

CHRISTIAN STOFFEL, Popsongs über Julius Caesar. Prolegomena zu einer popmusikalischen Antikerezeption, in: Christine Walde/Christian Stoffel (Hrsgg.), *Caesar's Salad: Antikerezeption im 20. und 21. Jahrhundert* = *thersites* 1 (2015) 123–155.

KEYWORDS

Classical Reception Studies, Pop Culture, Pop music, Julius Caesar, Roman Emperors, Iggy Pop, USA/Rome, Lamyas, Brutus/Judas

ABSTRACT (German)

Die Popmusik ist als Gegenstand der altertumswissenschaftlichen Rezeptionsforschung bisher weitestgehend unbeachtet geblieben. Die Gründe hierfür sind zum einen die grundsätzliche wissenschaftliche Vernachlässigung popkultureller Kunstformen und zum anderen der Modus der historischen Erinnerung der Popkultur selbst, der nicht auf ‚authentischem Wissen‘ basiert und damit traditionelle altertumswissenschaftliche Rezeptionsforschung erschwert. Diese speist sich vielmehr aus einem transkulturellen, globalen und selbstreferentiellen Zeichenvorrat, in dem antike Traditionen unter vielen anderen in ikonenhafte und wiedererkennbare Codes überführt werden. Am Beispiel der in der Popkultur produktivsten antiken Gestalt, Julius Caesar, wird gezeigt, wie dessen Codes in die Genres und Songs der zeitgenössischen Popmusik inkorporiert und in diesen Kontexten funktionalisiert werden. Nach der knappen Vorstellung einiger *exempla* der popmusikalischen Caesar-Rezeption, z.B. von *AC/DC*, *Wolf*, *Reverend Bizarre* und *Finn*, werden zwei Songs näher untersucht: Iggy Pops Punk-Song *Caesar*, in dem Caesar/Iggy Pop als römisch-amerikanischer Punk-Kaiser auftritt, und Lamyas R&B-Song *Judas Kiss (Brutus Diss)*, in dem die Caesar-Codes in die Personenkonstellation eines sentimental Songs über Untreue überführt und damit romantisiert werden.

ABSTRACT (English)

Pop music has remained largely unnoticed by classical reception studies. The reasons for this are (1) the general disregard of popcultural art forms in classical scholarship and (2) the workings of historical memory in the pop culture itself, which is not based on 'authentic knowledge' and thus is not suitable for traditional reception studies. This memory rather feeds from a transcultural, global and highly self-referential repertoire, in which ancient traditions, among many others, are formed into iconic and recognizable codes. Using Julius Caesar, still the most productive ancient figure in the pop culture, as example, this article shows how his codes are incorporated into the genres and songs of contemporary pop music and are functionalized in these contexts. After a brief presentation of some *exempla* of Caesar's pop musical reception, e.g. by *AC/DC*, *Wolf*, *Reverend Bizarre* and *Finn*, two songs are investigated in more detail: Iggy Pop's punk song *Caesar*, in which Caesar/Iggy Pop fashions himself as a Roman-American punk-emperor, and Lanya's R&B song *Judas Kiss (Brutus Diss)*, which transfers the codes of Caesar into a sentimental song about infidelity, thereby romanticizing them.

Popsongs über Julius Caesar. Prolegomena zu einer popmusikalischen Antikerezeption

Christian Stoffel (Mainz)

I. Einleitung: Caesar/*Caesar*

*Vana quoque ad veros accessit Fama timores
inrumpitque animos populi clademque futuram
intulit et velox properantis nuntia belli
innumeras solvit falsa in praeconia linguas. [...]
Nec qualem meminere vident: maiorque ferusque
mentibus occurrit victoque immanior boste.*
(Lucan. 1,469–472 und 479–480)

Auch ergänzte das nichtige Gerede die vorhandenen Ängste, drang in die Gemüter des Volkes ein und erzeugte als schnelle Botin des heraneilenden Krieges das Bild des zukünftigen Unheils, sie löste unzählige Zungen und machte sie zu Herolden des Unwahren. [...]

Nicht sahen sie ihn, wie sie sich an ihn erinnerten: Größer und wild trat er dem Geiste entgegen, entsetzlicher noch als der besiegte Feind.

Mit diesen Worten beschreibt der Dichter Lucan im ersten Buch seines Bürgerkriegsepos einen Caesar, der erst über den Rubikon, dann nach Rom marschiert und dort eine Massenpanik auslöst, einen Caesar, dem nach allzu langer Abwesenheit in Gallien nun die *Fama* voranschreitet und der realen Angst der römischen Bevölkerung noch eine wahnhaftige Dimension hinzufügt. Wie der Dichter die historische Gestalt Caesar (knapp 100 Jahre nach den Kriegseignissen) literarisiert und poetisiert, so wird sie ebenso auf interner Ebene vor dem geistigen Auge der römischen Massen fiktionalisiert. Historische (Caesar) und fiktive Figur (*Caesar*) sowie sein Erinnerungsbild, das als unscharf und bereits obsolet (*nec qualem meminere vident*) erscheint, sind dabei nicht identisch. Die *Fama* dient im *Bellum Civile* somit nicht nur der Logik der Handlungsführung, sondern steht als metapoetisches Zeichen für eine Differenz zwischen historischer Person auf der einen und epischer Figur auf der anderen Seite, die entweder überhaupt nicht mehr oder in nur unzureichender Weise mit den Begriffen ‚wahr‘ (*verus*) und ‚falsch‘ (*vanus*,

falsus) aufgelöst werden kann. Caesar ist demnach bei Lucan neben einer realen Figur aus Fleisch und Blut bereits eine überlebensgroße Legende, ein vom Kollektiv imaginiertes Individuum, eine umflüsterte Projektionsfläche, ein, wie Christine Walde es treffend auf den Punkt bringt, “object of processes of continuous and daily fictionalization”.¹ Ich werde am Schluss noch einmal auf diesen Punkt zurückkommen.

II. Popmusik – ein vernachlässigbares Medium der Antikerezeption?

Die Popmusik² kann für die Altertumswissenschaften im Allgemeinen und insbesondere für die Erforschung der Rezeption antiker Traditionen bis heute mit gutem Recht immer noch als *terra incognita* bezeichnet werden. Auch die zunehmende Hinwendung zu eher populären, kommerziellen, virtuellen oder Kunstformen der Jugendkultur, die seit den 1990er Jahren in das Blickfeld der Altertumswissenschaften geraten sind, hat an diesem Sachverhalt kaum etwas geändert. Es sei diesbezüglich an Bände mit Titeln wie *Antike Welt und neue Medien*,³ an lateinisch singende, etwas verschrobene Bands wie *ISTA* oder *Krypteria* oder den durchaus ironischen Song *Latein* der erfolgreichen Kölner A Capella-Band *Wise Guys* (vom Album *Klassenfahrt*, Pavement 2010) erinnert. In jüngeren Sammelbänden zur Antikerezeption, z.B. von Faber/Kytzler, Raumbach oder Martindale/Thomas, hat die populäre Musik schlichtweg keinen Platz.⁴ Auch in dem 2010 erschienenen *Pauly*-Supplementband zur Rezeption antiker Werke, der die gesamte Breite künst-

1 Vgl. Walde (2006) 52–54 und (2011) 295–296. Das Zitat findet sich 295.

2 Auch wenn sich bis dato keine allgemein anerkannten wissenschaftlichen Definitionen von Pop, Popkultur und Popmusik (noch ‚harte‘ Kriterien zur Unterscheidung von deren Subgenres) durchsetzen konnten (vgl. Hecken [2012]) und ich es nicht wage, eigene zu offerieren, seien mir zumindest wenige Worte zur Eingrenzung des Gegenstandes gestattet: Ich habe darauf geachtet, dass alle im Folgenden besprochenen Songs populärer Musik und deren einigermaßen greifbaren Subgenres wie Heavy Metal, Punk oder R&B sowie in geographisch-zeitlicher Hinsicht der euro-amerikanischen Popkultur der Jahre 1980–2013 zuzuordnen sind. Mit dem Begriff Popmusik ist daher auch Rockmusik und dergleichen erfasst, da es sich m.E. um dasselbe kulturell-ökonomische ‚Feld‘ handelt und die Gemeinsamkeiten größer sind als die Unterschiede; s. Fornäs (1995) bes. 112–113.

3 Zum Beispiel Bechthold-Hengelhaupt (2001).

4 Kytzler/Faber (1992); Raumbach (2000); Martindale/Thomas (2006).

lerischer Produktion bis in die Gegenwart abzudecken versucht, ist der popmusikalische Anteil, wenn in den einzelnen Artikeln überhaupt vorhanden, lediglich marginal und scheint von der schieren Last der literarischen, dramatischen oder bildnerischen Rezeptionsformen geradezu erdrückt zu werden.⁵ Ebenso erstaunlich ist, dass die Popmusik innerhalb der historischen Erforschung von Erinnerungskultur und Geschichtsbewusstsein, für welche die populäre Kultur eine immer größere Rolle spielt, als praktisch einziges modernes Massenmedium kaum Aufmerksamkeit erfährt.⁶ Als essentielle Beiträge zur popmusikalischen Rezeption der Antike sind mir lediglich die folgenden bekannt: Von Fabrizio Puca zum Genre des *epic metal*, insbesondere zum monumentalen Song *Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts* (vom Album *The Triumph of Steel*, Atlantic Records 1992) der Band *Manowar*, von R. Alden Smith zum Song *My Lover's Gone* (vom Album *No Angel*, Arista Records 1999) der Popsängerin Dido und dessen Anklänge an das vierte Buch der *Aeneis*; von Richard F. Thomas, der die in den Songtexten von Bob Dylan fortgeführte literarische Tradition analysiert und auf verblüffende Parallelen zu Werken der Antike, besonders zu jenen Ovids stößt; von Thomas E. Strunk ebenfalls zu Bob Dylan; von Eleonora Cavallini, die sich der Rezeption des griechischen Mythos, insbesondere Achills, in der Popmusik (z.B. durch Bob Dylan oder *Manowar*) widmet, sowie von Elena Liverani zur Verarbeitung des Mythos des Atridenhauses durch die amerikanische Heavy Metal-Band *Virgin Steele* (auf dem Alben *The House of Atreus, Act I*, Sanctuary 1999 und *The House of Atreus, Act II*, FAD 2001).⁷ Daneben behandeln zwei Beiträge der 23. Ausgabe der *Syllecta Classica*, die den Titel

5 Walde (2010). Dies wird in den Vorbemerkungen (XI) von der Hrsg. selbst reflektiert: „Trotzdem war es kaum zu verhindern, dass die Privilegierung der (hohen) literarischen Rezeption zur Verdrängung der offensichtlichen Tatsache führte, dass es auch andere Rezeptionsbereiche gibt, die, obwohl sie eine gewisse >Absenkung< oder Popularisierung von Gedanken und Formen mit sich brachten, nicht a priori als minderwertig oder gar als Blasphemie gegen den geschätzten *autor* zu bewerten sind [...]“

6 Vgl. Korte/Paletschek (2009) 47.

7 Puca (1997); Smith (2003); Thomas (2007); ihm folgt Strunk (2009), der über Bob Dylans Allusionstechnik allzu gewagt konstatiert (120): “What would Bob Dylan be without Catullus, Horace, Vergil, and Euripides?”; Cavallini (2009) und (2010); Liverani (2009). Daneben erschien am 5. November 2013 ein knapper Blogeintrag zur popmusikalischen Antikerezeption von Ted H.M. Gellar-Goad (u.a. auch zu Iggy Pop und Caesar), der zu einer Beschäftigung mit diesem Thema aufruft (http://apaclassics.org/blogs/t-h-m_gellar-goad/enterpe-youtube-popular-music-and-classics). Zugriff auf alle im Folgenden genannten Internetseiten am 04. August 2014.

Re-Creation: Musical Reception of Classical Antiquity trägt, Formen popmusikalischer Antikerezeption: Dave Oosterhuis untersucht die ‘Folk Opera’ *Hadestown* (Righteous Babe Records 2010) der amerikanischen Folksängerin Anais Mitchell als moderne Interpretation des Orpheus-Mythos, während Osman Umurhan der starken Antikerezeption, insbesondere in Bezug auf Gewalt- und Kriegsszenarien, im Genre des Heavy Metal nachgeht.⁸ Michel Buijs unternimmt jüngst den Versuch, die Formen der Antikerezeption in der Popmusik einmal qualitativ zu bestimmen und unterscheidet anhand zahlreicher Beispiele zwischen (unbewussten) Übereinstimmungen von Motiven und Topoi, bloßem Name-Dropping, intentionalen Verweisen auf antike Figuren, Mythen und Ikonen, tatsächlichen Neuinterpretationen antiker Texte und Zitationen sowie lateinischen Lyrics.⁹

Insgesamt ist zu konstatieren, dass solche popkulturellen Rezeptionsphänomene in anderen Medien (Magazinen, Internetforen, sozialen Netzwerken, Blogs, Kommentaren zu Musikvideos usw.), also abseits der bekannten altertumswissenschaftlichen Publikationsorgane (die sich darum freilich auch nicht bemü[h]ten) sowie eher im anglo-amerikanischen Sprachraum und in Italien bedacht und diskutiert werden. Das wissenschaftliche Kontinentaleuropa, so macht es den Anschein, pflegt dagegen noch überwiegend lieber die ‚altehrwürdige‘ Beschäftigung mit der antiken Musik und Musiktheorie sowie deren Rezeption in mittelalterlicher und klassischer akustischer Kultur.¹⁰ Popmusikalische Antikerezeption im dt.-sprachigen Raum (und nicht nur dort) existiert bis dato ausschließlich in der Form fachdidaktisch orientierter Beiträge zur Schülermotivierung, in denen in der Regel, auch wenn dies nicht explizit formuliert wird, die Popsongs abgewertet werden, weil sie – so scheint es zumindest – bei einem qualitativen Vergleich mit den als ‚hoch-

8 Oosterhuis (2012); Umurhan (2012). Insgesamt scheint der Mythos vom Sänger Orpheus in der Popmusik äußerst produktiv zu sein, wie jüngst z.B. dessen Rezeption durch die vielfach prämierte kanadische Indie-Rock Band *Arcade Fire* auf dem Album *Reflektor* (Merge 2013) beweist.

9 Buijs (2013). Buijs muss jedoch in seiner *conclusio* (397) zugeben, dass die qualitativ-hierarchisierende Einteilung der Rezeptionsformen, insbesondere die Unterscheidung in bewusste und unbewusste Rezeption, letztlich spekulativ bleibt.

10 Im Gegensatz zu dieser Vernachlässigung steht auch die große Bedeutung von Liedern und Musik in der römischen (Massen-)Kultur, wie sie z.B. anschaulich beschrieben wird von Horsfall (2003) bes. 11–19; 31–47.

wertiger‘ eingestuften klassischen Texten nie siegreich hervorgehen können oder besser: dürfen.¹¹

Es fehlen insgesamt thematische, auf einzelne Figuren, Autoren, Texte, Genres oder Mythen gerichtete Studien. Diese Nichtberücksichtigung gilt demnach natürlich auch für das popmusikalische Bild Caesars, den man sicherlich als die in der westlichen Kultur der Gegenwart berühmteste Figur der römischen Antike benennen kann. So informieren groß angelegte Arbeiten wie Karl Christs *Annäherungen an einen Diktator* oder Maria Wykes *Julius Caesar in Western Culture* und *Caesar in the USA* zwar u.a. über popkulturelle, aber nicht über popmusikalische Darstellungen des römischen Politikers.¹² Joachim Draheims 2004 erschienener, sehr ergiebiger Aufsatz zum Thema *Caesar in der Musik* konzentriert sich dagegen nur auf klassische Komponisten und deren Opern mit und über Caesar.¹³ Dabei hat man die Präsenz Caesars in anderen Kunstformen der Popkultur, z.B. in Comics, Filmen, Serien, Videospielen, bereits erkannt und in die Rezeptionsforschung aufgenommen.¹⁴

In diesem Beitrag sei Caesar daher als herausragende, in der Popkultur produktivste Figur der Antike ausgewählt und im Sinne einer noch zu schreibenden ausführlichen Darstellung der popmusikalischen Antikerezeption als Exemplum vorgeführt. Bevor ich mich dem Bild Caesars in Popsongs widme, soll jedoch ein Versuch gewagt werden, die angesprochene Vernachlässigung in zwei Punkten zu erklären:

(1) Die Popmusik sieht sich mit dem Problem konfrontiert, dass sie nicht als eine gänzlich neue und eigenständige Kunstform, sondern lediglich als die epigonale, industriell produzierte, massenhaft konsumierte und inhaltlich

11 Einige Beispiele: Über einen Plautus-Song berichtet Pietsch (1990); Fransson (1990/91) zieht schülermotivierende Vergleiche zwischen Ovids *Œuvre* und Songlyrics von *Roxy Music*, *Paul Simon* und *Genesis*; Schlosser (1992) versucht, mit Übersetzungen berühmter Songs für die lateinische Sprache zu begeistern; Neumann (1995) bietet didaktische Impulse für eine Catull-Lektüre in Verbindung mit den *Liebesqualen des Catull* des DDR-Komponisten Siegfried Matthus; Boberg (2001) plädiert dafür, Schüler mit einer Hip-Hop-Interpretation für Ovids *Ars Amatoria* zu begeistern; Becker (2009) lässt Catulls Liebeslyrik mit modernen Popsongs vergleichen.

12 Christ (1994); dazu auch Christ (2007); Wyke (2006); auch in Chevallier (1985) ist von einer (pop-)musikalischen Präsenz Caesars keine Rede.

13 Draheim (2004).

14 Als Beispiele sei auf *Asterix* (Comic), *Rome* (Serie), *Caesar-Reihe* (PC-Spiel) und zahlreiche Verfilmungen seines Lebens verwiesen.

triviale Appendix der gewichtigeren klassischen Musik betrachtet wird. Die Popmusik bedürfe, so der allgemeine Tenor, weder einer ästhetisch noch inhaltlich ausführlichen Beschäftigung, sondern müsse lediglich soziologisch auf ihre Produktions- und Rezeptionsbedingungen hin untersucht werden.¹⁵ Als Kronzeuge für dieses harsche Urteil dient immer noch Theodor W. Adorno, der sich vielfach mit den soziologischen Implikationen und der Ästhetik von populärer Musik befasst und diese dabei äußerst negativ eingeschätzt hat.¹⁶ Auch Walter Benjamin kommt in seinem ebenfalls wirkungsmächtigen Essay *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* zu dem Schluss, dass durch die technisierte Massenproduktion und -rezeption von Kunst als einer der Zerstreung dienenden Ware deren rituelle Aura unweigerlich zerstört werde.¹⁷ Auch Verteidiger der ästhetischen Qualität von populärer Musik wie Bruce Baugh argumentieren, dass diese, im Gegensatz zur klassischen Musik, körperlich und eben nicht intellektuell fordernd wirke, dies aber wenigstens als positives Charakteristikum einzuschätzen sei.¹⁸ Die Popmusik gilt dementsprechend, schätzt man diese Negativurteile als exemplarisch und maßgeblich für die Wissenschaftskultur und für die Mehrheit der intellektuellen ‚Elite‘ (zumindest des 20. Jahrhunderts) ein, in den Altertumswissenschaften als ausschließlich privates *guilty pleasure*, das für eine wissenschaftliche Beschäftigung weder als geeignet noch als bedeutend genug empfunden wird. Man ist denn auch völlig gleichgültig gegenüber der enormen Produktivität und globalen Wirkung der von ihr ausgehenden Text-, Bild- und Hörwelten sowie der Tatsache, dass es sich hierbei um eine (wenngleich anderen Gesetzen folgende) Wissenskultur handelt.¹⁹ Eine solche Einstellung wird zwar selten explizit formuliert, scheint sich mir aber sowohl in der generellen Vernachlässigung als auch in einer solchen Schwerpunktsetzung wie in Joachim Draheims oder Herrmann Danusers Aufsätzen implizit zu zeigen.²⁰ Wenn diese Geringschätzung der Popmusik im Besonderen bzw. der Popkultur im Allgemeinen in Bezug auf Antikerezeption formuliert wird, nimmt bzw. besser nahm sie bisweilen verächtliche Züge an, wie die Aussage Wolfgang Schullers offenbart:

15 Vgl. Frith (1992) 68–69.

16 Vgl. Riethmüller (1990) 10.

17 Benjamin (1990 [1936]) 477: „Was im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks verkümmert, das ist seine Aura.“

18 Baugh (1993) 23; s. dazu auch die Diskussion bei Davies (1999).

19 Vgl. Wicke (1992) 7.

20 Draheim (2004); Danuser (2003).

„[...] auf wie vielen Gebieten sich die Moderne von der Antike völlig gelöst hat; nicht nur in Naturwissenschaft und Technik und nicht nur wegen so abscheulicher Dinge wie vulgäre Massenkultur und Reizüberflutung.“²¹

Es soll jedoch nicht unerwähnt bleiben, dass auf der Gegenseite wohlwollende Werke wie Richard Goldsteins *Poetry of Rock* zu einer inhaltlichen Aufwertung der populären Musik und Stilisierung deren Sänger als zeitgemäßer Poeten beigetragen haben.²² Auch scheinen jüngere Generationen von Zuhörern und Wissenschaftlern eher geneigt, eine wie auch immer geartete qualitative Differenz zwischen klassischer und populärer bzw. zwischen E- und U-Musik zu vernachlässigen und beide als einander gleichwertige Kunstformen und gleichermaßen wissenschaftsfähige Gegenstände anzuerkennen.²³ Hier ist zu hoffen, dass die Neuorientierung in den Musikwissenschaften und die immer präsenteren *culture studies* auf die altertumswissenschaftliche Rezeptionsforschung weiter einwirken werden.

(2) Wesen und Charakteristik der Popmusik und Popkultur scheinen die altertumswissenschaftliche Rezeptionsforschung zu erschweren, jedoch nur jene traditioneller *Conleux*, die sich noch allzu oft als bloßes Aufspüren der sichtbaren Nachwirkungen antiker Phänomene, also des tatsächlichen, ‚beweisbaren‘ und ‚intentionalen‘ Fortlebens oder Einflusses begreift, d.h. von einer mittels Bildung, Lektüre oder Autopsie transportierten, direkten

21 Schuller (1985) 11.

22 Goldstein (1969). Daher rührt sicherlich auch der Fokus der sich als elitär gebenden altertumswissenschaftlichen Rezeptionsforschung auf einen Sänger wie Bob Dylan, da dieser heutzutage wohl den Status eines Poeten erlangt hat und so, ohne die ‚Alten‘ mit einem Vergleich abzuwerten, in die Nachfolge ingenios inspirierter Dichter wie Ovid und Catull gestellt werden kann.

23 Ich nenne hier institutionelle Neuerungen in den dt. Musikwissenschaften als Zeichen einer im allgemeinen Bewusstsein veränderten bzw. sich verändernden Grundeinstellung: Der Studiengang *Populäre Musik und Medien* (Universität Paderborn; seit WS 2002/03) sowie das *Forschungszentrum Populäre Musik* (Humboldt Universität zu Berlin, seit 1983). Tagg (1987) 280 konnte dagegen in den achtziger Jahren noch Folgendes über die mangelnde Beschäftigung mit der Popmusik seitens der Musikwissenschaft berichten: “There is no room here to explain why, at least until quite recently, musicology has managed to ignore most of the music produced and used in the post-Edison era, but it does seem that this discipline has had considerable difficulty in expanding its range of methodological tools (chiefly developed as a conceptual system for demonstrating the aesthetic superiority and mythologically supra-social, ‘eternal’ or ‘absolute’ quality of Central Europe art music styles) to deal with other music.”

Kenntnis des rezipierten Phänomens ausgeht und stets das ‚Original‘ mit seinem jeweiligen ‚Abbild‘ vergleicht – ohne die wechselseitige Beziehung zwischen diesen angemessen zu würdigen oder der Rezeption einen eigenständigen Status in einem eigenen Kontext zuzubilligen. Charakteristisch für die Popmusik (und für die Popkultur im Allgemeinen) ist jedoch, dass sie sich von den jahrhundertlang tradierten Bildungsinhalten und schulischen bzw. universitären Curricula weitestgehend abgekoppelt hat, d.h. sich bei einer wie auch immer gearteten Antikerezeption nicht mehr explizit und nachprüfbar auf überlieferte Quellen, wissenschaftliche Literatur oder, zuge­spitzt formuliert, auf ‚authentisches Wissen‘ bezieht²⁴ – ein Sachverhalt also, den man mit konservativem Impetus gerne als Trivialisierung bzw. Wissens- und Werteverlust beschreibt. Wolfgang Schuller z.B. spricht diesbezüglich geradezu resigniert von *der im allgemeinen Bewusstsein in abgesunkener Form erscheinenden und gedankenlos genutzten Antike*.²⁵ Wer Caesar eigentlich war, ist in der Tat für die Popkultur irrelevant geworden, ja Authentizität stellt für die Popkultur kein sinnvolles Kriterium dar.²⁶ Da es dieser als Medium des kollektiven Gedächtnisses gerade nicht um die Wiederherstellung einer authentischen bzw. als authentisch propagierten Vergangenheit, sondern um Belange und Bedürfnisse der Gegenwart im Sinne eines kommunalen *shareable meaning* geht,²⁷ produziert sie ‚selbständige‘ und präsentische Vorstellungswelten der Antike und kümmert sich praktisch ausschließlich darum, ob die benutzten und aus dem kulturellen Vorrat bezogenen Zeichen und Symbole (Codes) von ihren Rezipienten entschlüsselt (dekodiert) und in dem jeweili-

24 Miralles (2009) 11–12 geht z.B. von zwei mehr oder weniger voneinander abgekoppelten Systemen aus; dabei spricht er explizit von “frauds” auf der popkulturellen und “authentic Greeks and Romans” auf der fachwissenschaftlichen Seite, nur um diese Wertung im nächsten Satz wieder zu entkräften. Puca (1997) 112–113 kann als Beispiel traditioneller Rezeptionsforschung gelten, da er die Variation des Achill-Mythos von *Manowar* vor allem deshalb als relevant und hochwertig erachtet, da sich dort Textkenntnisse von Homers *Ilias* nachweisen ließen. Auch Buijs’ (2013) qualitativ-hierarchisierende Ordnung von Rezeptionsformen ist diesem Muster verpflichtet.

25 Schuller (1985) 10: „Das hängt mit einem anderen Phänomen zusammen, das auch der, allerdings ebenfalls melancholischen, Betrachtung und vielleicht Sammlung wert ist: die große Fülle der gedankenlos gebrauchten Residuen und Überreste antiker Traditionen in Denken und Sprache, oft durch zahlreiche Zwischeninstanzen vermittelt.“

26 Zur Frage der Authentizität der ‚Vergangenheit‘ für die heutige Gegenwart und Popkultur s. Holtorf (2005).

27 Zur Gegenwartsbezogenheit des kollektiven Gedächtnisses s. Assmann (1988) bes. 13; Elflein (2008) 128.

gen Kontext, d.h. innerhalb eines Mediums, eines Genres, eines Songs, mit Bedeutung versehen werden können. Da die Popmusik aus evidenten kommerziellen Gründen in der Regel auf ein breites und vor allem globales Publikum abzielt, ist es freilich angebracht, möglichst universell verständliche Codes zu benutzen, d.h. antike Personen, *events*, Bauwerke, Ikonen usw., die überhaupt Wiedererkennung und Anknüpfungsfähigkeit gewähren und die sich dann in einem weitestgehend selbstreferentiellen System verselbständigen können. Die Antike ist auch nur *ein*, wenngleich sicherlich ein produktiver Teil dieses transkulturellen und global operierenden Zeichen-Vorrats. Peter Wicke formuliert zu diesem Verfahren treffend:

„Dabei findet ein permanentes Recycling dieses Vorrats statt, wobei in den Songs immer nur Fragmente dessen auftauchen, punktuelle, bezogen auf die Songgestalt nicht selten völlig beziehungslose Referenzen dieser Art ausreichen, um ihn zu einem bestimmten Bedeutungsmuster in Beziehung zu setzen bzw. ein solches entstehen zu lassen.“²⁸

Es ist also in den meisten Fällen populärer Musik unmöglich, die Präsenz eines Textes – Text hier in einem ganz allgemeinen Sinn zu verstehen – in einem anderen Text, insbesondere im Sinne einer ‚Intentionalität‘ nachzuweisen und die ‚ingeniöse‘ Verarbeitung des Prätextes, wie es traditionellerweise getan wird, nachzuvollziehen. Vielmehr gilt das, wofür Richard F. Thomas bezüglich Bob Dylans Lyrik den wunderbaren Ausdruck der *“free-wheeling intertextuality”* gebraucht, d.h. man sollte von einer einerseits höchst assoziativen und anspielungsreichen, an viele Traditionen andockenden und andererseits dennoch vage bleibenden, eine Identifikation geradezu verweigernden popkulturellen Text- und Bilderproduktion ausgehen.²⁹ Dies behindert, wie gesagt, lediglich die ‚traditionelle‘ altertumswissenschaftliche Rezeptionsforschung, macht aber die Popmusik zu einem idealen Gegenstand, um popkulturelle Allusionstechniken und Wissenskulturen, zeitgenössische Formen historischer Erinnerung und transkulturelle Identitätskonzepte näher zu untersuchen. Dabei gilt es gewiss zu beachten, dass Codes wie jene von *Caesar* weder gänzlich noch immer neu hervorgebracht, sondern innerhalb der neuen lyrischen Umgebung des Popsongs vielmehr arrangiert, angeordnet, kontextualisiert, umfunktionalisiert und ggf. umgedeutet wer-

28 Wicke (1992) 26.

29 Vgl. Thomas (2007) 34.

den. Tom Holert beschreibt dieses Verfahren unter dem Stichwort der Dekontextualisierung auf folgende Weise:

„Hier wird ein Element aus seinem angestammten Zusammenhang gerissen und in einen neuen eingefügt, auf daß es zu schillern beginne. [...] Solche Verfahren der historischen Um- und Neubewertung, der symbolischen Auf- und Entladung sind auf allen Ebenen der Popkultur aktiv. Retromoden, die Kultur des Camp, das B-Boy-Wesen, Glamour-Inszenierungen usw. [...] Pop wird zu einem Bezugssystem, zu einem Feld des Wissens, das immer weiter wächst und sich schon lange potentiell selbst genügt.“³⁰

Man sollte jedoch einräumen, dass das Bedeutungsspektrum des *Caesar*-Codes von der jahrhundertelangen alltäglichen, wissenschaftlichen und künstlerischen Beschäftigung in erheblichem Maße vorgeprägt ist, d.h. der Dekontextualisierung ein bestimmter, jedoch schwer zu bestimmender ‚Selektionsmechanismus‘ vorgeschaltet ist. Karl Christ trägt diese verschiedenen, teils widersprüchlichen Facetten der *Caesar*-Figur zusammen, welche über die Jahrhunderte von den jeweiligen Trägern der ‚Hochkultur‘, d.h. von Gelehrten und Künstlern, herausgearbeitet, weitertradiert und als mehr oder weniger feste Codes fixiert wurden. Dennoch muss auch er konstatieren, dass die Verwendungs- und Deutungshoheit dieser Codes den Händen der Spezialwissenschaft (sowie der ‚Hochkultur‘) – wenn sie sich denn jemals gänzlich dort befunden hat – abhanden gekommen ist.³¹ Im Gegenteil, in der popkulturellen Ästhetik – und dies ist als konstitutives Charakteristikum aufzufassen – können normative, hierarchisierende Unterscheidungen in ‚Hochkultur‘ und ‚niedere‘ Kulturen und dergleichen überhaupt nicht mehr getroffen werden.³²

III. *Caesar* in der Popmusik

Caesar ist im Bereich der Popmusik kein Unbekannter, sondern taucht mit einer gewissen Frequenz immer wieder in Bandnamen, Alben, Songtiteln und -texten, Covern, Musikvideos auf, d.h. der *Caesar*-Code lässt sich, wie in der Popkultur im Allgemeinen, auch in diesem Kulturkomplex als äußerst

30 Holert (1999) 27.

31 Christ (1994) 15; vgl. Assmann (2007) 178.

32 Für die Auflösung dieser Grenzen in der Postmoderne s. Jameson (1991).

produktiv beschreiben. Dabei scheint, auch wenn die Reichweite des Codes aufgrund der schier Masse an Bands und Titeln nur geschätzt werden kann und eine Synopse der popmusikalischen Caesar-Rezeption beinahe unmöglich erscheint, die Rezeption – vom viel behandelten Bob Dylan einmal abgesehen – in den Subgenres härterer Gitarrenmusik zu überwiegen.³³ Dies dürfte darauf zurückzuführen sein, dass einerseits Motive der Herrschaft und Gewalt, des Krieges und Todes in diesen Subgenres häufiger thematisiert werden³⁴ und andererseits der popkulturelle *Caesar*-Code des tyrannischen, schließlich ermordeten Feldherrn und Politikers eine stärkere Präsenz aufweisen bzw. Strahlkraft entwickeln kann als andere Figurencodes.³⁵ Für den euro-amerikanischen Sprachraum gilt zusätzlich, dass dort die Kenntnis um den Caesar-Mörder Brutus und Caesars tragische Ermordung wohl vor allem aufgrund der wirkungsmächtigen Shakespeare-Rezeption sehr stabil ist. Eine gänzlich positive Konnotation Caesars ohne zynische oder ironisch-selbstreflexive Untertöne ist also kaum auszumachen bzw. in der populären Kultur kaum mehr vorstellbar. Hinzu kommt, dass insbesondere die *Caesar*-Figur im kollektiven Gedächtnis wie kaum eine andere Person der römischen Antike mit den Bildwelten des italienischen Faschismus und insbesondere des deutschen Nationalsozialismus verschmolzen ist bzw. von diesen deutlich negativ überformt wird.³⁶ Hier hat sowohl die bewusste Antike- und *Caesar*-Rezeption durch die beiden Diktatoren Mussolini und Hitler als auch antifaschistische Historienvergleiche u.a.

33 Als weitere Beispiele neben den hier besprochenen seien z.B. *Morbid Angel – Caesar's Palace* (vom Album *Domination*, Giant 1995), *White Skull – In Caesar we trust* (vom Album *Public Glory, Secret Agony*, Breaker Records 2000) und die instrumentale Eröffnung *Ides of March* genannt, welche die englische Heavy Metal-Band *Iron Maiden* ihrem Album *Killers* (Emi Music 1981) voranstellt. Umurhan (2012) 140–147 bespricht zudem das Album *Romulus* der Death Metal-Band *Ex Deo* (Nuclear Blast 2009), auf dem Caesar in mehreren Songs als römischer Feldherr exponiert wird.

34 Vgl. Helsper (1998) 246; Umurhan (2012) 129: "Heavy metal's aesthetic generally consists of a vigorous musical articulation of and response to adolescent frustration and anger directed at a variety of contemporary society's ills, including youthful alienation, wherein the genre's style acts as an appropriate vehicle for male aggression and the celebration of Greek and Roman military prowess."

35 Man denke z.B. an den in der Gegenwart wenig produktiven Code des *Caesar litteratus*, der in seinem Werk *de analogia* die Gestaltung der lateinischen Sprache, die *ratio Latine loquendi*, in den Mittelpunkt stellt. Vgl. Gell. 19,8,3 und 1,10,4.

36 Zur faschistisch-nationalsozialistischen Überformung Caesars vgl. Pöschl (1987) bes. 181 und Wyke (1999).

von Simone Weil, die Caesar als Prototypen diktatorischer Führer deuteten, das Bild Caesars nachhaltig geprägt und deutlich ins Negative verkehrt. Hinzu tritt, dass die medialen und kollektiven Imaginationen der Popkultur diese Identifizierung so sehr betont und fixiert haben, dass die Diktaturen / Diktatoren, mag ihr ‚Wesensunterschied‘ noch so groß sein, sich überblenden können.³⁷ Diese assoziativen Überblendungen sind in der Popkultur recht häufig, weil sie, wie bereits gesagt, weniger historische Prozesse, Entwicklungen und Personen in ihren historischen und authentischen ‚Zuständen‘ wahrnimmt, sondern kanonische, ikonische, wiedererkennbare und irgendwie vergleichbare Codes (z.B. eines namenlosen *Mörders*, *Hitlers* und *Caesars*) zwar völlig ‚ahistorisch‘, aber jeweils funktional und ‚sinnvoll‘ in einem ‚Jetzt und Hier‘ platziert.³⁸ Die hyperkommunikative, vernetzte Digitalkultur hat dieses Verfahren eines präsentischen und assoziativen ‚Nebeneinander‘ ohne Hierarchisierung sicherlich in den letzten Jahren enorm potentiert.

Im Folgenden seien einige Songs und Alben als erste Exempla einer popmusikalischen Rezeption dieses *Caesar*-Codes angeführt und kurz besprochen: Die schwedische Rockband *The Hives* benutzt den berühmten, Caesar zugeschriebenen Ausspruch für die Kreation eines Albumtitels und formuliert: *Veni Vidi Vicious* (Warner Bros. 2000), in deutscher Übersetzung also „Ich kam, sah und (war) böse“. *The Hives* gehen jedoch auf dem Album über dieses Wortspiel nicht hinaus, sondern verharren in der damit ausgedrückten rebellischen Rockattitüde, die sowohl den von der Band gespielten Sound als auch die evozierten militärischen Siege Caesars ironisch in die ‚Sphäre des Bösen‘ verortet. Erwähnenswert scheint lediglich, dass die in schnellem

37 In der Popkultur verselbständigt sich die Synthetisierung von Prinzipat und Diktatur, Kaiser und Führer, Zirkusspiele und moderne Masseninszenierungen usw. Als Beispiel sei auf <http://www.stuffdictatorlike.com/wp-content/uploads/2009/03/dictators~22.png> [leider nicht mehr zugänglich] verwiesen, auf der am 20. März 2009 eine Collage veröffentlicht wurde, die Portraits sog. Diktatoren verschiedener Epochen assoziativ zusammen gruppiert, u.a. von Hitler, Mussolini, Caesar, Fidel Castro, Stalin, Putin und Alexander dem Großen. Ähnliche popkulturelle Assoziationsketten finden sich auch anderswo, z.B. in Marco Martellinis Karikatur *Homo ridens: Tributo Semiserio a Darwin*, die 2009 in Ferentino (Latium) beim dritten nationalen Satire- und Humorwettbewerb *L'Ortica* den ersten Preis gewann. Martellini zeichnet die menschliche Entwicklung vom Affen über Caesar und Mussolini bis hin zu Berlusconi. Ebenso zu nennen ist die im Internet kursierende Statuengruppe *Julius Caesar – Benito Mussolini – Silvio Berlusconi* (z.B. auf <http://webfound.com/wp-content/uploads/2011/02/italia-history.jpg>).

38 Vgl. Ullmaier (1995) 7.

Rhythmus rasenden und überaus kurzen Kompositionen ihre Parallele in der Caesar selbst und fremd zugeschriebenen unglaublichen *celeritas* finden.³⁹

Die Musikveteranen von *AC/DC* vermischen dagegen verschiedene (negative) Codes römischer Geschichte, darunter eben auch jenen *Caesars*, zu einer Rockhymne mit dem treibenden, triumphalen Refrain *Hail Caesar* (vom Album *Ballbreaker*, EastWest 1995). Dass Caesar neben anderen ikonischen Zeichen, die auf das antike Rom verweisen (*“senators”, “lions”, “coliseum”*), benannt wird und klar hervorsticht, zeigt sich spätestens in den Worten: *“Up comes the thumb of Caesar / To stab you in the back”*. Ein solches ‚Zusammenfallen‘ historischer Personen, Ereignisse und Zustände in der Figur Caesars begegnet in der Popmusik immer wieder. Caesar tritt also im popkulturellen Gedächtnis als prominenteste römische Figur so sehr in den Vordergrund, dass er gar als Chiffre und ‚Kongregationspunkt‘ verstanden werden kann, in dem praktisch alle auf die römische Antike verweisenden Zeichen zusammengeführt werden können: So pflegen sich zum Beispiel auch die anderen römischen Kaiser in dem zwar allgemeinen, doch auf ewig mit Julius Caesar verbundenen Namen *Caesar* zu kristallisieren.

In dem von *AC/DC* veröffentlichten Musikvideo wird sowohl mit der Ikonographie des italienischen ‚Sandalenfilms‘ als auch mit der Vergleichbarkeit der medialen Inszenierung von Macht im antiken Rom, im dt. Nationalsozialismus und in westlichen Demokratien gespielt. Die Rockbühne, die wohl als Variation der *rostra*, des römischen Ortes für politische Rhetorik und ‚Propaganda‘, aufzufassen ist, gerät dabei zum Schauplatz der Synthese historischer Zeichen, sodass das Rockpublikum selbst als servile, dem Spektakel ausgelieferte Masse inszeniert wird, die sich uniformiert und synchron vor einem großen, angestrahnten und mit Fackeln versehenen, silbernen Adler bewegt. Dies wird noch dadurch verdeutlicht, dass eines der Bandmitglieder zu Beginn des Videos in der Rolle eines römischen Reiters auftritt, der in ambivalenter Weise die rechte Hand zum (Hitler-)Gruß erhebt. Dass es *AC/DC* vor allem um die mediale Inszenierung geht, wird auch daraus ersichtlich, dass noch weitere ikonographische Elemente moderner Popkultur, z.B. Ausschnitte aus dem weltberühmten Film *King Kong* (RKO Radio Pictures 1933) gleichberechtigt neben den anderen Videoszenen eingefügt sind. Zentral ist hierbei, dass der Film *King Kong* selbst im kollektiven und medialen Gedächtnis praktisch ausschließlich als singuläre Ikone des Riesenaffen auf dem Empire State Building präsent ist. Das in den Lyrics und im

39 Vgl. Caes. BG 2,12; 8 praef. (Aulus Hirtius); Plin. nat. 7,91; Quint. inst. 10,1,114.

Video evozierte Antikebild und *Caesar*-Portrait ist also nicht an einer historischen Authentizität interessiert, sondern wird von der Band in durchaus selbstreflexivem Gestus als verzerrtes, assoziatives Konstrukt popkultureller Repräsentationstechniken entlarvt.

Die Heavy Metal-Band *Wolf* formt in dem gleichnamigen Song zu brachialem Klang aus den negativen Codes von *Caesar* eine brutale Killergestalt, dessen Hybris, Gewaltbereitschaft und Unterwerfung des Volkes schließlich in der Aufforderung *All hail Caesar* (vom Album *Ravenous*, Century Media 2009) münden. Dieser an Caesar gerichtete Ausruf, der in der Popmusik regelmäßig reproduziert wird, geht möglicherweise auf die eigentlich an Claudius adressierte (vgl. Sueton. Claud. 21), jedoch spätestens mit dem Comic *Asterix als Gladiator* (1964) im kollektiven Gedächtnis fixierte und mit Caesar verbundene Formulierung *(H)ave Caesar, morituri te salutant* zurück. Dabei formuliert jener *Caesar* der Band *Wolf* in der ersten Person auf zynische Weise die eigene postume Vergöttlichung, indem er singt: *“I have built you all a temple, now kneel and worship me!”* In ähnlich düsterer Weise begegnet uns *Caesar* in dem atmosphärischen Song *Caesar Forever* (vom Album *III: So Long Suckers*, Univeral-Island Ltd. 2007) der finnischen Doom Metal-Gruppe *Reverend Bizarre*, wo ein Mörder, der sich mit blutigen Händen auf eine ewige Menschenjagd begibt, unter ebendiesem Namen figuriert: *“Here I wait in the shadows / Raise my two bloody hands. [...] By my hand the weak must die [...] But Caesar is forever [...] Tonight we hunt together!”* Die brutalen Codes der *Caesar*-Figur werden hierbei offensichtlich zur Erzeugung eines düsteren menschlichen Archetyps verwendet, der sich unter dem schicksalshaften Namen *Caesar* zu allen Zeiten immer wieder veräußerlichen kann.

Zu den elegischen Geigen des deutschen Elektro-Songwriters *Finn* (Patrick Zimmer) klagt ein melancholischer, geradezu geschichtsrevidierender *Julius Caesar* (vom Album *The Best Low Priced Heartbreakers You Can Own*, Erased Tapes Records 2008) darüber, dass Rom voller Blut sei, und wünscht sich, seiner Rolle als Diktator und der ewigen Stadt zu entfliehen. Der Songtext ist in seiner Komplexität beeindruckend und überblendet sich sogar mit der zuweilen vorgebrachten These vom in Kauf genommenen oder gar bewusst selbst provozierten Tod Caesars. Der Text erzählt einerseits vom unabänderlichen Lauf der Geschichte und versucht andererseits auf einer Metaebene, psychologische Einblicke in eine Figur zu gewähren, die an ihrem eigenen allzu negativ konnotierten popkulturellen Code zu verzweifeln scheint:

Popsongs über Julius Caesar

*“But everything is bleeding
Everywhere is Rome
That’s why I’m trying to get out of my role, dear
That’s why I’m trying to get out of Rome.”*

Ein ähnliches Bild vermittelt das Album *Julius Caesar* des Lo-Fi-Alternative Rockers *Smog* alias Bill Callahan (Drag City 1993), auf dessen Cover die schwarz-weiß gehaltene Zeichnung eines leeren und etwas trostlosen thronartigen Sessels zu sehen ist – ein Album voller Melancholie im Angesicht von Ausweglosigkeit, Verlust und Verzweiflung.

Gewiss könnte man noch eine Reihe weiterer Titel und Alben anführen. Da jedoch eine vollständige Untersuchung der Rezeption Caesars in der Popmusik in diesem Rahmen nicht geleistet werden soll, möchte ich im Folgenden beispielhaft an zwei Songs aus äußerst verschiedenen Genres, d.h. aus dem Punkrock und dem modernen R&B, zeigen, wie die etablierten *Caesar*-Codes jeweils in die lyrische Umgebung integriert und dort funktionalisiert werden. Mir ist dabei durchaus bewusst, dass Textanalysen von Popsongs mit Methoden, die ursprünglich für die Literaturinterpretation konzipiert sind, generell große Schwierigkeiten mit sich bringen – auch in der Fachwelt gibt es dagegen Einwände⁴⁰ – und zuweilen sogar gegen das inhaltliche Desinteresse oder Hörverhalten der Rezipienten ankämpfen müssen. Da es mir jedoch mit der Rezeption einer antiken Gestalt um ein deutlich markiertes lyrisches Phänomen geht, halte ich diese Probleme für überwindbar. Ich kann dabei jedoch nicht verhehlen, dass ich der Logik des Mediums in meiner Untersuchung nicht vollends gerecht werde, weil ich mich hauptsächlich auf die ‚Paratexte‘ (Lyrics, Videos, Cover usw.) konzentriere und das eigentlich Musikalische weniger beachte. Dies müsste in einer breiter angelegten Arbeit zur popmusikalischen Antikerezeption unbedingt stärkere Berück-

40 Shuker (1997) 144: “It is obviously difficult to write about an aural (or visual) experience, reducing it to patterns of verbal language. Part of the problem here is that separating a piece of music into its constituent elements (harmony, rhythm, etc.) glosses over the central point that it is more than the sum of its parts [...]” Vgl. Frith (1992) 78. Ein diesbezüglich extremes Urteil findet sich bei Wicke (1992) 14–15: „Damit ist eine prinzipielle Abkehr von dem nach dem Modell der Literatur konzipierten künstlerischen Textverständnis formuliert. Musik hat keine Bedeutungen mehr, die ihrer Struktur eingeschrieben sind, sie erhält Bedeutungen, nimmt dieselben auf, sofern ihre internen Parameter sich in einer strukturell homologischen Beziehung zu den von einer Kultur produzierten Wertungs- und Bedeutungsmustern befinden.“

sichtigung finden. Es müsste also z.B. untersucht werden, wie die *Caesar*-Codes von der musikalischen Seite aus etabliert werden, d.h. durch Rhythmus, Gesang, Einsatz von Instrumenten usw. – all dies, was Osman Umurhan unter dem Stichwort “*musical narrative*” zusammenfasst⁴¹ –, um herauszufinden, wie *Caesar* in der Popmusik eigentlich ,klingt‘.

IV. Iggy Pop als Punk-*Caesar*

Iggy Pop, eigentlich James Newell Osterberg, geboren 1947 in Muskegon, Michigan, aufgewachsen in der Nähe von Ann Arbor, gilt heute in der Fachwelt als *Godfather of Punk* und eigentlicher Erfinder (auto-)destruktiver Bühnenshows.⁴² Er veröffentlichte die mittlerweile zu Klassikern avancierten Alben *The Idiot* (RCA 1977) und *Lust For Life* (RCA 1977) auf, musizierte und wohnte u.a. mit David Bowie in Berlin, kämpfte jahrelang mit einer Drogensucht, deren körperliche Spuren noch immer sichtbar sind, hatte 1986 seinen ersten Hit mit *Real Wild Child* und tourt bis zum heutigen Tag als rebellischer Rockgreis und (noch) lebende Punklegende durch weltweit ausverkaufte Hallen. Dies alles wäre für die Altertumswissenschaften gewiss von geringer Bedeutung, hätte Iggy Pop nicht 1993 ein Album mit dem Titel *American Caesar* (Virgin Records) veröffentlicht, auf dem sich auch der hier besprochene Song namens *Caesar* (komponiert von Iggy Pop und Eric Schermerhorn) findet, der im Übrigen den oben bereits erwähnten Song von *AC/DC* stark inspiriert zu haben scheint.⁴³ Das Album, obgleich kein großer finanzieller Erfolg, wurde in der damaligen Presse gefeiert: *Die Zeit* publizierte einen knappen, aber wohlwollenden Artikel mit Konzertempfehlungen,⁴⁴ das Fachmagazin *Rolling Stone* bezeichnete es als musikalisch, thematisch und stilistisch sehr gelungenes Werk,⁴⁵ und *Der Spiegel* zählte es

41 Umurhan (2012) 139.

42 Ich folge hier weitestgehend Larkin (2006) Bd. 4 452–453. Zur Rolle der auto-destruktiven Performance bei Iggy Pop s. Schmidt-Joos/Kampmann (2008) 1363.

43 Die Parallelen sind u.a. ein ähnliches Zusammentreffen verschiedener Codes der römischen Geschichte, z.B. der brutalen Zirkusspiele, in der Figur Caesars, die Erwähnung seiner Ermordung und der immer wiederkehrende Ausruf “*Hail Caesar!*”.

44 Anonymus (1993).

45 Kemp (1997): “What elevates *American Caesar* from merely a good album to a great one is that the songs are sequenced in a way that sharpens the record’s dynamics — musically, stylistically and thematically.”

„zum Besten, was er je aufgenommen hat“.⁴⁶ Erstaunlich ist zudem, dass Iggy Pop selbst zwei Jahre später einen kurzen Artikel über die Entstehung des Songs in der Fachzeitschrift *Classics Ireland* veröffentlichte, in dem er als seine Hauptinspiration *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* des britischen Historikers Edward Gibbon (1737–1794) angab.⁴⁷ Pops Antikerezeption speist sich also nicht nur aus ikonenhaften und schematischen Elementen der Popkultur, eigenen Präferenzen der (Selbst-)Inszenierung, wie wir unten genauer sehen werden, sondern auch aus sekundärer, über wissenschaftliche Literatur vermittelter Bildung. Gibbons Ende des 18. Jahrhunderts publiziertes Werk gilt zwar als Klassiker der Geschichtsschreibung, wirkt jedoch heute ziemlich überholt. Da Caesar bei Gibbon kaum eine Rolle spielt, ist davon auszugehen, dass auch Iggy Pop das Verfahren der ‚Synthetisierung‘ anwendet und, wie wir sehen werden, zahlreiche römische Codes in der prominenten Figur *Caesar* zusammenführt. Iggy Pop, der zuvor wohl keine nennenswerten durch Bildung erlangten Kenntnisse über die römische Antike besaß,⁴⁸ übernahm Gibbons Theorie des dekadenten, unmoralischen und von innen her zerfallenden spätantiken Rom und übertrug sie auf Amerika sowie die westliche Welt.⁴⁹ Diese Übertragungsleistung galt damals bereits nicht mehr als sonderlich innovativ, wie Joshel/Malamud/Wyke aufzeigen können:

“During the course of the twentieth century, imperial Rome has regularly been deployed in apocalyptic critiques of popular culture. A system of parallels was established between the Roman empire and, in particular, the mass culture of the United States. [...] In this view, we face cultural decline and extinction because we are all too like the

46 Hüetlin (1993) 266. In der anonymen Rezension auf <http://allmusic.com/album/american-caesar-r186599/review> ist zu lesen: “American Caesar is an overlooked masterpiece.”

47 Pop (1995); Pop las das Werk wohl in der von Dero A. Saunders herausgegebenen Kurzfassung (New York 1952).

48 Unter dem vierten Punkt seiner durch die Lektüre gewonnenen Erkenntnisse notiert Iggy Pop: “I find out how little I know.”

49 Pop (1995) 95: “When I listened back, it made me laugh my ass off because it was so true. America is Rome. Of course, why shouldn’t it be? All of Western life and institutions today are traceable to the Romans and their world. We are all Roman children for better or worse.”

Romans, enjoying our latter-day bread and circuses in the shadow of our mass media empire's imminent collapse.”⁵⁰

Für die Punkmusik ist die Darstellung eines moralisch-dekadenten, kulturell vergleichbaren Verfalls sicherlich ein passendes Thema, da sie sich als Genre des destruktiven Aufbegehrens gegen das Establishment begreift und die wunden Punkte moderner Gesellschaftssysteme aufzeigt;⁵¹ auf der anderen Seite gehören diese Punktelemente einem thematischen Spektrum an, das die popkulturellen *Caesar*-Codes wohl zweifellos abzudecken vermögen, und es ist demnach verständlich, dass Iggy Pop all diese negativen Facetten in Caesar, der römischen Gestalt *par excellence*, zu synthetisieren gedachte. Die modernen gesellschaftlichen Systeme und ihre Defizite seien, so Iggy Pop, in Rom bereits in einer Art Frühstadium sichtbar.⁵² Dieser Analogie entsprechend inszeniert sich Iggy Pop auf dem Albumcover, das sowohl den düsteren Blick eines rebellischen Punks⁵³ als auch die stark geweißte, ultramuskulöse Idealbrust einer antiken Marmorstatue (mit angedeuteter Stichwunde) zeigt,⁵⁴ als *American Caesar* – eine Identifikation, die durch Sprechweise, Stimmveränderung und Rollenverteilung innerhalb des Liedes noch unterstrichen wird.⁵⁵ Der Song selbst beginnt demgemäß mit der präsidial anmutenden Apostrophe *“People of America”*. Im Folgenden werden, vorgetragen im Sprechgesang und untermalt vom steten Rhythmus einer verzerrt dahin scheppernden E-Gitarre, verschiedene negative, im kollektiven Gedächtnis

50 Joshel/Malamud/Wyke (2001) 20.

51 Wicke et al. (2005) 408.

52 Pop (1995) unter dem zweiten Punkt: “I learn much about the way our society really works, because the system-origins – military, religious, political, colonial, agricultural, financial – are all there to be scrutinized in their infancy. I have gained perspective.”

53 Für die Punk-Attitüde spricht zudem die in der linken unteren Ecke des Covers platzierte Warnung an die Eltern: “Parental Warning: This is an Iggy Pop Record”.

54 Das Faktum, dass die antiken Bauten und Bildnisse ursprünglich farbig waren, spielt im kollektiven Gedächtnis, insbesondere in der Popkultur, nach wie vor kaum eine Rolle, da der weiße Marmor als das Erkennungszeichen der griechisch-römischen Antike *par excellence* fungiert; dazu Brinkmann (2004) 25.

55 Wenn andere Figuren, z.B. ein Berater oder der alte Wahrsager sprechen, verstellt Iggy Pop seine Stimme, die Rolle Caesars spricht er jedoch dezidiert mit ‚seiner‘ Stimme. Eine solche Identifikation mit Caesar begegnet auch in Jay-Zs Song *Encore* (vom Album *The Black Album*, Roc-A-Fella 2003), in dem der amerikanische Rapper selbstironisch u.a. anhand der berühmten antiken Figur von Aufstieg und Fall in der Popmusik-Industrie erzählt (so auch erwähnt – neben anderen Songs desselben Künstlers – von Gellar-Goad in seinem Blogbeitrag [s.o. Anm. 7]).

Popsongs über Julius Caesar

und in der Popkultur fest etablierte Codes römischer Geschichte assoziativ und ‚ahistorisch‘ aneinandergesetzt: *Caesar* als lyrisches Ich, Christenverfolgungen, blutige Zirkusspiele (“*Throw them to the lions!*”), kulinarische Dekadenz (“*Darling, let us go to the banquet hall / There will be a great feast tonight*”; “*Grapes from Sicily / Silks from Asia minor / All the tea in China*”), brutaler Zynismus (“*Who are these Christians? I’ve heard that they turn the other cheek / Ha Ha Ha Ha / Throw them to the lions!*”), Verlust von ernsthafter Frömmigkeit (“*No one believes in the old gods / How tiresome attending the rituals*”) und römischer Militarismus bzw. Imperialismus (“*I bring you a great army to preserve peace in our empire*”, “*Hail, Caesar! Hail, Caesar!*” und “*The Roman empire, the glory of Rome*”). Diese werden dabei inhaltlich nie konsequent weiterverfolgt, sondern verbleiben auf der Ebene der Andeutung und des Stichwortes, was für die Rezipienten die Decodierung und Übertragung der geschilderten Verhältnisse vereinfacht. Die musikalische Monotonie scheint dabei die Zeitlosigkeit bzw. die von Iggy Pop postulierte Wiederkehr dieser Elemente in der amerikanischen Kultur widerzuspiegeln. Im Mittelpunkt des Liedes steht das lyrische Ich *Caesar* bzw. Iggy Pop, der die moralischen Verfehlungen der römisch-amerikanischen Gesellschaften in sich vereint und dessen berühmter Tod als Symbol und Kulminationspunkt eines dekadenten, ‚übermüdeten‘ und dem Untergang geweihten Reiches präsentiert wird:

*“The empire is tired.
Caesar will rest now.
We depart for the chambers.
Come, darling!
Yes, Caesar.
Caesar will rest now.”*

Iggy Pop lässt also einen *Caesar* auftreten, der sich in der Rolle des zynischen und resignierten römisch-amerikanischen Punkrebellen gefällt, der den moralischen Verfall einerseits zwar benennt und anprangert, zugleich jedoch dem dekadent-luxuriösen, bewusst zerstörerischen Lebensstil eines transkulturellen Rockstar-Kaisers frönt. Die *omina*, die Caesars persönlichen Tod andeuten, werden hier retrospektiv wie zukunftsweisend von der Person auf die imperialen Gebilde transferiert und sowohl auf den Untergang des römischen Reiches als auch auf einen in Zukunft bevorstehenden Niedergang der Vereinigten Staaten bezogen. Der Rockstar-Kaiser selbst erstarrt im Wissen um seine baldige/geschehene Ermordung förmlich in ironisch-selbst-reflexiver Geste: Selbst seinem von einem alten Wahrsager prophezeiten

Tod (*“Caesar! Caesar! Beware, beware the Ides of March!”*) vermag dieser nur mit einem höhnischen Lachen zu begegnen und – die kundigen Rezipienten mögen dies als Iggy Pops Unfähigkeit zur eigenen Veränderung des Lebensstils im Angesicht des drohenden Untergangs und (Bühnen-)Todes werten – den Daumen nach unten zum (amphi-)theatralen Mordbefehl zu senken (*“Throw him to the lions! Ha ha ha ha”*). Iggy Pop inszeniert damit sowohl seine eigene Künstler-*persona* als auch *Caesar* rückblickend als Prototypen des popkulturellen Lebensmodus schlechthin, in dem die produktive Kraft in einer intensiven präsentischen Erfahrung zwischen jähem Aufstieg und Fall nicht *verblässen, sondern ausbrennen* (Kurt Cobain) soll.⁵⁶

Zudem ist erwähnenswert, dass die im Song durchgespielten, brutalen Codes eines tyrannischen *Caesars* durchaus zu Iggy Pops eigenen martialischen Auftritten, Outfits und Performances passen, für die das ironische Spiel mit Uniformen, militärischen Requisiten und faschistischer Symbolik eine nicht unwesentliche Rolle einnehmen. Dass der Sänger irgendwann zur Bühnenrolle eines in der Popkultur mit faschistischen und nationalsozialistischen Bildwelten verschmolzenen, tyrannischen *Caesars* zurückgreifen würde, wirkt in der Rückschau demnach nicht nur folgerichtig, sondern geradezu zwangsläufig. Die Rezipienten gewinnen daher den Eindruck, dass Iggy Pop mit *Caesar* und dessen (Bühnen-)Tod eine adäquate Identifikationsfigur für seine ungestüme körperliche Selbstzerstörung⁵⁷ – *Caesar* wird ja bezüglich der Iden des März gleich mehrfach gewarnt⁵⁸ – gefunden hat,⁵⁹ dass er

56 Aus Kurt Cobains *Suicide Note* (April 1994); Textzeile urspr. Neil Young & Crazy Horse, *Hey Hey, My My (Into the Black)* vom Album *Rust Never Sleeps* (Reprise 1979). Vgl. dazu *Caesars* Wunsch nach einem plötzlich eintretenden Tod (Plut. *Caes.* 57,4; Sueton. *Caes.* 87) sowie seinen Versuch, durch gezielten Schlaf auf Reisen möglichst wenig Handlungszeit zu verlieren (Plut. *Caes.* 17,3).

57 Ich halte es für durchaus legitim, diese Zeilen als autobiographische Inszenierung zu deuten. Das hieße, dass Iggy Pop als *Caesar* über den ihm von der Fachwelt mehrfach prophezeiten Tod (*“Caesar! Caesar! Beware, beware the Ides of March!”*) spottet und seinem eingeschlagenen Weg treu bleibt: *“Throw him to the lions! Ha ha ha ha.”* Dieses autobiographische Inszenierungs-Spiel wird zudem dadurch gebrochen, dass Iggy Pop während der Aufnahmen zum Album gerade im Gegenteil eine ungewöhnliche Selbstdisziplin an den Tag gelegt und bewusst auf die üblichen Exzesse verzichtet haben soll; vgl. Trynka (2008) 402.

58 Diese Verse lassen sich wohl auf Shakespeares *Julius Caesar* (1. Akt, 2. Szene, 18: Soothsayer: *“Beware the Ides of March!”*) bzw. dessen Verfilmung von Joseph L. Mankiewicz (MGM 1953) zurückführen.

jedoch zudem seinen eigenen Punkrock gleichzeitig als Symptom der und Heilmittel gegen die korrupte moderne Kultur begreift. Für diese Interpretation der ambivalenten Selbstinszenierung Iggy Pops als Punk-*Caesar* spricht zusätzlich die Tatsache, dass dem Song eine programmatische Bedeutung zukommt, weil er als längster und letzter Titel des gesamten Albums zwischen den anderen Songs herausragt.

V. Lamyas *Caesar* als *Betrayed Lover*

Ein völlig anderer *Caesar* begegnet uns im Genre des modernen Rhythm&Blues, genauer gesagt, in dem 2002 auf dem Debütalbum *Learning from Falling* (J Records) erschienenen Song *Judas Kiss (Brutus Diss)*⁶⁰ (komponiert von Lamy, Louis Metoyer und Justin Stanley) der Sängerin Lamy.⁶¹ Die omanische Sängerin hatte zwar durch ihren frühen Tod im Jahr 2009 nicht mehr die Möglichkeit, in die popmusikalischen Ruhmessphären eines Iggy Pop emporzusteigen, ihr einziges Album wurde jedoch von der Kritik überwiegend positiv aufgenommen und ihr selbst enormes Potential zugeschrieben.⁶² Lamy Al-Mugheiry wurde 1973 in Mombasa, Kenya, geboren, wuchs im britischen Sheffield auf und zog, nachdem sie früh ihr musikalisches Talent entdeckt und Gesangsunterricht genommen hatte, nach New York. Nach der Zusammenarbeit mit den Branchengrößen *Duran Duran* und David Bowie begann sie ihre Solokarriere im Jahr 2001, indem sie einen von R&B-Künstlern wie Alicia Keys, R. Kelly oder *Destiny's Child* vorgeprägten geschmeidig-lasziven, souligen Stil verfolgte. Das Genre wird gelegentlich

59 Die Identifizierung Iggy Pops mit einem rebellischen Caesar vollzieht schon Hüetlin (1993) 266.

60 Die Verbindung zwischen Brutus und Judas ist durch Dantes *Inferno* vorgeprägt, wo die beiden im untersten Kreis der Hölle (zusammen mit Cassius) als schlimmste Verräter erscheinen (34. Gesang, 61ff): «Quell' anima là sù c'ha maggior pena, / disse 'l maestro, è Giuda Scariotto, / che 'l capo ha dentro e fuor le gambe mena. / De li altri due c'hanno il capo di sotto, / quel che pende dal nero ceffo è Bruto: / vedi come si storce, e non fa motto!; / e l'altro è Cassio, che par sì membruto. / Ma la notte risurge, e oramai / è da partir, ché tutto avem veduto.»

61 Die Ausführungen basieren v.a. auf Larkin (2006) Bd.5 78.

62 So z.B. in der Albumrezension auf <http://allmusic.com/album/learning-from-fallingr598672/review>: "There are a few promising tracks here, but as soon as she (and, more importantly, her executive producers) begin focusing on what can make her sound unique instead of bankable, she'll be able to get some great, consistent work done."

auch als Neo Soul, Black oder Urban Music bezeichnet und vereint tanzbare, elektronische Musik sowie Hip Hop- und Rap-Einflüsse mit den Melodien des Nachkriegs-Rhythm&Blues. Textlich steht das Genre weder für die harten Realitätsdarstellungen des Hip Hop oder Rap⁶³ noch für aufrüttelnde systemkritische Aussagen des Grunge oder Punk, sondern konzentriert sich in der Regel auf von attraktiven Sängern (meist Frauen) vorgetragene, lineare Narrationen eines lyrischen Ichs über alltägliche Gefühle, über Liebe, Untreue, Einsamkeit, oder ausgelassene Freude, welche die Rezipienten zur affektiven Identifikation einladen sollen.⁶⁴ Die Zielgruppe bilden hierbei die (eher weiblichen) Heranwachsenden der westlichen Industrienationen, für welche die modisch gestylten, in professionellen Musikvideos sinnlich inszenierten, erfolgreichen Sängerinnen und Sänger eine Vorbildfunktion erfüllen sollen.⁶⁵ Mit Codes in der Gegenwartskultur präserter historischer Gestalten und Ereignisse wird dabei, wie in der Popmusik generell, eklektisch und spielerisch verfahren, wobei der traditionelle Code in einen anderen, jedoch global verständlichen Kontext verlagert wird. In dieser Weise bettet z.B. die sehr erfolgreiche R&B-Gruppe *Destiny's Child* die für die amerikanische Gesellschaft traumatische Erfahrung des Vietnamkrieges in den Song *Survivor* ein (vom Album *Survivor*, Columbia Records 2001). Dieser erzählt vordergründig von der Überwindung eines treulosen Geliebten und der selbstbewussten Emanzipation des lyrischen Ichs. Jedoch singen die drei Sängerinnen – im Musikvideo bezeichnenderweise in amerikanischen Uniformen mit stark sexueller Konnotation auf einer Pazifikinsel zu sehen⁶⁶ – nicht nur von einer verlassenen Frau, die sich nach dem Scheitern der Beziehung wieder zu Selbstbewusstsein verhilft, sondern hintergründig auch von den nach der negativen Vietnam-Erfahrung wiedererstarkten USA:

63 Vgl. Wicke et al. (2005) 230–231 und 419.

64 Als berühmte Beispiele seien hier R. Kellys *If I could turn back the Hands of Time* (vom Album *R.*, Jive Records 1998) über den Verlust einer Geliebten (insgesamt 17 Wochen in der US-amerikanischen Hitparade *Hot 100 Billboard Charts*) und Alicia Keys' *Fallin'* (vom Album *Songs in a Minor*, J Records 2001) über Glück und Schmerzhaftigkeit wahrer Liebe genannt (insgesamt 34 Wochen in der US-amerikanischen Hitparade *Hot 100 Billboard Charts*).

65 Vgl. Schmidt-Joos/Kampmann (2008) 454.

66 Das Video zeigt die Entwicklung von der am Strand einer Pazifikinsel verlassenen, ängstlichen Frau über die Anpassung an den Dschungel (Die Aneignung von ‚Eingebohrenen-Kleidung und –Accessoires‘) bis hin zu einer selbstbewussten Kämpferin in Uniform.

Popsongs über Julius Caesar

*“You thought that I’d be weak without ya
But I’m stronger
You thought that I’d be broke without ya,
But I’m richer
You thought that I’d be sad without ya
I laugh harder,
You thought I wouldn’t grow without ya
Now I’m wiser”*

Der *Vietnam*-Code wird dabei offensichtlich in die Bauformen und Personenkonstellationen eines typischen R&B-Lovesongs über untreue Liebe und deren Überwindung überführt, was die Identifikationsmöglichkeit der Rezipienten mit dem Erzählten drastisch erhöht und möglicherweise hintergründig gar zu einer positiven ‚Relektüre‘ und affektiven Neubesetzung des Vietnam-Krieges hinleitet. Dennoch verweigert der Song eine eindeutige Lesart. Ich möchte nun in meiner Interpretation von Lamyas *Judas Kiss (Brutus Diss)* zeigen, dass dort mit dem *Caesar*-Code ganz ähnlich verfahren wird:

“Moonlight whispers”, “counterfeit love”, “like a heart like a soul”, “how could you be so cold” und “could you hurt me more than this”. Lamyas Text strotzt nur so vor typischen, teilweise kitschigen Formulierungen, die dem motivischen Repertoire populärer Liebeslieder entnommen sind und die man in ähnlicher Weise schon tausendfach vernommen haben dürfte. Doch wird dieser recht klischeehaft-banalen Darstellung der Untreue in einer Liebesbeziehung eine weitere Erzählebene hinzugefügt, wobei als Ausgangspunkt dieser inhaltlichen Verknüpfung die berühmte Ermordung Caesars bzw. der Verrat an Jesus wie Erinnerungs- oder Assoziationsschnipsel dienen:

*“Oh hello, Brutus
Said you were my friend
But in the end you were
Takin’ the piss
Mistakenly I mistook this
For something real
You dress me up in your lies
What a beautiful fabrication it was
And it is so sad to say.”*

Die Songlyrics können gemäß Kenntnissstand, Assoziationsfähigkeit oder Präferenz der Rezipienten also sowohl gelesen werden als die an den untreu-

en Geliebten gerichteten Worte einer verlassenen Frau als auch als imaginiertes Monolog des bereits ermordeten Caesars bzw. gekreuzigten Jesus an seinen ehemaligen Vertrauten Brutus bzw. Judas: Diese (möglicherweise ironische) Synthese wird auch dadurch unterstützt, dass das lyrische Ich, interessanterweise von der weiblichen Stimme Lamyas intoniert, Brutus (“*Oh bello, Brutus*”) direkt apostrophiert und die gemeinsame Zeit, die sich rückblickend als schöner, aber inszenierter Trug (“*beautiful fabrication*”) offenbart, Revue passieren lässt. Dadurch ergibt sich eine deutliche Spannung zwischen den prävalenten *Caesar*-Codes (inkl. jenen seiner Ermordung) und der bewusst romantischen Umdeutung dieser Codes: So sind zum Beispiel die “*Moonlight whispers*” sowohl als einigermaßen üblicher Topos romantischer Liebeslieder zu werten als auch als ebenjene himmlischen *omina* zu sehen, die auf Caesars Tod hindeuten. Ganz ähnlich ist auch die rhetorische Frage “*could you hurt me more than this*” zu deuten, die zwar deutlich die körperliche Verletzung, ja die Ermordung Caesars durch 23 Dolchstiche aufnimmt, aber in diesem Kontext von Lamyas anders funktionalisiert und auf beinahe bizarre Weise auf die emotionale Verwundung eines (Liebes-)Verrats übertragen wird. Jedoch gilt: Wie bei *Survivor* von *Destiny’s Child* lässt sich eine vermeintlich richtige, dem Text eingeschriebene Lesart nicht klar herausfiltern, sondern aktualisiert sich erst im Rezeptionsprozess der jeweiligen Hörer aufgrund individueller Präferenzen und Kenntnisse.

Zwar dominiert gegen Ende des Liedes das Bild des verräterischen Kusses und mag das *good girl* nicht so recht zu Caesar passen, was die Deutung nährt, dass es sich tatsächlich um einen modernen Lovesong über verzweifelte Liebe handelt und die historische[n] Referenz[en] (an zwei der ‚berühmtesten‘ Verräter des euro-amerikanischen Kulturkreises) bloß zur Verdoppelung des Untreue-Motivs und zur Erzeugung eines *tertium comparationis* aufgegriffen wird. Denn der Code des sexuell passiven *Caesars*, wie er in antiker Polemik bezüglich des Verhältnisses zu Nikomedes IV., dem König von Bithynien, begegnet (vgl. Sueton. Caes. 49), besitzt meines Erachtens im kollektiven Gedächtnis nicht genügend produktive Kraft, um hier von einem breiteren Rezipientenkreis goutiert und auf ein potentielles homoerotisches Liebesverhältnis zwischen Brutus und Caesar transferiert werden zu können. Dagegen hat die Darstellung Caesars als aktiver *lover* zwar eine vor allem an die Beziehung mit der ägyptischen Königin Cleopatra (vgl. Sueton. Caes. 52) gekoppelte lange Tradition, an die auch in der Popmusik angespielt wird: Zu denken ist z.B. an die Darstellungen dieser Beziehung in den von Michel Buijs ([2013] 392) erwähnten Songs *Sedan Delivery* (vom Album *Rust Never*

Sleeps, Reprise 1979) von Neil Young oder *Cleopatra's Cat* (vom Album *Turn It Upside Down*, Epic 1994) der amerikanischen Rockband *Spin Doctors*.⁶⁷ Dieser Code wird jedoch vor allem in historischen Romanen und Verfilmungen oder in Instrumentalisierungen des antiken Rom und seiner Ikonen als ‚Stimulationsszenario‘ in erotischen und pornographischen Kontexten aktualisiert.⁶⁸ In die in diesem Song evozierte Personenkonstellation lässt er sich nur dann einfügen, wenn man von einer bewussten Geschlechterkonfusion in dem Sinne ausgeht, dass die weibliche Stimme des betrogenen lyrischen Ichs die historische Gestalt gänzlich transformiert und *Caesar* hier tatsächlich als Sängerin auftritt.

Für Lamyas *Caesar* gilt somit, dass die in der Popkultur vorherrschenden Codes, in die lyrische Umgebung des Lovesongs platziert, neu semantisiert werden: *Caesar*, der Machtmensch, der Stratege, der Tyrann, verwandelt sich spielerisch zum emotionalen Sänger bzw. zur Sängerin eines modernen Popsongs, der/die an der Untreue des Geliebten verzweifelt. Der berühmte Code des von Brutus und den Verschwörern verratenen *Caesar* wird also geradezu vollständig von einem modernen Pop-Genre in Besitz genommen und entlang dessen Konventionen ausgestaltet, d.h. weit über die Vorstellung einer römischen *amicitia* bzw. *familiaritas* zwischen *Caesar* und Brutus hinaus romantisiert; die üblichen negativen *Caesar*-Codes – der Verrat wird aus der Perspektive des lyrischen Ichs bezeichnenderweise als illegitim dargestellt – werden von der Semantik und den Personenkonstellationen des Lovesongs weitestgehend verdrängt. Neben der doch einigermaßen bemerkenswerten dreifachen Überblendung *Caesar*/Jesus/(weiblicher) *lover* und der potentiellen Geschlechterkonfusion macht gerade diese Romantisierung der berühmten Codes des verratenen *Caesar* Lamyas Song so reizvoll.

67 Zur Rezeption Cleopatras als Verführerin von *Caesar* und *Antonius* und Sex-Symbol s. z.B. jüngst Polo (2013).

68 Zu dieser Form der Antikerezeption s. einführend Nisbet (2009).

VI. Fazit

Wenn man an die zeitgenössische Popkultur und Popmusik im Speziellen mit der Frage herantritt, *wer* Caesar eigentlich war, dürfte man wohl nur ein gelangweiltes Kopfschütteln oder Schulterzucken ernten. ‚Geschlossene‘ Konzepte wie Identität und Authentizität sind in der Popkultur, insbesondere jedoch in der hyperkommunikativen und vernetzten Digitalkultur, wo *alles* jeder Zeit zur temporären Aneignung ohne bewertende Hierarchisierung nebeneinander steht, in der Tat irrelevant geworden. Viel eher müsste man also die Frage stellen, wie in der popkulturellen ‚Umgebung‘ im Hinblick auf die zeitgenössischen Rezipienten mit den *Caesar*-Codes verfahren werden kann, d.h. nicht sein historischer oder jeweils aktualisierter *Status Quo* ist zu erfragen, sondern sein jeweils gegenwärtiges und sinngebendes Potential der Transformation, der Integration und des Transfers in neue Kontexte. *Caesar* wäre demnach nicht zu beschreiben als diese oder jene Figur mit diesen oder jenen zugeschriebenen Qualitäten, sondern als eine bestimmte Quantität von Code-abhängigen popkulturellen Rezeptions- und Transformationsmöglichkeiten im ‚Jetzt und Hier‘: Iggy Pops Inszenierung eines autodestruktiven Punk-*Caesars*, der sich selbst und das ganze Reich willentlich und bewusst mit seinem Bühnentod in den Untergang reißt, und Lamys Integration des verratenen *Caesars* in einen Lovesong über Untreue mögen als anschauliche Exempla hierfür gelten.

Die Masterfrage diesbezüglich, die ich in diesem Rahmen nicht beantworten kann, wäre jedoch gewiss, auf welche Weise sich die *Caesar*-Codes im kulturellen Gedächtnis als relativ fixe und wiedererkennbare Ikonen formier(t)en und welche Differenzierungsmöglichkeiten sie zulassen, d.h. welchen Grad an Unabhängigkeit von ihren ‚ursprünglichen‘ Kontexten die Codes erreichen können, bis sie ihre Wiedererkennbarkeit gänzlich einbüßen müssen.⁶⁹ Einfacher formuliert: Ab welchem Punkt hört der in der Popkultur rezipierte und in diesem einigermaßen selbstreferentiellen und selbstreflexiven System reproduzierte *Caesar* eigentlich auf, Caesar zu sein, oder besser: als Caesar wahrgenommen zu werden? Dies hat auch mit der prinzipiellen Aufnahmefähigkeit und ‚Belastbarkeit‘ der Codes zu tun: Wie wir gesehen haben, scheinen ja speziell die *Caesar*-Codes dazu fähig und einsetzbar, eine nahezu unüberschaubare Menge an allgemeinen römischen Codes

⁶⁹ Vgl. dazu Wyke (2012) 8, die jedoch von einer ziemlich großen Konstanz der historischen *persona* in Rezeptionsprozessen, d.h. letztlich von einer Bewahrung einer personalen Identität ausgeht.

Popsongs über Julius Caesar

aufzunehmen und zu ‚verdichten‘. Man erinnere sich diesbezüglich an den Beginn meiner Ausführungen: Schon bei Lucan gilt *Caesar* als Objekt der Mythenbildung, ist eine der *Fama* und ihrer kollektiven Zunge ausgesetztes und von dieser transformierbares Individuum. Lucan nimmt so – *avant la lettre* – mit seinem metapoetischen Einsatz der vielzüngigen *Fama*, die sowohl auf die doppelte Fiktionalisierung Caesars (seitens des epischen Dichters und seitens der römischen Bevölkerung) hinweist als auch überhaupt die Möglichkeit einer angemessenen und authentischen Annäherung an die historische Figur in den Mittelpunkt der historisch-epischen Darstellung rückt, die popkulturellen Verfahren mit den *Caesar*-Codes bereits vorweg.

Bibliographie

- Anonymus (1993). – Anonymus, Iggy Pops American Caesar. Ha ha ha!, *Die Zeit* 49 (03.12.1993), zugänglich auf <http://www.zeit.de/1993/49/ba-ba-ba>.
- Assmann (2007). – Aleida Assmann, *Geschichte im Gedächtnis. Von der individuellen Erfahrung zur öffentlichen Inszenierung* (München 2007) (=Krupp-Vorlesungen zu Politik und Geschichte am Kulturwissenschaftlichen Institut im Wissenschaftszentrum Nordrhein-Westfalen 6).
- Assmann (1988). – Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Jan Assmann/Tonio Hölscher (Hrsgg.), *Kultur und Gedächtnis* (Frankfurt am Main 1988) 9–19.
- Baugh (1993). – Bruce Baugh, Prolegomena to any Aesthetics of Rock Music, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 51/1 (1993) 23–29.
- Baumbach (2000). – Manuel Baumbach (Hrsg.), *Tradita et Inventa. Beiträge zur Rezeption der Antike* (Heidelberg 2000) (=Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften, Reihe 2, N.F. 106).
- Bechthold-Hengelhaupt (2001). – Tilman Bechthold-Hengelhaupt, *Alte Sprachen und neue Medien* (Göttingen 2001).
- Becker (2009). – Beatrice Becker, Lass uns leben, lass uns lieben! Catulls Liebeslyrik und moderne Popsongs, *AU* 52/2 (2009) 60–64.
- Benjamin (1990 [1936]). – Walter Benjamin, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (zweite Fassung) [1936], in: *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften*, 1. Bd, Zweiter Teil, hrsg. von Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main ³1990) 471–508.
- Boberg (2001). – Britta Boberg, Ovids *Ars amatoria* in schöpferischer Umsetzung. Kreatives Schüler/innenengagement im Lektüreunterricht, in: Friedrich Maier (Hrsg.), *Kreativität im Lateinunterricht. Neue Chancen zur Steigerung von Effizienz und Motivation* (Bamberg 2001) (=Auxilia 47) 73–85.
- Brinkmann (2004). – Vinzenz Brinkmann, Einführung in die Ausstellung. Die Erforschung der Farbigkeit antiker Skulptur, in: Vinzenz Brinkmann/Raimund Wünsche (Hrsgg.), *Bunte Götter. Die Farbigkeit antiker Skulptur. Eine Ausstellung der Staatlichen Antikensammlungen und Glyptothek München (16.12.2003-29.02.2004)* (München ²2004) 24–33.
- Buijs (2013). – Michel Buijs, Aeneas nu. De oudheid in de popmuziek, *Lampas* 46/4 (2013) 382–399.
- Cavallini (2009). – Eleonora Cavallini, Achilles in the Age of Steel. Greek Myth in Modern Popular Music, *Conservation Science in Cultural Heritage* 9 (2009) 113–130.

- (2010). – Eleonora Cavallini, Achille nella *popular music* contemporanea, in: Eleonora Cavallini (ed.), *Omero mediatico. Aspetti della ricezione omerica nella civiltà contemporanea* (Bologna 2010) (=Nemo, *confrontarsi con l'antico* 7) 217–234.
- Chevallier (1985). – Raymond Chevallier (éd.), *Présence de César, Actes du Colloque des 9-11 décembre 1983. Hommage au doyen Michel Rambaud* (Paris 1985).
- Christ (1994). – Karl Christ, *Caesar. Annäherungen an einen Diktator* (München 1994).
- (2007). – Karl Christ, Zum Caesarbild der Gegenwart, in: Paolo Desideri et al. (edd.), *Antidoron. Studi in onore di Barbara Scardigli Forster* (Pisa 2007) (= *Studi e testi di storia antica* 17) 67–82.
- Danuser (2003). – Hermann Danuser, Vorwärts zum Ursprung. Antike Motive in moderner Musik, in: Bernd Seidensticker/Walter Jens (Hrsgg.), *Ferne und Nähe der Antike. Beiträge zu den Künsten und Wissenschaften der Moderne* (Berlin/New York 2003) 261–276.
- Davies (1999). – Stephen Davies, Rock versus Classical Music, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism. Aesthetics and Popular Culture* 57/2 (1999) 193–204.
- Draheim (2004). – Joachim Draheim, Caesar in der Musik, in: Angela Hornung et al. (Hrsgg.), *Studia humanitatis ac litterarum trifolio Heidelbergensi dedicata. Festschrift für Eckhard Christmann, Wilfried Edelmaier, und Rudolf Kettmann* (Frankfurt am Main 2004) (= *Studien zur klassischen Philologie* 144) 53–64.
- Elflein (2008). – Dietmar Elflein, »IMMER DIE GLEICHEN KLASSIKER!« Heavy Metal und der Traditionsstrom, *Beiträge zur Populärmusikforschung* 36 (2008) 127–143.
- Faber/Kytzer (1992). – Richard Faber/Bernhard Kytzer (Hrsgg.), *Antike Heute* (Würzburg 1992).
- Fornäs (1995). – Johan Fornäs, The Future of Rock. Discourses that Struggle to Define a Genre, *Popular Music* 14/1 (1995) 111–125.
- Fransson (1990/91). – R.M. Fransson, Ovid Rox, *CJ* 86/2 (1990/91) 176–182.
- Frith (1992). – Simon Frith, Towards an Aesthetic of Popular Music, *Pop-Scriptum* 1 (1992) 68–88 (Orig. in: Richard D. Leppert/Susan McClary [eds.], *Music and Society* [Cambridge 1987] 133–149).
- Goldstein (1969). – Richard Goldstein, *The Poetry of Rock* (New York 1969).
- Hecken (2012). – Thomas Hecken, Pop. Aktuelle Definitionen und Sprachgebrauch, *Pop. Kultur und Kritik* 1 (2012) 88–107.

- Helsper (1998). – Werner Helsper, Das „Echte“, das „Extreme“ und die Symbolik des Bösen. Zur Heavy Metal-Kultur, in: Peter Kemper et al. (Hrsgg.), „*but I like it*“. *Jugendkultur und Popmusik* (Stuttgart 1998) 244–259.
- Holert (1999). – Tom Holert, Abgrenzen und Durchkreuzen. Jugendkultur und Popmusik im Zeichen des Zeichens, in: Peter Kemper et al. (Hrsgg.), „*Alles so schön bunt hier*“. *Die Geschichte der Popkultur von den Fünfzigern bis heute* (Stuttgart 1999) 21–33.
- Holtorf (2005). – Cornelius Holtorf, *From Stonebenge to Las Vegas. Archaeology as Popular Culture* (Walnut Creek 2005).
- Horsfall (2003). – Nicholas Horsfall, *The Culture of the Roman Plebs* (London 2003).
- Hüetlin (1993). – Thomas Hüetlin, Ein Toter auf Urlaub, *Der Spiegel* 48 (1993) 266–271.
- Jameson (1991). – Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham 1991).
- Joshel/Malamud/Wyke (2001). – Sandra R. Joshel/Margaret Malamud/Maria Wyke, Introduction, in: Sandra R. Joshel/Margaret Malamud/Donald T. McGuire, Jr. (eds.), *Imperial Projections. Ancient Rome in Modern Popular Culture* (Baltimore/London 2001) 1–22.
- Kemp (1997). – Mark Kemp, American Caesar. Iggy Pop, *Rolling Stone* (17.07.1997), zugänglich auf <http://www.rollingstone.com/music/albumreviews/american-caesar-19970717?print=true>.
- Korte/Paletschek (2009). – Barbara Korte/Sylvia Paletschek, Geschichte in populären Medien und Genres. Vom Historischen Roman zum Computerspiel, in: Barbara Korte/Sylvia Paletschek (Hrsgg.), *History goes Pop. Zur Repräsentation von Geschichte in populären Medien und Genres* (Bielefeld 2009) (= *Historische Lebenswelten in populären Wissenskulturen* 1) 9–60.
- Larkin (2006). – Colin Larkin (ed.), *The Encyclopedia of Popular Music* (New York 42006).
- Liverani (2009). – Elena Liverani, *Da Eschilo ai Virgin Steele. Il mito degli Atridi nella musica contemporanea* (Bologna 2009) (= *Nemo, confrontarsi con l'antico* 9).
- Martindale/Thomas (2006). – Charles Martindale/Richard F. Thomas (eds.), *Classics and the Uses of Reception* (Malden et al. 2006).
- Miralles (2009). – Carles Miralles, The Use of Classics Today, *QUCC* 93/3 (2009) 11–24.
- Neumann (1995). – Kirsten Neumann, „Die Liebesqualen des Catull“ in Sprache und Musik. Erfahrungen mit fächerübergreifendem Unterricht in Klasse 11, *AU* 38 (1995) 91–109.

- Nisbet (2009). – Gideon Nisbet, “Dickus Maximus”. Rome as Pornotopia, in: Dunstan Lowe/Kim Shahabudin (eds.), *Classics for All. Reworking Antiquity in Mass Culture* (Newcastle upon Tyne 2009) 150–171.
- Oosterhuis (2012). – Dave Oosterhuis, Orpheus, The Original Penniless Poet. Plutus/Pluto in Anaïs Mitchell’s *Hadestown*, *Syllecta Classica* 23 (2012) 103–126.
- Pietsch (1990). – Wolfgang J. Pietsch, Schüler/innen vertonen lateinische Lieder, *AU* 33 (1990) 59–67.
- Polo (2013). – Francisco Pina Polo, The Great Seducer. Cleopatra, Queen and Sex Symbol, in: Silke Knippschild/Marta Garcia Morcillo (eds.), *Seduction and Power. Antiquity in the Visual and Performing Arts* (London/New York 2013) 183–195.
- Pop (1995). – Iggy Pop, Caesar Lives, *Classics Ireland* 2 (1995) 94–96.
- Pöschl (1987). – Viktor Pöschl, Caesar. Eine Gestalt im Wandel, *A&A* 33 (1987) 172–182.
- Puca (1997). – Fabrizio Puca, L’*epic metal* e un’ “Achilleide” rock, *Kleos* 2 (1997) 107–133.
- Riethmüller (1990). – Albrecht Riethmüller, Adorno musicus, *Archiv für Musikwissenschaft* 47/1 (1990) 1–26.
- Schlosser (1992). – Franz Schlosser, Cantate latine. *Lieder und Songs auf Lateinisch* (Stuttgart 1992).
- Schmidt-Joss/Kampmann (2008). – Siegfried Schmidt-Joss/Wolf Kampmann, *Rock-Lexikon, vollständig überarbeitete und erweiterte Neuauflage*, Bd. 2 (Reinbek bei Hamburg 2008).
- Schuller (1985). – Wolfgang Schuller, Einleitung, in: Wolfgang Schuller (Hrsg.), *Antike in der Moderne* (Konstanz 1985) (= *Xenia* 15) 9–13.
- Shuker (1997). – Roy Shuker, *Understanding Popular Music* (London/New York 1997).
- Smith (2003). – R. Alden Smith, Dido as Vatic Diva: A New Voice for the Persona of the Lost Lover, *CJ* 98/4 (2003) 433–436.
- Strunk (2009). – Thomas E. Strunk, Achilles in the Alleyway. Bob Dylan and Classical Poetry and Myth, *Arion* 17/1 (2009) 119–136.
- Tagg (1987). – Philip Tagg, Musicology and the Semiotics of Popular Music, *Semiotica* 66/1-3 (1987) 279–298.
- Thomas (2007). – Richard F. Thomas, The Streets of Rome. The Classical Dylan, *Oral Tradition* 22/1 (2007) 30–56. Leicht überarbeitet wieder erschienen in: William Brockliss et al. (eds.), *Reception and the Classics. An In-*

- terdisciplinary Approach to the Classics* (Cambridge 2012) (= *Yale Classical Studies* 36) 134–159.
- Trynka (2008). – Paul Trynka, *Iggy Pop. Open Up and Bleed* (Berlin 2008 [engl. Orig. 2007]).
- Ullmaier (1995). – Johannes Ullmaier, *Pop shoot Pop. Über Historisierung und Kanonbildung in der Popmusik* (Rüsselsheim 1995).
- Umurhan (2012). – Osman Umurhan, Heavy Metal Music and the Appropriation of Greece and Rome, *Syllecta Classica* 23 (2012) 127–152.
- Walde (2006). – Christine Walde, Caesar, Lucan's *Bellum Civile*, and their Reception, in: Wyke (2006) 45–61.
- (2010). – Christine Walde (Hrsg.), *Die Rezeption der Antiken Literatur. Kulturhistorisches Werklexikon* (Stuttgart/Weimar 2010) (= *DNP Suppl.* 7) (engl. *The Reception of Classical Literature. Brill's New Pauly Supplements* [Leiden/Boston 2012]).
- (2011). – Christine Walde, Lucan's *Bellum Civile*. A Specimen of a Roman "Literature of Trauma", in: Paolo Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan* (Leiden/Boston 2011) 283–302.
- Wicke (1992). – Peter Wicke, „Populäre Musik“ als theoretisches Konzept, *PopScriptum* 1 (1992) 6–42.
- (2005). – Peter Wicke et al., *Handbuch der populären Musik* (Mainz ⁵2005).
- Wyke (1999). – Maria Wyke, Sawdust Caesar. Mussolini, Julius Caesar, and the Drama of Dictatorship, in: Maria Wyke/Michael D. Biddiss (eds.), *The Uses and Abuses of Antiquity* (New York 1999) 167–186.
- (2006). – Maria Wyke (ed.), *Julius Caesar in Western Culture* (Malden 2006).
- (2012). – Maria Wyke, *Caesar in the USA* (Berkeley 2012).

Diskographie

- AC/DC – *Hail Caesar* (Album: *Ballbreaker*, EastWest 1995).
Alicia Key – *Fallin'* (Album: *Songs in a Minor*, J Records 2001).
Anais Mitchell – Album: *Hadestown* (Righteous Babe Records 2010).
Arcade Fire – Album: *Reflektor* (Merge 2013).
Dido – *My Lover's Gone* (Album: *No Angel*, Arista Records 1999).
Destiny's Child – *Survivor* (Album: *Survivor*, Columbia Records 2001).
Ex Deo – Album: *Romulus* (Nuclear Blast 2009).
Finn – *Julius Caesar* (Album: *The Best Low Priced Heartbreakers You Can Own*, Erased Tapes Records 2008).
Iggy Pop – Album: *Lust for Life* (RCA 1977).
Iggy Pop – Album: *The Idiot* (RCA 1977).
Iggy Pop – *Caesar* (Album: *American Caesar*, Virgin Records 1993).
Iron Maiden – *Ides of March* (Album: *Killers*, Emi Music 1981).
Jay-Z – *Encore* (Album: *The Black Album*, Roc-A-Fella 2003).
Lamy – *Judas Kiss (Brutus Diss)* (Album: *Learning from Falling*, J Records 2002).
Manowar – *Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts* (Album: *The Triumph of Steel*, Atlantic Records 1992).
Morbid Angel – *Caesar's Palace* (Album: *Domination*, Giant 1995).
Neil Young & Crazy Horse – *Hey Hey, My My (Into the Black)* (Album: *Rust Never Sleeps*, Reprise 1979).
Reverend Bizarre – *Caesar Forever* (Album: *III: So Long Suckers*, Universal-Island Ltd. 2007).
R. Kelly – *If I could turn back the Hands of Time* (Album: R, Jive Records 1998).
Smog – Album: *Julius Caesar* (Drag City 1993).
The Hives – Album: *Veni Vidi Vicious* (Warner Bros. 2000).
Virgin Steele – Album: *The House of Atreus, Act I* (Sanctuary 1999).
Virgin Steele – Album: *The House of Atreus, Act II* (FAD 2001).
White Skull – *In Caesar We Trust* (Album: *Public Glory, Secret Agony*, Breaker Records 2000).
Wise Guys – *Latein* (Album: *Klassenfabrt*, Pavement 2010).
Wolf – *All hail Caesar* (Album: *Ravenous*, Century Media 2009).

www.thersites.uni-mainz.de

