omaha Beach in antikem Gewande gipfelt. Inhaltlich wirkt die durch nichts motivierte Fokussierung auf Achilles (Brad Pitt) oftmals peinlich, ohne dramaturgisch oder darstellerisch ähnlich wie Gordon Mitchell in der 1962er Fassung überzeugen zu können. Die erwähnte Flotte wirkt nicht nur – im wörtlichen Sinne – unglaublich groß. Wer antike Galeeren und ihren Einsatz ein wenig kennt, weiß, daß eine solche Anzahl erstens unmöglich, da nicht herzustellen und zu bemannen, und zweitens – falls vorhanden – das maritime Gleichgewicht des Mittelmeerraums so durcheinander geworfen hätte, daß die Griechen unzweifelhaft Herren der (bekannt)en Welt geworden wären. Immerhin kann diese Produktion für sich verbuchen, das Augenmerk sowohl einer sehr breiten Öffentlichkeit als auch des Fachpublikums wieder auf den frühen antiken Krieg überhaupt gelenkt zu haben.

Der zweite homerische Zyklus handelt, gleichsam in Fortsetzung der trojanischen Episode, von den Irrfahrten des Odysseus, von den Göttern hierzu verdammt. Dieses Panoptikum menschlicher Schläue, irdischer Verlassenheit und ehelicher Treue (Penelope) ist in sich konziser als der mitunter verwirrte Handlungsablauf vor Troja (bei dem die ersten neun Jahre in der Überlieferung nahezu ausgespart werden) und im Ende ebenso dramatisch, als Odysseus die widerlichen Verehrer seiner Frau

im eigenen Hause zur Strecke bringt. Monteverdi hatte dies 1640 bereits in seiner Oper *Il ritorno d'Ulisse in patria* dramatisch und stilbildend umgesetzt<sup>25</sup>.

Die filmische Beschäftigung mit Odysseus hingegen beginnt im Jahre 1908 unter wörtlich gleichen Vorzeichen mit dem Blick auf das Ende der Geschichte: *Le retour d'Ulysse*<sup>26</sup>, eigentlich eine Abfolge von vierzehn mehr oder minder statischen Bildern, interpretiert von Mitgliedern der Académie Française und zusammengestellt von Jules Lemaître (1853–1914), Schriftsteller und führender Bühnenkritiker seiner Zeit<sup>27</sup>. Bedürfte es eines Belegs der Unvereinbarkeit von barocken und bildungsbürgerlichen Lebenswelten und Denkweisen der Jahrhundertwende, so genügt ein kurzer Blick auf Monteverdi und La Barys Werke. Das kann von Francesco Bertolinis vollkommen anders konzipierter *L'Odisea* (1911) nicht behauptet werden, muß dieser Film doch als eine der ersten frühen Beispiele eines effektiven Trickfilmeinsatzes (vor allem in den Metamorphose-Szenen) gelten. Für den ‚Salone Internazionale di Torino‘ 1911 anlässlich der 50-Jahrfeiern der italienischen Einheit produziert, wurde er maßstabssetzend für das italienische Historienkino der Anfangszeit und international für seinen hohen erzieherischen Wert geschätzt<sup>28</sup>.

Trotz dieser Vorgaben sollte es bis 1954 dauern, um dann die bis heute vielleicht bekannteste Umsetzung des Themas in den Kinos zu sehen, die von Dino de Laurentiis und Carlo Ponti produzierte italienisch-amerikanische Monumentalversion *Ulisse/Ulysses*, mit Kirk Douglas in der Titelrolle, Silvana Mangano als Kirke und Penelope (eine interessante Deutung), sowie Anthony Quinn als Nebenbuhler Antinous. Als Rückblickerzählung interessant verarbeitet und durch die Hypothese eines teil- und zeitweisen Gedächtnisverlusts des Helden/Erzählers der Notwendigkeit enthoben, den homerischen Epos in seiner Gesamtheit wiedergeben zu müssen, zählt der Film zweifellos zu den überzeugendsten Realisierungen des Historienkinos nicht nur der 1950er Jahre, sondern generell.

Ganz anders, nämlich tatsächlich auf Vollständigkeit ausgerichtet, dafür aber auf die Mittel des Trickkinos weitgehend verzichtend, präsentiert sich Franco Rossis TV-Adaption des Jahres 1968, *Odisea – le avventure di Ulisse*<sup>29</sup>. In insgesamt 446 Minuten Laufzeit stand ihm auch ein äußerer Rahmen zur Verfügung, die klassische Narration getreu wiederzugeben. Trotzdem erlaubte Rossi sich mehrere künstlerische Freiheiten, vor allem in Bezug auf die Figur der Kirke. Herauskam dabei eine nicht langweilige, zuweilen aber doch langatmige Umsetzung mit dem Glanzpunkt von Irene Papas in der Rolle der Penelope, die in Hinsicht auf Dramaturgie und Intensität nicht an die 1953-Fassung, aber auch nicht an Rossis Schwesterprojekt zur Aeneas-Sage (*Eneide* 1971<sup>30</sup>) heranreicht.

Ein Bündel an dramatischer Intensität hingegen ist ohne Zweifel Jean-Pierre Ponnelles Bühnenversion der oben genannten Monteverdi-Oper, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1980)<sup>31</sup>. Hier verbinden sich auf das Glücklichste musikalische Innovation (unter dem Dirigat von Nikolaus Harnoncourt) mit kongenialen Interpreten, welche das Stück als Historien- und Musikfilm glaubhaft machen. Der *prologo* mit seiner

Gleichsetzung von Odysseus und menschlicher Schwachheit (*[h]umana fragilità*) zählt zu den stärksten Ausdeutungsansätzen antiker Mythologie in anderen Medien. Die Inszenierung weiß sich sowohl dieser psychologisch-hinterfragenden Herangehensweise als auch der barocken Tradition verbunden.

Ganz moderner, computergestützter Animationstechnik verpflichtet blieb *The Odyssey* (1997)<sup>32</sup>, ein dreistündiges und 32 Mio. Dollar teures amerikanisches TV-Spektakel, das eigentlich nur in diesen Animationssequenzen beeindruckt, aber weder die Kinoversion der 1950er Jahre noch die konzeptionell verwandte Neuauflage der Jason-Sage (*Jason and the Argonauts* – 2000) erreichen kann.

### 3. Tragödien und Heroen



- Elektra/Ηλέκτρα (Gr 1962), Regie: Michael Cacoyannis, 110 min.
- The Trojan Women/Τρωάδες (Gr 1971), Regie: Michael Cacoyannis, 104 min.
- Iphigenia/Ιφιγένεια (Gr 1977), Regie: Michael Cacoyannis, 128 min.
- Edipo Re (It 1965), Regie: Pier Paolo Pasolini, 104 min. [Edipo Re – Bett der Gewalt]
- Medea (1969), Regie: Pier Paolo Pasolini, 110 min.
- Le fatiche di Ercole (It 1957/58), Regie: Pietro Francisci, 103 min. [Die unglaublichen Abenteuer des Herkules]
- Ercole e la regina di Lidia (It 1959), Regie: Pietro Francisci, 110 min. [Herkules und die Königin der Amazonen]

Diese Promenade durch das filmische Echo der griechischen Mythologie sei nicht beendet ohne einen zumindest kurzen Blick auf zwei wichtige, bislang nicht angesprochene Genres: zum einen die cineastischen Adaptionen antiker Tragödien, die im mythologischen Kontext angesiedelt sind; zum anderen die oftmals sehr banalen Produkte populärer Heldenmythen, wie diese am besten am Beispiel des Herkules nachzuverfolgen sind.

Zum ersteren Bereich rechnet vor allem Michalis Cacoyannis' Dramentriologie<sup>33</sup> der 1960er und 1970er Jahre mit der hierin zum ‚Weltstar für Kenner und Liebhaber‘ gewordenen Irene Papas: *Elektra/Ηλέκτρα* (1962), *The Trojan Women/Τρωάδες* (1971, mit Katherine Hepburn und Vanessa Redgrave<sup>34</sup>) und *Iphigenia/Ιφιγένεια* (1977), alle mit der Filmmusik von Mikis Theodorakis. Der Dreiteiler gehört wohl zum Anspruchsvollsten unseres Genres überhaupt, erfüllt dabei aber keineswegs die gängigen Vorurteile gegenüber Theaterverfilmungen<sup>35</sup>. Vielmehr erschüttern die Werke heute noch nicht zuletzt aufgrund von Szenographie<sup>36</sup> und Interpretation<sup>37</sup>. Ihre Wirkungsgeschichte ist beachtlich, vor allem auf Pasolinis entsprechendes Oeuvre der 1960er Jahre: *Edipo Re* (1965) und *Medea* (1969)<sup>38</sup>. Spielte in ersterem mit Sivana Mangano noch eine Filmschauspielerin mit einschlägiger Genreerfahrung (Kirke/Penelope in *Ulisse* – 1954) den weiblichen Hauptpart der Königin Jokaste, so ging diese



(Titelrolle) 1969 bezeichnenderweise an die Operndiva jener Tage, Maria Callas, die durch ihre entsprechende Partie in Luigi Cherubinis gleichnamiger Oper die Persönlichkeit der Medea<sup>39</sup> quasi medial monopolisiert hatte. Darüberhinaus hatte der Film für Callas und Pasolini autobiographische Faszination. In beiden Werken ist zudem Pasolinis damalige eindeutig marxistische Grundeinstellung deutlich wahrzunehmen<sup>40</sup>, welche den Filmen zwar eine mehrdeutige und aktualisierende Botschaft verleiht, die Tiefe der künstlerischen Ausdeutung Kakogiannis' aber verhindert<sup>41</sup>.

Eine vergleichbare Qualität erreichten die Herkules-Adaptionen eindeutig nicht. Im Gegenteil verkamen sie, je populärer der Stoff und die über die Jahre zu Kultstars sich entwickelnden Titelrollendarsteller wurden, zu traurigen Persiflagen, ja Karikaturen von Mythen- und Heroenfilm. Dabei hatte alles 1957/58 mit *Le fatiche di Ercole* unter der Regie von Pietro Francisci<sup>42</sup> noch ganz passabel begonnen: Das Amalgam von Herkules- und Vließmythos konnte mit dem dadurch über Nacht berühmt gewordenen ehemaligen Bodybuilder Steve Reeves (1926–2000)<sup>43</sup> in der Hauptrolle sowohl dramaturgisch wie darstellerisch einigermaßen überzeugen<sup>44</sup>. Natürlich hatte der mythische Herkules des antiken Sagenkreises mit der Gewinnung des Goldenen Vließes überhaupt nichts zu tun, doch konnte man das noch dem oft (zu) weiten Bereich der künstlerischen Freiheit zurechnen. Zwei Jahre später folgte *Ercole e la regina di Lidia* unter gleicher Regie und einem etwas besseren Skript, dessen deutliches Bemühen, möglichst die gesamten griechischen Heldenkreise zumal thematisch anzureißen – es tauchen in diesem Film neben Herkules tatsächlich Odysseus, Kastor und Polydeukes, Asklepios, Orpheus, Ödipus und Kreon auf – im Rückblick schon fast lexikalisch-universell anmuten will<sup>45</sup>. Reeves besaß die Intelligenz, sich danach von dem Sujet zu trennen, bevor es ungeahnten Tiefen zusteuerte. Herkules, wahllos mit dem alttestamentarischen Samson oder dem erfundenen karthagischen Held Maciste verschmolzen<sup>46</sup> – oft schon in den Filmtiteln der unterschiedlichen Sprachfassungen –, sollte schließlich gegen Mongolen, Azteken und sogar die Mächte der Unterwelt kämpfen, von einer nie ermüdenden Publikumsgemeinde bewundernd begleitet – dies bis hinein in eine Remake-Welle der 1990er und 2000er Jahre.

## B. Das klassische Hellas

Blieben Berichte und Verfilmungen des trojanischen Krieges im Zwischenreich zwischen Historie und Mythos angesiedelt, so weist die nun völlig dokumentierbare griechische Geschichte der frühen Zeit, wie eingangs schon erwähnt, eine fast völlige Defizit cinematographischer Beachtung auf. Weder die dorische Wanderung und Landnahme – insofern man die Kämpfe um Troja nicht als einen Teil derselben begreifen will –, noch die Staatenwerdung und Ausbildung politischer Systeme fand bislang einen über episodische, zudem nicht gerade zahlreiche Dokumentationen

hinausgehenden filmischen Niederschlag. Lykurgos von Sparta, Peisistratos von Athen und sogar Homer selbst blieben ohne Äquivalent auf der Leinwand. Solon von Athen brachte es lediglich zu einer unscheinbaren Nebenrolle im Remake von *Clash of the Titans* 2010. Auch inhaltliche oder geistesgeschichtliche Prozesse, darunter die angebliche Hauptleistung des antiken Athen, die Ausbildung der klassischen Demokratie, fand bezeichnenderweise kein Echo auf Zelluloid.

## 1. Persien vs. Griechenland



- Au nom d'Athènes – Vaincre à Marathon (TV-F 2012), Regie: Fabrice Hourlier, 51 min.
- La battaglia di Maratona (It/F 1959), Regie: Bruno Valiati/Mario Bava/Jacques Tourneur, 91 min. [Die Schlacht von Marathon]
- The 300 Spartans (USA 1962), Regie: Rudolph Maté, 114 min. [Der Löwe von Sparta]
- 300 (USA 2006), Regie: Zack Snyder, 116 min.
- Au nom d'Athènes – Divine Salamine (TV-F 2012), Regie: Fabrice Hourlier, 57 min.
- The First War for Western Civilization (TV-USA 2014), Regie: Stanislaw Karpinski, 324 min. [8 Ep.]
- Les Perses (TV-F 1961), Regie: Jean Prat, 68 min.

Das Desinteresse nimmt erst ab, als die Perser nach 500 v. Chr. auf der – griechischen – Bildfläche erschienen; zunächst jener der Geschichte<sup>47</sup>, dann aber auch der Kinos. Aufstände in den persisch regierten griechischen Pflanzstätten in Kleinasien gaben den Anlaß zur ersten Strafexpedition, die als Erster Perserkrieg (490 v. Chr.) bekannt wurde. Beides, Anlaß und (Aus-)Wirkung, finden eine beachtliche Aufarbeitung im ersten Teil des TV-Dokudramas *Au nom d'Athènes* (2012), *Vaincre à Marathon*<sup>48</sup>. Fabrice Hourlier, einer der wenigen nicht-britischen Großmeister dieses jungen Genre, erreicht hier eine Dichte von Darstellung und filmischer Spannung, die sich keineswegs hinter größer ambitionierten Produktionen verbergen müßte. Die bis heute vielleicht berühmteste Episode dieses Konfliktes, der Lauf des Atheners Pheidippides von Marathon nach Athen, bildete die Grundlage für den Sandalenfilm *La battaglia di Maratona* (1959)<sup>49</sup>, einer im genre-immanenten Vergleich überdurchschnittlichen Arbeit, welche sogar innerathenische Konflikte, darunter die kurz (wenn auch nicht so kurz, wie es der Film glauben machen will) vor dem Perserangriff 510 v. Chr. erfolgte Absetzung des Tyrannen Hippias<sup>50</sup> thematisiert. Steve Reeves in der Hauptrolle konnte hier, wie auch später als Aeneas, unter Beweis stellen, über deutlich mehr schauspielerisches Potential zu verfügen, als aus den Herkules-Verschnitten zu vermuten war.



Epische Dimensionen aber sollte erst der Zweite Perserkrieg mit dem bis heute mythenstiftenden Opfer der Spartaner bei den Thermopylen, dem Zug des Xerxes nach Innergriechenland und schließlich den beiden Schlachten bei Salamis und Plataeae annehmen.

Ersteres konnte die Tradition des *last stand* ausprägen, wirkmächtig bis zu Alamo (1835) und zum Little Big Horn (1876). Es ist daher wenig erstaunlich, den Ausgangspunkt dieses Erbes im Fokus filmischer Aufmerksamkeit zu finden. Die bis heute klassische Schilderung des spartanischen Epos von Selbstaufopferung und Führungsanspruch bleibt Rudolph Matés *The 300 Spartans* (1962). In seiner historisch nicht unbedingt haltbaren Schwarz/Weiß-Zeichnung der griechischen und persischen Gesellschaftsordnungen als Gegenüber von Freiheit und Tyrannei<sup>51</sup>, sicher nicht unbeeinflusst vom Kalten Krieg-Denken der Entstehungszeit, entsprach und entspricht er weiten Teilen der westlich-demokratischen Ideologie bis heute<sup>52</sup>. Das ändert nichts an Qualität und Anspruch des Filmes, der eine eigene Wirkungsgeschichte generierte: 1998 erschien der Comicband *300* aus der Feder Frank Millers, der selbst den 1962er Film ausdrücklich als seine Inspiration ausgibt<sup>53</sup>. Der Comic diente seinerseits Zack Snyders *300* (2006)<sup>54</sup> als Vorlage – ein Film, der im Rahmen einer historisch ausgerichteten Untersuchung nur schwer zu erörtern ist. Viel eher hierzu gehört der zweite Teil von Hourliers schon angesprochenem Dokudrama, *Divine Salamine*. Die Qualitätsmerkmale und Vorgaben der ersten Folge werden auch hier erreicht, der Einsatz der Computeranimationstechnik im Dienste historischer Rekonstruktion reicht nahe an das momentan vorstellbare Höchstmaß heran. Im Ergebnis präsentiert sich Hourliers Werk – wie auch die meisten seiner anderen, in der Folge noch zu sehenden Arbeiten – als Maximum des im Amalgam von Historienfilm und Fernsehdokumentation Möglichen.

Ähnlich nahe, wenngleich nicht so bildgewaltig, kamen auch die Macher eines aufsehenerregenden, insgesamt 325 Minuten währenden anderen Dokudramas zum gleichen Thema an ihr Sujet heran. Mit *The First War for Western Civilization* (2014) konfrontieren Regisseur Stanislaw Karpinski und der Initiator des Projektes, Michael Scott, den Betrachter mit einer solchen Fülle an Details und Informationen, daß man fast geneigt ist, darin bereits eine kleine Schwäche zu erkennen. Manche Ausführungen gemahnen an eine wissenschaftliche Publikation in Form bewegter Bilder. Dennoch legen die Meriten der Produktion deren Aufnahme in unsere Anthologie nahe, nicht zuletzt jene der Unparteilichkeit gegenüber den Antagonisten, dies trotz eines eher klassisch-konventionell die herkömmliche, angesprochene westliche Sicht scheinbar erhärtenden Titels. Politik, Methoden und Strategien der Griechen werden kritisch hinterfragt und nicht als Mythos präsentiert. Der Hauptverdienst aber liegt darin, mit dem Augenmerk auf das Vater-Sohn-Paar Miltiades (550–489 v. Chr.) und Kimon (510–449 v. Chr.) die Ambivalenzen sowohl politischer Loyalitäten als auch vermeintlich positiv konnotierter politischer Systeme perfekt auszuleuchten. Den

filmisch-dramaturgischen Anspruch der französischen Serie erreicht das Pendant allerdings nicht.

Auch französischen Studios entstammte eine eher künstlerische, dabei aber nichtsdestotrotz beeindruckende wie bildgewaltige Umsetzung der letzten, tragischen Episode der Perserkriege: die Rückkehr des geschlagenen Xerxes' in das von Aufstand und Verzweiflung geprägte persische Reich. Aischylos (ca. 526–456 v. Chr.) hatte dies zum Gegenstand seiner nur acht Jahre nach den Ereignissen 472 v. Chr. uraufgeführten (Propaganda-)Tragödie *Die Perser* gewählt. 1961 produzierte RTF France unter Regie von Jean Prat, der dieses Werk als Ausschöpfung aller, auch neuer Methoden audiovisueller Rezeption speziell im Hinblick auf das Fernsehen sah. Der Film folgt der antiken Textvorlage fast wortgetreu, dem Chor kommt wie bei Aischylos die Hauptrolle zu, hier durch die doppelchörig angelegte Musik von Jean Prodromidès (1927–2016) noch unterstrichen. Der Auftritt all der im Kampf gegen die Griechen gefallenen persischen Helden respektive ihrer Geister wird gekrönt vom Erscheinen des Geistes des Dareios, bevor der lebende Großkönig Xerxes selbst eintrifft<sup>55</sup>. Selbstredend gibt dieses Szenarium das Empfinden und die Sicht der griechischen Geisteslandschaft wieder. Drama und Film stehen somit in einer langen (west-)europäischen Tradition.

## 2. Nach dem Sturm das Chaos



- The War that Never Ends (TV-UK 1991), Regie: Jack Gold, 70 min.
- Socrate (TV-It 1971), Regie: Roberto Rossellini, 120 min. [2 Ep.]
- Barefoot in Athens (TV-USA 1966), Regie: George Schaefer, 77 min.
- Il tiranno di Siracusa/ Damon & Pythias (It/USA 1962), Regie: Curtis Bernhardt, 101 min. [Der Held von Attika (!)]
- Damon and Pythias (USA 1914), Regie: Otis Turner, 100 min.

Die historische Wirklichkeit sah anders aus. Kaum hatte Griechenland seine Freiheit(en) gegen Persien verteidigt, überzog ein fast dreißig Jahre (431–404 v. Chr.) andauernder Bruderkrieg die hellenische Landschaft, aus dem Sparta letztendlich (vorübergehend) erfolgreich hervorging, jenes Sparta, das bis heute den „bösen“ Gegenpol zum vermeintlich freiheitlichen Athen darstellt, letztendlich aber dessen Zerstörung (so der Wunsch der Korinther und Thebäer) verhinderte. Thukydides hat diesen *Peloponnesischen Krieg* in allen Einzelheiten beschrieben; dem Filmemacher läge hier quasi ein Rohmanuskript vor. Und doch ist nur ein cinematographisches Werk diesem Zeitabschnitt gewidmet – Jack Golds<sup>56</sup> 1991 im Auftrag der BBC entstandene TV-Produktion *The War that Never Ends*<sup>57</sup>. In einer nur als genial zu bezeichnenden Generalisierung des Sujets entstand hier ein Opus, welches – weit über den eigentlichen Gegenstand hinaus – Ausbruch, Elend und schließlich Eigendynamik eines jeden militärischen Konfliktes untersucht. Szenisch denkbar unspektakulär

(eine Kameraeinstellung im Stile eines, man erlaube das Adjektiv, spartanisch eingerichteten Studios, Schauspieler in Einheitsdress) gibt sich das Ganze als fiktives Aufgreifen einer Nachrichtensendung in Kriegszeiten (hier konkret der Erste Golfkrieg), um dann eben in das antike Hellas zurückzuschwenken, in dem die Protagonisten der einzelnen (Stadt-)Staaten sodann ihre Positionen vertreten, Haltungen verteidigen und Drohungen lancieren. Während also der optische Eindruck zunächst scheinbar marginal wirkt, bestimmen Spannung und Aussage allein das gesprochene Wort, welchem die erstklassige Darstellerriege durch oft minimale Gesten und Mimik Nachdruck zu verleihen weiß. Mit – unter anderen – David Calder als Kleon, Don Henderson als Sokrates, Ben Kingsley als Perikles, Alec McCowen als Thukydides, Nathaniel Parker als Alkibiades und Clive Swift als Athenagoras, sowie Oliver Ford Davies als Gesandter von Melos, Jonathan Hyde von Korinth und Michael Kitchen von Athen konnte tatsächlich die erste Garde der damaligen britischen Schauspiel- und Bühnensprecher gewonnen werden<sup>58</sup>, welche ein Ergebnis zeitigten, das ohne Zweifel unter die zehn besten jemals entstandenen historischen Filme gerechnet werden darf.

Mit der Zerstörung der athenischen Mauern 404 v. Chr. beginnt ein weiterer Kunstfilm, der auf den Dialogen Platons beruhende *Socrate* Roberto Rosselinis aus dem Jahre 1971, welcher ebenfalls allgemein menschliche Konditionen anhand der letzten Lebenstage des großen Philosophen, fünf Jahre später, zum Inhalt hat. In der letztendlichen Annahme des Todesurteils durch eine von Sokrates eigentlich verachtete Regierung, erweist er sich als Ideal der Pflichterfüllung gegenüber Staat und Gesellschaft – mit für die Folgezeit durchaus bedenklichen Konsequenzen. Allerdings muß man sowohl dem Athener als auch den für die Umsetzung Verantwortlichen zugutehalten, diesen Entschluß als Einsatz für die klassischen Tugenden in einer immer mehr dem dekadenten Umbruch anheimfallenden Zeit herauszustellen, ein Unterfangen, welches für Letztere sicher nicht ohne Bezug zu den deutlich sozial- und gesellschaftskritischen Tendenzen Rosselinis in jener Zeit zu sehen ist, Tendenzen, welche auch entsprechend die zeitliche Entstehungsepoche des *Socrate* abstecken (*Atti degli Apostoli* 1969, *Blaise Pascal* 1971, *Agostino d'Ipbona* 1972). Daß der Film sich konzeptionell als von einer der an spektakulärer Unterhaltung primär interessierten Peplumwelle exakt gegenüberstehenden Haltung geprägt erweist, muß nicht eigens betont werden; daß derartige Stoffe aber noch in den frühen 1970er Jahren die besten Sendezeiten europäischer Fernsehanstalten erhielten, allerdings schon.

Derselben Gestalt und ihrem tragischen Ende ist das ebenfalls für das Fernsehen produzierte britische *Barefoot in Athens* (1966) unter Regie von George Schaefer und basierend auf dem gleichnamigen Theaterstück Maxwell Andersons (1888–1959) aus dem Jahre 1951, gewidmet. Anderson, auf dessen Werken so berühmte Streifen wie *Mary of Scotland* (John Ford 1936), *The Private Lives of Elizabeth and Sussex* (Michael Curtiz 1939) und *Joan of Arc* (Otto Preminger 1948) beruhen, hatte sein Werk zu Beginn der 1950er Jahre als Gegenentwurf zu den antikommunistischen Maßnahmen

Senator McCarthys in den USA konzipiert, was in der filmischen Umsetzung noch ein wenig anklingt<sup>59</sup>.

Ganz andere Horizonte beleuchtet – im wahrsten Sinne des Wortes – die 1962 entstandene italienisch-amerikanische Koproduktion *Damon & Pythias/Il tiranno di Siracusa*<sup>60</sup>. Curtis Bernhardt greift hier die antike Legende des Freundespaars Damon und Pythias (Phinthias) auf, welche der Verschwörung gegen den Regenten (Tyrannen, im klassischen Sinne) Dionysios I. von Syrakus (432/reg. 405–367 v. Chr.) verdächtigt, zuvor schon unter anderem von Cicero<sup>61</sup> und natürlich Friedrich Schiller<sup>62</sup> besungen wurden. In einem für die Peplumzeit und -gattung erstaunlichen Maße gibt der Film exakt die antike Textvorlage wieder; interessant ist auch die Beachtung eines geographisch vom griechischen Mutterland getrennten Raumes, jenes der überseeischen hellenischen Kolonien. Bereits 1914 hatte Otis Turners Stummfilm gleichen Titels mit einer für die Zeit ungewöhnlichen Lauflänge von 100 Minuten das Sujet evoziert und dadurch die Grundlage für Albert Payson Terhunes (1872–1942) Roman *The Story of Damon and Pythias* (1915)<sup>63</sup> gelegt – einer der wohl sehr seltenen Fälle ideeller Befruchtung in dieser Richtung, nicht umgekehrt<sup>64</sup>. Beide Filme können als zeit- und genreuntypisch gelten, Belege der überepochalen Faszination eines zeitlosen Stoffes.

### 3. Das makedonische Abenteuer



- Herostratus (Arm/USA 2001), Regie: Ruben Kochar, 118 min.
- Alexander the Great (USA 1956), Regie: Robert Rossen, 142 min. [Alexander der Große]
- Alexander the Great (TV-USA 1964), Regie: Phil Karson, 50 min.
- The Search für Alexander the Great (TV-UK/USA 1981), Regie: Peter Sykes, 220 min. [4 Ep.]
- Alexander (USA 2004), Regie: Oliver Stone, 171 min./Alexander – the Ultimate Cut (USA 2013), Regie: ders., 206 min.
- Sikander (Ind 1941), Regie: Sohrab Modi, 146 min.
- Sikandar E-Azam (Ind 1965), Regie: Kedar Kapoor, 145 min.
- Chanakya (TV-Ind 1991/1992), Regie: Chandraprakash Dwivedi, 2115 min. [47 Ep.]
- Chandragupta Maurya (TV-Ind 2011), Regie: var., 4730 min. [105 Ep.]

Eine wiewohl nicht weniger langlebige Faszination ganz anderer Art übte und übt jener Fürst auf die unmittelbare wie nachfolgenden Generationen aus, der in seinem mitunter brutalen Gewaltleben von nur 33 Jahren den säkularen Traum der Hellenen von politischer Einheit schließlich auf eine ganz andere denn klassische Art erfüllen sollte: Alexander III. von Makedonien, genannt der Große. Sein Vater Philipp II. hatte