

JOURNAL FOR TRANSCULTURAL PRESENCES &
DIACHRONIC IDENTITIES FROM ANTIQUITY TO DATE

thersites

12/2020



www.thersites-journal.de

Imprint

Universität Potsdam 2021

Historisches Institut, Professur Geschichte des Altertums
Am Neuen Palais 10, 14469 Potsdam (Germany)
<https://www.thersites-journal.de/>

Editors

Apl. Prof. Dr. Annemarie Ambühl (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)
Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink (Universität Potsdam)
Dr. Christian Rollinger (Universität Trier)
Prof. Dr. Christine Walde (Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

ISSN 2364-7612

Contact

Principal Contact

Prof. Dr. Filippo Carlà-Uhink
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Support Contact

Dr. Christian Rollinger
Email: thersitesjournal@uni-potsdam.de

Layout and Typesetting

text plus form, Dresden

Cover pictures:

Alana Jelinek: Not Praising, Burying (2012). Performance pictures.

Published online at:

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol12>

This work is licensed under a Creative Commons License:
Attribution 4.0 International (CC BY 4.0).
This does not apply to quoted content from other authors.
To view a copy of this license visit
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

thersites

12/2020

Contents

ARTICLES

- Nils Steffensen
Ruhm, Ide(ologi)e, Macht. Robert Rossens Deutungen
Alexanders des Großen _____ 1
- Frank Ursin
„The mother of chemical peeling“ – Oder: Wie Kleopatra zum Bad
in Eselsmilch kam _____ 38
- Vivian Colbert
Queen Zenobia’s ‘Campaign’ for British Women’s Suffrage _____ 71

INTERVIEWS

- Filippo Carlà-Uhink
Interview with Alana Jelinek _____ 95
- Clara Brilke, Eva Werner
I am not sure that I feel like singing, thanks very much for asking!
Interview with Natalie Haynes _____ 104

WORK JOURNALS

- Pascal Warnking
Talking Stones – Ein besonderer Audio-Guide
zu den antiken Stätten in Trier _____ 116

BOOK REVIEWS

Amanda Potter

Review of Meredith E. Safran (ed.): *Screening the Golden Ages of the Classical Tradition* _____ 136

Patrick Reinard

Rezension von Kristopher F. B. Fletcher/Osman Umurhan (eds.):
Classical Antiquity in Heavy Metal Music _____ 140

NILS STEFFENSEN

(Seminar für Geschichte und Geschichtsdidaktik, Europa-Universität Flensburg)

Ruhm, Ide(ologi)e, Macht

Robert Rossens Deutungen Alexanders des Großen

Abstract Hollywood's first adaptation of Alexander the Great is Robert Rossen's 1956 movie. Classicists have primarily been concerned with errors of historicity as well as Alexander's assumed tragic traits, and have drawn rather associative conclusions concerning the movie's political implications.

This paper raises the question of Rossen's depiction of Alexander's motives and aims. His assessment of the king proves to be surprisingly complicated. For the first time, Rossen's interview comments on Alexander are comprehensively analysed. Furthermore, it is shown that a source (Soph. Ant. 332–375) is central to the understanding of the plot which has so far remained unconsidered. Finally, the film is interpreted against the backdrop of Rossen's oeuvre.

It can be demonstrated that Rossen's issue is the problem of ideology. He seeks a redefinition of glory. Military success is only an excuse for the pursuit of mere power. For Rossen, however, true fame is nothing but the benefit of the people. It took a long time for Alexander to realize that his rule was inane, and to reshape his policy. This interpretation is due to fundamental convictions reflected in Rossen's oeuvre as well as to his personal experiences in politics. It is a plea for de-ideologization in the Cold war era.*

Keywords Alexander the Great, Robert Rossen, Cold War, Hellenism, HUAC

* Für die Lektüre und Diskussion einer ersten Fassung möchte ich Kim-Katharina Vieth und Professor Krešimir Matijević in Flensburg herzlichen Dank abstellen. Den anonymen Gutachtern bin ich für hilfreiche Hinweise und Ideen sehr verbunden.

I.

„Es gibt niemanden“, so leitet Arrian im 2. Jahrhundert n. Chr. seine Geschichte der Feldzüge Alexanders des Großen mit einer Reflexion über die Beurteilung des Makedonenkönigs bei der Nachwelt ein, „über den mehr oder einander widersprechendere Autoren geschrieben haben“¹. Bis in die Gegenwart hinein hat diese vorläufige Bilanz Bestand. In der Geschichtsschreibung, in der Publizistik, in der bildenden Kunst, in der Oper und im Historienroman kristallisierte sich über die Jahrhunderte hinweg eine Topik der Alexanderrezeption heraus, deren charakteristische Komponenten – von Sieghaftigkeit, Unbezwingbarkeit, Ritterlichkeit und Entdeckergeist bis zu exzessiver Lebensführung, Brutalität und tyrannischer Anmaßung, vor allem aber die Unterwerfung Asiens *durch* Europa oder die Verbindung Asiens *mit* Europa – teils gegensätzliche Deutungen hervorbrachten, teils sich zu spannungsreichen Portraits Alexanders verbanden.²

Im Hollywoodkino wurde Alexander, soweit bekannt, erstmals im Jahr 1956 zum Helden.³ Als Drehbuchautor, Regisseur und Produzent von *Alexander the Great* fungierte der Oscarpreisträger Robert Rossen. Der Film war ein kulturelles Großereignis. An der Spitze der hochkarätigen Besetzung stand ein vom Drehbuch begeisterter Richard Burton. Eine aufwendige Presseberichterstattung, die die Dreharbeiten begleitete, schürte hohe Erwartungen. US-weit wurde *Alexander the Great* mit einem aufwendig inszenierten Trailer als einer der bedeutendsten Filme der Geschichte beworben.⁴ Der Film sollte sich allerdings bei Publikum wie Filmkritik als Enttäuschung entpuppen.⁵ Zu disproportioniert wirkte die zweiteilige Anlage des Plots mit der breiten Nacherzählung des Auf-

1 Arr. an. I 1,2.

2 Ausführliche Einblicke in die facettenreiche Rezeptionsgeschichte Alexanders, die zu schreiben ein Postulat bleibt, sowie breite Literaturverweise bieten jetzt die Beiträge in Moore (2018) sowie Briant (2012) und Briant (2016). Zur Wissenschaftsgeschichte s. die Skizzen von Demandt (1972), Rebenich (2012) und Wiemer (2012) sowie die Synthesen von Demandt (2009) 437–455 und Wiemer (2015).

3 Es ist nicht auszuschließen, dass der Alexander-Stoff bereits in der Stummfilmära realisiert wurde, deren Bestände zum Großteil nicht vorliegen. Mit Sohrab Modis *Sikander* existierte bereits seit 1941 eine indische Adaption des Sujets.

4 Zur PR-Kampagne s. bes. Blanshard (2018) 682 f.

5 Für einen Überblick über zeitgenössische Reaktionen s. Shahabudin (2010) 94 f.; Briant (2016) 315; Blanshard (2018) 676 f.

stiegs Alexanders zum König, zu sehr drohten die ausgedehnten Dialoge die Handlung zu überfrachten, zu wenig Spannung bot die Entwicklung des Helden. Konsequenterweise hatte sich der Film der Erfüllung von Genrekonventionen verweigert und Publikumserwartungen an einen Antikfilm unterlaufen.⁶ In Rossens Œuvre gilt *Alexander the Great* als eines der schwächeren Werke.

Die Ursachen der negativen Aufnahme des Films lassen sich zurückführen auf die Verbindung des komplexen historischen Sujets mit dem hochgespannten filmischen Selbstverständnis Rossens und den politischen wie künstlerischen Ambitionen, die er an das Alexanderthema knüpfte.

Rossen, der seine Karriere als Drehbuchautor begann, zählte spätestens seit dem oscarprämiierten Politdrama *All the King's Men* (1949) zu den namhaftesten Filmemachern Hollywoods. Sein Ideal war eine Art politisch engagierter Autorenfilm, der auf der gesellschaftspolitischen Bedeutung des Mediums Film fußte und der volle Kontrolle über alle Stufen des Produktionsprozesses, über alle ideologischen, künstlerischen und technischen Fragen voraussetzte⁷. Den thematischen Fixpunkt der vom sozialen Realismus⁸ geprägten Filme Rossens, von 1937 bis 1947 aktives Mitglied der Communist Party, bildete die korrumpierende Wirkung der Macht⁹. Ihr Leitmotiv ist die Interdependenz zwischen den gesellschaftlichen Verhältnissen und dem Individuum. Oft sind die Figuren, um ihre Identität ringend, von inneren Widersprüchen umgetrieben, zerrissen vom Kampf zwischen Integrität und Korruption, von gesellschaftlicher Entfremdung und der Suche nach ihrer persönlichen Authentizität. Die fatale Kraft hinter Betrug und Selbstbetrug, der sich in menschlichem Agieren manifestiert, ist zu meist der Kapitalismus, der alle Beziehung zerstört.¹⁰

6 Nisbet (2008) 96–100; Shahabudin (2010) 95–97; Blanshard (2018) 689.

7 Zur Bedeutung der Kontrolle über den Film s. Casty (2013) 105 f. sowie Neve (1992) 14–27; 72–74; 138.

8 Zum sozialen und intellektuellen Kontext, in dem Rossen zu verorten ist, s. Neve (1992) 5–14; 16 f. Diese Ausrichtung bildete in der Nachkriegszeit auch einen allgemeinen Trend im amerikanischen Kino, wie Schatz (1997) 352–386 darlegt.

9 Casty (2013) 55. Für den ideologischen Zusammenhang zwischen parteipolitischen Überzeugungen und filmischem Schaffen bei Rossen s. Neve (1992) 19 f.

10 Maßgeblich für die Beschäftigung mit Rossens Werk sind Casty (1969) und (2013). Für die hier vorgenommene Charakterisierung der Filme s. Casty (2013) 24–28; 55; 62; 76.

Die destruktiven Auswirkungen der Macht hatte Rossen selbst erfahren. 1947 war er aus der Communist Party ausgetreten, nachdem seine Filme zusehends einer parteiinternen Inquisition ausgesetzt waren und er immer stärker zu einer strengen Ausrichtung seiner Arbeit im Sinne der kommunistischen Ideologie gedrängt worden war.¹¹ Kurz darauf geriet Rossen in das Visier der jetzt einsetzenden Kommunistenverfolgung.¹² Trotz einer Vorladung des House Committee on Un-American Activities im Jahr 1951 lehnte er eine belastende Aussage über die Künstlerszene Hollywoods und Parteigenossen ab. Als sich abzeichnete, dass diese Kooperationsverweigerung das Ende seiner Karriere bedeuten würde, fand er sich, um eine berufliche Zukunftsperspektive zu wahren, 1953 doch noch zu einem Auftritt vor dem Komitee bereit. Seine Aussage brachte zwar keine neuen Aufschlüsse, blieb also faktisch für die Denunzierten wirkungslos, führte ihn jedoch in der Filmbranche in die Isolation. Rossen zog sich nach Italien zurück.¹³

Mit *Alexander the Great* betrat Rossen 1956 wieder die Szene Hollywoods. Das Sujet eröffnete seinem Werk ein neues Terrain. Bislang hatte er erst einmal eine Figur aus der politischen Sphäre zur Hauptfigur eines Filmes gemacht, Willie Stark in *All the King's Men*, den kleinbürgerlichen Aufsteiger aus der Provinz, der sich in einen profaschistischen Führer transformiert. Auch hatte er noch nie einen zur Antike gehörenden Stoff gewählt, sondern stets die Verhältnisse in der US-amerikanischen Gesellschaft der Gegenwart verarbeitet.

Die persönlichen und künstlerischen Motive, die Rossen zu einem antiken Helden und konkret zu Alexander führten, können angesichts fehlender (auto-)biographischer Zeugnisse nicht eindeutig nachvollzogen werden. Fest steht jedoch die hohe Bedeutung, die er *Alexander the Great* beigemessen hat. Die Anforderungen an Historizität, wie sie der zeitgenössische Antikfilm verlangte,¹⁴ weit überschreitend, hatte Rossen drei Jahre lang eine intensive Lektüre für das Dreh-

11 Zu Rossens Aktivitäten in der CP und seiner Entfremdung von der Partei s. Casty (2013) 42 f.; 76 f.

12 Für eine Einbettung der Kommunistenverfolgung in die Innenpolitik der USA s. die Synthesen von Patterson (1996) 165–205 und Lepore (2019) 548–57; 566–70 sowie aus filmgeschichtlicher Perspektive Doherty (2018).

13 Zu Rossens Aussage und den sich daraus ergebenden Konsequenzen für den Regisseur s. Neve (1992) 174 f.; Casty (2013) 153–161 und Blanshard (2018) 678 f. (jeweils mit Nachweisen).

14 S. hierzu bspw. Wyke (1997); Solomon (2001); Pomeroy (2012) 29–59.

buch betrieben,¹⁵ die sich in zahlreichen Zitaten antiker Autoren niedergeschlagen hat. Der ostentativ historiographische Ziele verfolgende Film¹⁶ musste auf Druck der Produktionsgesellschaft United Artist von etwa drei auf zwei Stunden gekürzt werden. Offenbar war es Rossens Anspruch, zu einer ultimativen Deutung des Königs zu gelangen. Versteht man Rossens filmisches Werk als eine kontinuierliche Auseinandersetzung mit Fragen der Macht, dann bildet die Auseinandersetzung mit Alexander darin den Höhepunkt, weil sich hier wie selten sonst in der Geschichte das Problem der historischen Größe stellt, das Verhältnis zwischen den unbestrittenen militärischen und persönlichen Leistungen des Königs und den Auswirkungen seines Handelns auf die von ihm beherrschten Völker. Für eine Exemplifizierung des Problems der Ausübung von Macht bietet sich Alexander wie kaum ein anderer Monarch an.

Wie sehr die Alexander innewohnende Ambivalenz einer autoritativen Deutung widerstrebt, belegt auch Rossens Beschäftigung mit dem König, die sich nicht allein auf den Film beschränkte. In einem Interview mit der *New York Times*, das er während der Dreharbeiten gab, stellt er fest, dass Alexander das eigentliche Ziel seiner Feldzüge, die Vereinigung der Völker, verfehlt habe und zum Schaden der unterworfenen Völker wie auch zu seinem eigenen gescheitert sei.¹⁷ Nach diesem Urteil ist Alexander – ob willentlich oder unbewusst, lässt Rossen offen – Träger einer weltgeschichtlichen Idee, eine Rolle, die ihm Historiker und Philosophen wie Hegel, Droysen oder Tarn in einflussreichen, dem historischen Ansatz des Verstehens¹⁸ gehorchenden Darstellungen zugeschrieben hatten.¹⁹

Etwa zehn Jahre nach der Uraufführung des Films und kurz vor seinem Tod kam Rossen in einem Gespräch mit der Zeitschrift *Arts in Society* noch einmal

15 Cianfalla (1995) X 5: „Rossen says he boned up for three years on the ambitious Macedonian before writing the story of his life. In the process he became interested in Alexander the man, as distinguished from the popular conception of Alexander the warrior.“

16 Zu diesen Ambitionen Rossens s. Nisbet (2008) 91; Shahabudin (2010) 106 f.; 109; 111.

17 Cianfalla (1995) X 5: „[Rossen:] ‚A man born before his time, a catalytic agent, he emerged from an era of warring nationalisms to try for the first time in history to get the peoples of Europa and Asia to live together; Rossen says of Alexander. ‚But he became a destructive force, and in the process of destroying other people while attempting to unify them, he destroyed himself.‘ That, Rossen says, is what ‚Alexander the Great‘ is all about.“

18 S. hierzu den umfassenden Überblick von Muhlack (1998) 104–119 m. w. Lit.

19 Hierzu Näheres in Abschnitt III.

auf Alexander zurück.²⁰ Hier dient der Makedonenkönig als Beispiel für ein spezifisches Verhältnis zur Macht und für die Wirkung von Macht. Aus der Tatsache, dass Rossen ihn als Gegenentwurf zu Willie Stark, der Hauptfigur von *All the King's Men*, aufbaut, einem sozialen und politischen Aufsteiger, der nach idealistischen Anfängen von seinem Erfolg korrumpiert wird, lässt sich schlussfolgern, dass Alexander seiner königlichen Herkunft wegen für Rossen ein natürlicher Aspirant auf die Macht ist, der im Laufe der Zeit erkennen muss, dass der bloße Besitz von Macht keine Erfüllung bringt, sondern dass Macht nach einer konstruktiven Ausübung verlangt.²¹ Beide, Stark und Alexander, illustrieren aber über alle Verschiedenheiten ihres Umgangs mit der Macht hinweg die Erkenntnis, dass Macht stets der ideologischen Drapage bedürfe, bei Willie Stark des Einsatzes gegen Armut und Unterdrückung, bei Alexander des Erwerbs von militärischem Ruhm. Nach Rossens Verständnis von Politik ist Macht stets das eigentliche Ziel der Politik, nicht die Durchsetzung einer programmatischen Überzeugung oder die Lösung konkreter Probleme.

Unterschiedliche Akzente setzen auch die Auseinandersetzungen mit *Alexander the Great*, dem die Filmkritik, abgesehen von Rossens Biographen Casty, weniger Aufmerksamkeit schenkte als die althistorische, rezeptionsgeschichtlich ausgerichtete Forschung. Alan Casty zufolge²² zeigt der Film die Hybris Alexanders, die in seinen Ambitionen und Träumen aufscheine. Alexander werde als

20 Stein (1966/67).

21 Drei zusammenhängende Antworten Rossens sind in diesem Zusammenhang relevant (Stein [1966/67] 49): Rossen: „Actually he [i. e. Willie Stark] was a red neck, which meant he was a backwoodsman. Within that came (a) his antagonism, or his hostility, his hard look at it and what it made of him; but also (b) that the answer for him, which you would find in any character relationship like that, was the desire toward power and the absolute belief that if he had power, he would do things that would help people. [...] the drive toward power never permits itself to be naked and always needs a rationale, whether it's the rationale of a schizophrenic or the rationale of a Willie Stark. It needs it because it cannot face the fact that the need for power becomes primarily a subjective need.“ – Stein: „But you also make a point in your films that this power tends to destroy itself in people.“ – Rossen: „Well yes, and isn't it true? I mean that it is certainly much truer in a complex society. But then again if you go back to the era of Alexander, which was not as complex a society, you find the same power motives. With him it's the other way around. Power for him was a natural and inevitable thing based on his background, and his constructive use of power did not come until the last three or four years of his life. Not until then did he begin to understand that power could be a constructive weapon.“

22 Hierzu und zum Folgenden s. Casty (2013) 182–192.

nach Macht Strebender dargestellt, der an das Gute glaube, aber durch sein Verzehren nach der Macht, von Ehrgeiz korrumpiert, verblendet werde. Alexanders Ideale sieht er ironisch widerlegt von Tod, Zerstörung und brennenden Städten. In *Alexander the Great* seien Ruhm, Vaterland und der Besitz von Macht verabsolutierte Ziele, denen Prinzipien und Humanität geopfert würden.²³ Erst die Massenhochzeit von Susa bringe die Erlösung für Alexanders Geist und seine Wiedergeburt. Das Ziel einer neuen Zivilisation, das er zu verwirklichen suche, fuße paradoxerweise auf dem Scheitern militärischer Eroberungen. Im Verrat am Idealismus, den sich die USA und die Sowjetunion hätten zuschulden kommen lassen, erkenne Rossen die Gemeinsamkeit zwischen der Antike und der Gegenwart, die sich von der Vision einer völkerumspannenden Harmonie inspirieren lassen solle.

In dieser Würdigung sind alle Leit motive vereinigt, die mit unterschiedlicher Akzentuierung und Deutungsabsicht die Interpretationen des Films prägen. Arthur Pomeroy²⁴ erkennt in Alexander einen typischen Rossen-Helden, der seine Fähigkeiten zum Erwerb von Ruhm, Macht und Reichtum nutze, damit aber selbstzerstörerische Partikularinteressen verfolge. Die einzige Vision, die er jemals entwickelt habe, sei kurz vor seinem Tod die Begründung eines Zeitalters der Toleranz gewesen; Rückhalt habe jedoch keinen gefunden. Für Robin Nisbet,²⁵ Alastair J.L. Blanshard und Kim Shahabudin²⁶ sowie Piere Briant²⁷ ist Rossens Alexander-Figur ein Schüler des Aristoteles, der dessen Vorstellung von einer Zivilisierungsmission internalisiert habe und bei deren Realisierung zum tragischen Tyrannen mutiere. Nach Blanshard²⁸ wird Alexander zum Opfer seiner Dämonen und sei hin- und hergerissen zwischen tyrannischer Machtausübung und Reue. Shahabudin²⁹ sieht Alexander im Film von drei Motiven geleitet, die ihn in unterschiedlichen Phasen seines Lebens bewegen: dem Wunsch nach militärischem Ruhm, dem Glauben an die göttliche Abstammung und dem

23 Casty (1969) 32 f.; 35.

24 Pomeroy (2012) 4; 50; 97–99.

25 Nisbet (2008) 93.

26 Blanshard/Shahabudin (2011) 124; in die gleiche Richtung zielt Blanshard (2018) 286–289.

27 Briant (2016) 314 f.

28 Blanshard (2018); s. auch Nisbet (2008) 93 f.

29 Shahabudin (2010) 98; 100–102.

Willen, die Vereinigung Griechenlands mit Asien zu verwirklichen. Weitgehend herrscht Einigkeit, dass die ideologische Botschaft des Films in den persönlichen Erfahrungen Rossens in der Politik,³⁰ im Erlebnis der Weltkriege und im Systemgegensatz der Weltmächte³¹ gründe. Bei *Alexander the Great* handle es sich um ein Plädoyer für eine tolerante, inklusive und von Kooperation getragene Gesellschaft³² sowie für sozialen Wandel³³.

Angesichts dieses Spektrums teils unterschiedlich konturierter, teils einander widersprechender Deutungen ist offensichtlich, dass *Alexander the Great* ganz unterschiedliche Zugänge zur Person und Herrschaft Alexanders zulässt und dass die Dreharbeiten eventuell sogar Rossens eigene Sicht auf den König noch einmal beeinflussten. Ob die Aussagen der beiden Interviews miteinander kompatibel sind oder unterschiedliche Perspektiven einnehmen und ob der Film eine dritte Position in der Einordnung Alexanders markiert, ob also Rossen durch die Dreharbeiten zu einer neuen Bewertung Alexanders gelangt sein könnte – all dies sind Probleme, die sich ungeachtet oder vielleicht gerade wegen der intensiven Bemühungen Rossens stellen, die historische Gestalt Alexanders zu erfassen. Umso nachdrücklicher erhebt sich die Frage, von welchen Motiven Rossen Alexander als Feldherrn und Staatsmann geleitet sieht und welche Entwicklung er am König beobachtet.

Die Suche nach einer Antwort verlangt weder eine umfassende Interpretation des Films als Ganzen noch der einzelnen Figuren und ihres Zusammenspiels. Im Mittelpunkt der Untersuchung steht vielmehr, welche Narration³⁴ Rossen aus den Motiven, Handlungen und Ergebnissen der Politik Alexanders konstruiert. Den Plot konstituiert ein Komplex von Einzelentscheidungen des Regisseurs: inwieweit er auf die antike Überlieferung zurückgreift, ob er sich am Forschungsstand der Zeit orientiert, wie sich die ideologische Substanz des Films zu Rossens

30 S. hierzu bspw. Wieber (2008) 149–153; Shahabudin (2010) 102–105; Blanshard/Shahabudin (2011) 124.

31 S. hierzu bes. Pomeroy (2012) und Blanshard (2018) 686 f. Treffend ist der methodische Hinweis von Briant 2016, dass Rossens Kolonialismuskritik nicht zwingend auf den Kalten Krieg zurückgeführt werden könne, weil auch die Möglichkeit bestehe, dass es sich hierbei um gängige historische Ideen handele.

32 Shahabudin (2010) 102–105.

33 Pomeroy (2012) 97.

34 Unter Narration soll hier mit Rüsen (2013) 209–215 das Ergebnis eines Prozesses historischer Sinnbildung verstanden werden.

bisherigem Schaffen verhält und inwieweit er biographische Erfahrungen im politischen Raum verarbeitet. Erst eine Analyse sowohl des Narrativs wie seines Bedingungsgefüges verleiht dem Profil Alexanders aus *Alexander the Great* Kontur, aber auch zeit-, rezeptions- und filmgeschichtliche Relevanz und vermag ihn in das schillernde, sich über 2000 Jahre erstreckende Spektrum von Alexander-Deutungen einzuordnen.

II.

Der Film gliedert das Leben Alexanders in zwei Teile: in die Phase der Jugend, der ersten Bewährung in der Politik und des Ringens um die Nachfolge Philipps II. sowie in seine vom Perserfeldzug geprägte Herrschaft.

Den Konflikten an Philipps Hof widmet Rossen mehr als die Hälfte der Spieldauer des Films. Im Mittelpunkt stehen Olympias' und Alexanders Ambitionen auf die Herrschaft sowie Philipps Bemühungen um eine Stabilisierung seiner Stellung. Der König und sein Sohn unterhalten ein ambivalentes Verhältnis zueinander, das von Misstrauen und Rivalität, aber auch Verständnis für die Ähnlichkeit ihrer Natur geprägt ist. Kurzfristige Gesten der Versöhnung können die Konflikte zwischen ihnen nicht auflösen. In die maßgeblich von Olympias betriebene, von Pausanias in pervertiertem Wunsch nach Ruhm ausgeführte Ermordung des Königs ist Alexander jedoch nicht eingeweiht; bestenfalls ahnt er den bevorstehenden, später von ihm verurteilten Anschlag voraus.

Die Herrschaft Alexanders konzipiert Rossen als eine eher unzusammenhängende Abfolge ausgewählter Episoden aus dem Perserfeldzug. Gegen den Perserkönig reiht Alexander Erfolg an Erfolg. Als er das Testament des Dareios liest, das einen Appell zur Realisierung einer neuen Form des Zusammenlebens zwischen den Völkern an ihn richtet, steht dem bislang unermüdlich vorandringenden König erstmals ein Endpunkt des Krieges vor Augen. Unterdessen häufen sich Konflikte des Königs mit der makedonischen Führung, aber auch mit seiner Geliebten Barsine hinsichtlich der Ziele des Feldzugs und der Ausgestaltung der Herrschaft. Der Tod des Kleitos, der Alexander innerlich wie äußerlich zur Umkehr bewegt (zur Reue über seine Arroganz und zum Rückzug aus Indien), bildet den Ausgangspunkt für die Entwicklung eines neuen Ziels, das Alexander jetzt anvisiert und mit der Massenhochzeit in Susa zu verwirklichen sucht: die Verbindung von Griechen und Persern zu einer gemeinsamen Zivilisation. Unmittelbar nach diesem Ereignis stirbt Alexander, sich in seinen letzten Augenbli-

cken von den Göttern um die Vollendung seiner Mission und seinen Ruhm betrogen fühlend.

Den Deutungsrahmen des Films annonciieren zwei die Handlung einrahmende Motti: zu Beginn eine Beschwörung des Ruhms als eines verabsolutierten Lebensziels, gesprochen von der Stimme Alexanders, sowie am Schluss – dargestellt aus dem Off von Aristoteles – ein Vers aus dem Chorlied von Sophokles' *Antigone*, das die Ungeheuerlichkeit des Menschen konstatiert.³⁵ Während beider Sätze beherrscht ein von Paukenwirbel unterlegtes Portrait Alexanders die Leinwand. Den Schlüssel zur Persönlichkeit Alexanders bietet eine Szene, die seine Ausbildung bei Aristoteles zeigt. Hier offenbart sich Alexanders unbedingter Ruhmeswille und wird das Konzept des Philosophen für eine panhellenische, antipersische Außenpolitik enthüllt.³⁶ Eine Verbindung aus beidem wird im Film mit unterschiedlicher Intensität die Herrschaft Alexanders beeinflussen. Für Aristoteles ist Alexander die Verkörperung der Logik wie des Traumes, des Krieges wie der Poesie, der Männlichkeit wie des Geistes.³⁷

Über Zuschreibungen von Filmcharakteren macht Rossen Alexander zu einer Folie für Erwartungen und Befürchtungen, die Aristoteles' Dictum über die Vielschichtigkeit Alexanders, die Vielfalt an Deutungen des Königs in der Rezeptionsgeschichte und die Erklärungsbedürftigkeit der Gestalt Alexanders reflektieren:

Als Verfechter eines Großmacht Denkens tritt Parmenion auf. Er sieht die Stärke Makedoniens als das entscheidende Kriterium für die Beurteilung des Königs an. Für ihn besteht ein gravierender Konflikt zwischen Alexanders zunächst auf Expansion, dann auf Verschmelzung der Völker ausgerichteten Politik einerseits und der von ihm verfochtenen, mit einer Großmachtstellung verknüpften Staatsraison andererseits.³⁸ Umgekehrt begreifen Opponenten des Königs wie Demosthenes und Memnon Alexander als Unterdrücker der Freiheit Griechenlands, wobei Demosthenes vom tatsächlichen Glauben Alexanders an eine panhellenische Mission überzeugt ist. Exponentin eines Kulturimperialismus ist Barsine, Memnons Gattin griechisch-persischer Herkunft, die zu Alexanders Ge-

35 Zu den Details s. u.

36 Für die komplette Szene s. 11.18–15.42.

37 „Alexander is many things. He's logic and he's dreams. He's warrior and he's poet. He's man and he's spirit [...]“ (20:25–20:42).

38 Für die grundsätzlichen Ziele einer makedonischen Politik nach Parmenion s. 9:36–10.06.

liebter wird. Für sie verkörpert der König eine Idee: die Hoffnung auf die Erneuerung der Welt. Er sei die historische Kraft, dem alten, korrupten, vor der Auflösung stehenden Persien, das seine Existenzberechtigung verloren habe, neue Energie durch die griechische Kultur, namentlich die athenische, einzuspeisen, die sich ebenfalls in der Krise befinde, aber universale Kraft und einen universalen Geltungsanspruch besitze.³⁹ Kritik an der Herrschaftspraxis Alexanders aus makedonischer Sicht personifizieren Philotas und Kleitos, die sich gegen das bedenkenlose Ruhmesstreben des Königs wenden. Während Philotas Alexander dafür anklagt, dass er sich von der Sucht nach Ruhm zum Mord an seinem Vater, Philipp II., und zum blasphemischen Streben nach Gottähnlichkeit habe verleiten lassen,⁴⁰ rückt Kleitos die Gleichstellung der Perser mit den Makedonen in den Fokus, die für ihn mit der Beschneidung der Freiheit, ja der Versklavung der Griechen einhergeht.⁴¹

Das Ideal Alexanders dagegen ist, wie er in einem impulsiven Gespräch mit Aristoteles bekennt, das über die Epik vermittelte Heldenleben, dessen Essenz im Erwerb von Ruhm durch militärische Erfolge und Herrschaft liegt. Sein heroisches Credo, das Ruhm, Krieg und Gewalt miteinander verbindet, subsumieren die Schlussverse des XX. Buches der *Ilias*, die Alexander im Kreis seiner Gefährten vorträgt.⁴² Die Rolle eines Königs versteht er als die eines Feldherrn und Eroberers, dezidiert in Abgrenzung zur Existenzform des Wissenschaftlers, wie sie Aristoteles verkörpert. Die historische Aufgabe, die seinen Ruhm begründen wird, ist nach Aristoteles die Eroberung Persiens und die Einrichtung einer dauerhaften griechischen Herrschaft dort, die durch die griechische Überlegenheit nicht nur gerechtfertigt, sondern auch religiös, als von den Göttern gestellte Aufgabe, legitimiert ist. Dass Aristoteles, der in einem Krieg gegen Persien

³⁹ „This Persian empire for which you [i. e. Memnon] now fight is old and corrupt and begs destruction. [...] It [i. e. the world] needs a new force, a new idea. And that idea has come to Asia, as it came to Greece. [...] Perhaps the Athens in which we believe is old and corrupt, too, but its idea and glories are worth keeping alive in the hearts of ...“ (1:15:57–1:16:27).

⁴⁰ S. hierzu 1:58:16–1:59:36.

⁴¹ Zum finalen Konflikt zwischen Alexander und Kleitos s. 1:59:38–2:05:08.

⁴² Hom. Il. XX 498–503: „Thus beneath great-hearted Achilles his whole-hooved horses trampled corpses and shields together, and with blood all the axle-tree below was sprinkled, for blood drops from the horses’ hooves splashed them, and blood drops from the tyres of the wheels. But the son of Peleus pressed on to win glory, flecking with gore his irresistible hands.“ (16:59–17:13).

die Chance zur Realisierung panhellenischer Ideale erblickt, Alexander für geeignet hält, die Etablierung einer dauerhaften griechischen Herrschaft in Persien durchzusetzen, lässt den noch jugendlichen Alexander als einen dereinst zu langfristiger, auf Akzeptanz beruhender Herrschaftsausübung befähigten Monarchen erscheinen.

Getrieben ist Alexander von der Einsicht in die Kürze des Lebens. Als das entscheidende Movens menschlichen Handelns fasst er den Konkurrenzkampf auf. Nicht nur mit Ungeduld, sondern auch mit einem Ausdruck des Hasses auf Philipp reagiert er deshalb auf den Ausschluss von Feldzügen und klagt den König der Monopolisierung des Ruhmes an. Alexanders Absicht ist es, durch den Feldzug einen Ruhm von historischer Singularität zu erwerben,⁴³ ein Vorhaben, für das er sakrale Legitimität beansprucht. Sein Anspruch umschließt die Übernahme und Ausfüllung der Weltherrschaft, die eine Zerschlagung des Perserreiches voraussetzt.⁴⁴ Den Eroberungsdrang, verkoppelt mit dem Streben nach Ruhm, begreift er als Kernelement seines göttlichen Wesens.

Die Vielschichtigkeit der Natur Alexanders tritt allerdings auch in der Formulierung von Zielen zutage, die über seine persönlichen Interessen hinausweisen. Als Gesandter Philipps II. in den Verhandlungen mit Athen und anderen griechischen Poleis über die Bildung eines Bündnisses gegen die Perser präsentiert er, von Aristoteles' Postulat einer Überlegenheit der griechischen Kultur ausgehend, den Persienfeldzug im Sinne eines Kulturimperialismus als die entscheidende Möglichkeit, die griechische Zivilisation in der gesamten Welt durchzusetzen.⁴⁵ Athen stilisiert er zu einer Idee, die als solche, die menschliche Sphäre überschreitend, eine göttliche Natur besitze.

In erster Linie verfolgt Alexander in Athen jedoch das Ziel, die aktive Unterstützung der griechischen Staatenwelt für den Perserfeldzug zu gewinnen. Worin die Idee Athens besteht, die er beschwört, konkretisiert Alexander nicht. Sein Werben um die Stadt dient vielmehr der Unterfütterung seiner Forderung nach militärischer Unterstützung, die faktisch auch die Anerkennung Makedoniens als Hegemonialstaat und das Ende von Athens Großmachtstatus einschließt. Diesen Anspruch rechtfertigt er, der Lehre des Aristoteles folgend, durch die

⁴³ Dies formuliert Alexander am eindrucklichsten vor dem Übergang nach Persien (1:08:2–1:08:37).

⁴⁴ „The world is my domain and my mission is to rule it and rebuild it. We will march to the end of the world.“ (1:56:10–1:56:22).

⁴⁵ Zu den Verhandlungen in Athen s. 46:15–47:20; 48:04–49:45.

Stilisierung des Perserfeldzugs als eines göttlichen Auftrags. Dass der konsternierte Demosthenes davon überzeugt ist, Alexander verfolge im Gegensatz zu Philipp eine ideologiebasierte, nicht machtpolitisch orientierte Außenpolitik,⁴⁶ belegt die Wirkung von Alexanders Sendungsbewusstsein.

Alexanders konsequente Verfolgung von Ruhm führt im Laufe des Feldzugs zusehends zu einem Problem der Machtausübung. Zwar überschreitet er anfangs bestimmte ethische Grenzen nicht, so wenn er seinen Vater in der Schlacht bei Chaironeia aus Lebensgefahr rettet, die maßgeblich von Olympias betriebene und von seinem Freund verübte Ermordung seines Vaters missbilligt und persönlich rächt oder den Persern gegenüber als fairer Sieger auftritt. Die Rücksichtslosigkeit und Unbedingtheit, mit der er seinem persönlichen Ziel nachjagt, setzt jedoch einen sich beschleunigenden Ansehens- und Popularitätsverlust in Gang. Alexanders Ruhmesvorstellung gilt als mit dem Allgemeinwohl unvereinbar und wird dekonstruiert als Blasphemie, Verleugnung der Familie, Hybris und Verbrechen. Naturgemäß muss er in diesen Vorwürfen einen Verrat an seiner Person erblicken. Um seine Herrschaft zu konsolidieren, greift er, eine Empfehlung Philipps zur Anwendung von Gewaltmaßnahmen aufgreifend,⁴⁷ zu harschen Mitteln, die nicht nur weiteren Widerstand hervorrufen, sondern ihn – Ausfluss seines poetischen Wesens – an sich selbst verzweifeln lassen.⁴⁸

Die Peripetien, die seine Herrschaftsausübung bestimmen, sind denn sowohl in seinem Charakter als auch in der Erkenntnis angelegt, dass sein zerstörerisches Ruhmesstreben auch zur Selbsterstörung führe. Das Testament des Dareios gibt ihm erstmals die Idee eines kooperativen Zusammenlebens von Griechen und Persern ein. Die Trostlosigkeit des Endes des Großkönigs erfüllt ihn mit einem Gefühl der Leere und Vergeblichkeit von Herrschaft, die sich mit dem Tod des Monarchen ins Nichts auflöst. Erst eine Vision, so wird ihm deutlich, verleiht der Ausübung von Macht Sinn. Dareios' Aufforderung, durch Vermischung die Vereinigung zweier Welten voranzutreiben und mit der Heirat

46 „Philip of Macedon used word to gain his ends. This boy believes in what he says.“ (49:24–49:30).

47 Zur Notwendigkeit der Macht s. das Gespräch zwischen Philipp und Alexander noch vor dessen zeitweiliger Regentschaft (24:13–27:49).

48 S. hierzu das Gespräch zwischen dem König und Barsine, die ihn auf von ihm geduldete oder ignorierte Exzesse im Umgang mit geschlagenen Griechen und Persern hinweist (1:25:14–1:28:34).

einer der Töchter des Dareios ein Beispiel zu geben, weist auf die Hochzeit von Susa hin, in der Alexander Dareios' Pläne realisiert.

Susa bildet den Höhe- und Schlusspunkt in Alexanders Filmbiographie.⁴⁹ Der Anlass ist die Ermordung des Kleitos, die einen endgültigen Sinneswandel bei Alexander bewirkt. Der Rückzug nach dem Tod des Generals wird, über einen Kommentar des Ptolemaios, zu einem Sieg umgedeutet. Erstmals leitet Alexander eine Idee. Nicht länger bloß die Eroberung von Ländern, sondern Menschen zu gewinnen ist jetzt sein Ziel. Einerseits muss er nach Rossen Akzeptanz bei den Persern erwerben, andererseits droht er auch den Rückhalt bei seinen eigenen Leuten zu verlieren, wie die Meuterei oder die Konflikte mit seinem engsten Umfeld zeigen. Barsine bringt diesen Zusammenhang auf den Punkt, wenn sie konstatiert, dass er Menschen brauche, die ihm Gefolgschaft leisteten. Den Erwerb von Ruhm gibt Alexander nicht als Zielvorstellung auf, sondern füllt ihn mit neuer Substanz. Rossen inszeniert den Tod des Kleitos als eine Modifikation und Erweiterung der Ideenwelt Alexanders, bewirkt durch eine Umkehrung seiner Werte und Überzeugungen.

Das Ziel der Hochzeit ist die Schaffung einer friedlichen, integrierten Welt für Griechen und Perser, die Angehörigen der neuen und der alten Weltmacht, ohne dass die beiden Völker als Entitäten aufgehoben werden. Das Verhältnis von Herrschern und Untertanen ersetzt Alexander durch die revolutionäre Parole von der Gleichheit der Menschen. Trotz der auch weiterhin bestehenden ethnischen Unterschiede sollen Griechen und Perser in Einigkeit leben, ein Postulat, das Alexander von der Vorstellung Gottes als Schöpfer aller Menschen und deren damit einhergehender Gleichheit ableitet. Mit dieser Absicht, nicht mit Eroberungen und militärischem Ruhm erhebt Alexander jetzt seinen Anspruch auf Göttlichkeit, der ihn seit den Vorlesungen bei Aristoteles begleitet hat. Diese Vision unterscheidet sich in der Verabschiedung eines Kulturimperialismus jedoch grundlegend von Aristoteles' Lehre und seinen eigenen Anfängen.

Die Entwicklung Alexanders spielt sich in dem (Deutungs-)Rahmen ab, den Rossen mit dem Eingangs- und der Schlussequenz konstruiert, der Selbstaufkunft Alexanders und dem Zitat aus Sophokles' *Antigone*.

Die Funktion der Eingangssequenz ist offensichtlich, die Perspektive des Rezipienten auf die Handlung zu steuern. Gesprochen von Richard Burton, dem Darsteller Alexanders, kündigt sie aus der Perspektive des Königs die Leitmotiv an, unter denen die Handlung stehen soll. Der Alexander-Gestalt selber über-

⁴⁹ Zu dieser Szene s. 2:05:09–2:08:16.

trägt Rossen, eine Handlungsethik festzulegen, die das Urteil über ihn bestimmen sollen.⁵⁰ Die Bereitschaft, Mühen und Gefahren auf sich zu nehmen, wird definiert als die Voraussetzung für ruhmvolle Taten. Konkretisiert wird diese als „schön“ bewertete Haltung militärisch durch den Nachweis von Mut und Todesverachtung. Im ewigen Ruhm liegt die Belohnung, die ein diesen Prinzipien gemäßes Leben verspricht. Die Beurteilung des Königs reduziert die Eröffnung des Filmes damit auf die kriegerische Dimension. Sie evoziert ein Ideal, das Alexander nach Rossen aus den homerischen Epen bezieht. Der König stilisiert sich zu einem Heerführer von persönlicher Tugendhaftigkeit; Ruhm ist für ihn identisch mit militärischem Erfolg; eine programmatische Substanz beansprucht er nicht. Das Leben nimmt er als einen permanenten Wettstreit wahr, in dem das Verhältnis zu Mitmenschen einem Freund-Feind-Schema folgt. Ziel ist nicht die Kooperation, sondern die siegreiche Konfrontation. Die Werte, die Alexander in seiner Selbstauskunft propagiert, entsprechen mit der forcierten Betonung des Mutes und der absoluten Einsatzbereitschaft konventionellen militärisch imprägnierten Vorstellungen eines Helden. Mit der Sequenz deutet Rossen bereits auf die Probleme hin, die Alexanders Herrschaft bestimmen, die fehlende Sinnhaftigkeit seiner persönlichen Ziele für seine Umgebung und den daraus resultierenden Akzeptanzverlust. Der Clou der Filmhandlung liegt in der Infragestellung und dem sich immer stärker abzeichnenden Kollaps des Wertesystems, das nicht nur den König leitet, sondern auch dem Filmzuschauer vertraut ist.

Das Zitat aus der *Antigone* am Ende des Films⁵¹ ist ein Echo auf die militärischen Ruhm verherrlichende Eingangsszene. Ohne dass Rossen damit eine explizite Deutung der Herrschaft Alexanders anbietet, konstituiert es einen Maßstab, der aus der Retrospektive zu einem neuen Urteil über den König einlädt. Ob sich der Bezug des auf einen Vers verkürzten Zitats auf Alexander für jeden Kinzuschauer dechiffrieren ließ, ist fraglich. Verständlich wird es nur in Kenntnis

50 „It is men who endure toil and dare dangers that achieve glorious deeds. And it is a lovely thing to live with courage, and to die leaving behind an everlasting renown.“ (0:00.07–0:00:23).

51 „Wonders are many, but none is more wonderful than man himself.“ (2:09:51). Der Satz ist eine direkte, wenngleich verkürzte Übersetzung von Soph. Ant. 332 f. Die Referenz Rossens auf die Tragödie haben Nisbet 2008, 93 und Pomeroy 2012, 97 f. zwar erkannt, aber nur für diesen einen Vers, weswegen sie die fundamentale Bedeutung der Partie für den Film nicht entdecken konnten. Rossen lässt Aristoteles dieses Dictum allerdings schon vorher einmal aussprechen, in der Vorlesungsszene; dort dient es der Legitimierung einer Invasion des kulturell unterlegenen und zu zivilisierenden Persien.

der vollen Textstelle, die Rossen offenbar voraussetzt, sollte er es nicht auf eine Verrätselung seiner Lösung des Alexander-Rätsels angelegt haben.

Entnommen ist das Zitat dem berühmten Chorlied über die menschliche Natur.⁵² Das Ungeheuerliche des Menschen besteht in seiner allumfassenden Leistungsfähigkeit, dem Erfindungsreichtum, der zivilisationsstiftenden Innovationsfähigkeit, der Beherrschung der Natur und der Stiftung von politischer Ordnung. Gleichzeitig ist der Mensch zur destruktiven Nutzung seiner Begabung befähigt. In der Ambivalenz dieser Anlage liegt die für sein Wesen charakteristische Ungeheuerlichkeit. Entscheidend für das Ansehen des Menschen ist, ob er göttliches und menschliches Recht beachtet. Als charakteristisches Merkmal eines Bürgers gilt das Gute, das sein Handeln rechtfertigt. Widersetzt er sich diesem Prinzip, droht ihm die soziale Isolation. Nach dieser Aussage des Chores ist die Stellung des Einzelnen abhängig von seiner Einordnung in ein von Menschen wie Göttern geschaffenes Feld, das ihm den Spielraum für sein Agieren setzt und dessen Grenzen der Nutzen seines Handelns für die Mitmenschen bildet.

Für Rossens historisches Urteil über den König fungiert das Tragödienzitat am Schluss des Films als Interpretationsrahmen. Über lange Zeit hat Alexander die Ausübung seiner Herrschaft dem Ziel eines auf homerischem Heroismus basierenden Nachruhms unterworfen. Konkrete politische und ideologische Ziele, die er zu Beginn seiner Herrschaft formuliert und die Unterstützung der mit ihm verbundenen Einzelpersonen und Gruppen finden – das Versprechen von Beute, die Rache für die Ermordung Philipps oder die Invasion Griechenlands, die Verbreitung der griechischen Zivilisation – treten im Verlauf des Perserfeldzugs weitgehend in den Hintergrund. Immer offensichtlicher wird für seine Umwelt, dass ihn ein Rausch nach Siegen und Eroberungen antreibt, der nie zu befriedigen sein wird; immer weniger verfängt seine Beschwörung gemeinsamer Ziele.

So reduziert sich die Göttlichkeit, mit der er, auf die Perserkriege des 5. Jahrhunderts und auf die Überlegenheit der griechischen Kultur anspielend, seinen Feldzug legitimiert, auf die allein im Dienst des Ruhmes stehende Fixierung auf die Unterwerfung der gesamten Welt, die ihn weit über menschliches Maß hinausheben soll. Schon längst hat sein Heer die Hoffnung auf Beute und Reichtum zugunsten einer Rückkehr in die Heimat eingetauscht. Nicht der Nutzen seiner Untertanen leitet Alexander, sondern die obsessive Konkurrenz mit Philipp und das Streben nach Gottähnlichkeit, von dem er sich historische Singularität erhofft. Rücksichtslos geht er gegen alle vor, auf deren Widerstand er trifft.

52 Zum Folgenden s. Soph. Ant. 332–375.

Wie wenig die Verkoppelung zwischen dem Ungeheuerlichen und dem Guten, das im Chorlied besungen wird, in Alexanders Welteroberungsplänen erkennbar ist, verdeutlichen Parmenions Warnungen vor dem Missverständnis, dass Alexander nicht Götter, sondern Menschen führe.⁵³ Je größer die Diskrepanz zwischen seinem Lebensziel und den Interessen seiner Freunde und Untertanen wird, die nicht wie er militärischen Erfolgen nachjagen, sondern vom Wunsch nach Rückkehr umgetrieben werden, desto stärker wächst die Entfremdung des Königs von seiner an ihn geketteten Umgebung, aus der zuletzt nur die physische Beseitigung der jeweils anderen Seite einen Ausweg zu bieten scheint, ablesbar am Vorwurf des Verrats, den Alexander gegen Barsine, Philotas, Parmenion und Kleitos erhebt.

Durch die Vielschichtigkeit, die ihm Aristoteles attestiert, und angestoßen durch äußere Umstände wie das Testament des Dareios, zieht Alexander zuweilen selbst die Sinnhaftigkeit seines Handelns in Zweifel, bis er durch die Vielzahl an Hinrichtungen, vom Vorwurf des Tyrannenmordes motivierte Verschwörungen sowie die Ermordung des Kleitos in eine existentielle Krise gerät, die sein politisches Handeln neu ausrichtet. Rossen lässt Ptolemaios wörtlich von einer neuen Kraft sprechen, die Alexander nun leite.⁵⁴ Mit dem Ziel, das Alexander jetzt anvisiert, nicht Länder, sondern Menschen zu erobern, orientiert er sich nun an dem Kriterium, das Rossen am Schluss des Films einführt: dem Nutzen der Menschen. Nachdem der Versuch des Königs, durch rücksichtsloses Ausleben militärischen Ehrgeizes Ruhm zu erwerben, sich beinahe in das Gegenteil verkehrt hat, erreicht er am Ende dieses Ziel doch noch, weil er die Kraft besitzt, den Ruhmesbegriff in Sophokles' Sinn zu revidieren. Der verheerenden Maßlosigkeit, die lange Alexanders Eroberungsdrang kennzeichnet, entspricht mit der Abkehr vom aristotelischen Kulturimperialismus und der Realisierung der Vision des Dareios die universale Gesellschaftsordnung, die in ihrem egalitären und inklusiven Anspruch, dem Wesen und dem Anspruch des Königs entsprechend, ebenfalls unüberbietbar ist.

Die Zitate am Beginn und Schluss bilden den Rahmen für eine Geschichte vom Faszinosum, von der Krise, vom Scheitern und von der Transformation eines Herrschaftsideals. Der Film erzählt, wie ein auf Mut und Tod in der Schlacht basierendes Herrschaftsideal durch eine auf die Verwirklichung politischer Zu-

53 Zu diesem Hinweis Parmenions s. 1:56:23–1:56:25.

54 „[...] a new idea was born, a new understanding, a new driving force – that it was not lands that must be conquered, but the hearts of men.“ (2:05:30–2:05:43).

kunfts-konzepte abgestellte Vision abgelöst wird, und ersetzt so ein antikes gegen ein modernes Verständnis von idealer Herrschaftsausübung. Möglich war die Neuausrichtung von Alexanders Herrschaftsauffassung allein durch seine Veranlagung zum Träumen, die ihm Aristoteles zuschreibt. Sie befähigt ihn, sich von traditionellen Idealen zu lösen und eine Zukunftsvision wie die Verschmelzungspolitik zu entwickeln, die in bislang von Menschen nicht erreichte Dimensionen vordringt. Die Fähigkeit zur Entwicklung von Visionen und zur Gestaltung der Zukunft ist die notwendige Voraussetzung der Größe Alexanders, die sich im Kriegerischen und Männlichem wie im Dichterischen und Poetischen ausdrückt.

Diese beiden Pole manifestieren sich in unterschiedlichen Phasen der Herrschaft Alexanders und in unterschiedlicher Intensität. Wird der Drang nach Eroberungen vom militärischen Element im Charakter des Königs inspiriert, so ist die Verschmelzungspolitik ein Produkt der poetischen Seite seiner Natur. Dass die beiden miteinander in Konflikt liegenden Kräfte im Wesen Alexanders angelegt sind, widerspricht der Annahme, der König sei immer mehr in die Dekadenz hineingerutscht, bevor er im Bewusstsein seiner verbrecherischen Willkürherrschaft die Besinnung wiedererlangt habe oder bevor er erstmals überhaupt als Herrscher zur Besinnung gekommen sei. Zwar vollzieht Alexander nach dem Tod des Kleitos tatsächlich einen radikalen Wandel. Aber weder ist diese Wende ein plötzliches Ereignis ohne Vorboten noch wird sie von äußeren Faktoren induziert. Vielmehr wird sichtbar, was immer schon Bestandteil seiner Existenz gewesen ist. In der operativen Durchsetzung seines neuen Politikentwurfs kommt dann eine weitere, von Aristoteles ihm zugeordnete Eigenschaft zum Tragen, die Rationalität, dank derer es ihm gelingt, Neigungen und Präferenzen in konkrete Entscheidungen umzusetzen.

Mit der Frage nach dem Ruhm geht auch das Problem der historischen Größe einher, mit dem zu Beginn des Films der monumentale Schriftzug „Alexander the Great“ spektakulär auf die Handlung einstimmt. Groß ist Alexander nicht nur im Sinne der „Ungeheuerlichkeit“ des Sophokles – groß ist er auch durch die humanitäre Neuausrichtung seiner Herrschaft, die im Zeichen des Friedens und universaler Kooperation steht. Ein Begriff der historischen Größe, wie ihn Georg Wilhelm Friedrich Hegel⁵⁵ oder Jacob Burckhardt⁵⁶ aufstellten, der überragende

55 Zu Alexander s. Hegels *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie*, erstmals gehalten 1822/23 (Hegel [1837/1986] 334).

56 Burckhardt (1905) 212 f.

historische Gestalten von den Sittengesetzen dispensierte und sie lediglich an ihren Auswirkungen auf die (Welt-)Geschichte maß, ließ sich in der Mitte des 20. Jahrhunderts nicht länger aufrechterhalten. Für Rossen sind die Untaten Alexanders keine unvermeidlichen Nebenprodukte eines von der Geschichte ausersehenen Instruments, sondern Resultate der persönlichen Zielvorstellungen des Monarchen, Ergebnisse eines kritikwürdigen Herrschaftsverständnisses. Die Verschmelzungspolitik, die Alexander in Susa realisiert, wäre ohne die Selbstreflexion des Königs nicht vorstellbar gewesen. Das Verständnis von Herrschaft und deren Folgen gehören bei Rossen untrennbar zusammen.

III.

Nach eigenem Bekunden hat sich Rossen in dreijähriger Lektüre in die Alexanderthematik eingearbeitet. Welche Autoren und Titel genau er gelesen hat, und inwieweit sich seine Studien in der Konzeption der Alexander-Figur des Drehbuchs tatsächlich niedergeschlagen haben, lässt sich jedoch nicht (mehr) anhand von Quellenzeugnissen nachvollziehen. Allerdings ist eine ideengeschichtliche Nähe des Films zu einem bestimmten Kosmos von Alexanderdeutungen zu evident, als dass diese Korrespondenzen lediglich auf eine unspezifische Kenntnis der Alexanderrezeption zurückzuführen sind. Das Verhältnis von antiken Autoren und Forschungsliteratur ist dabei nicht genau zu bemessen. Ob Rossen zunächst die Quellen und dann die Sekundärliteratur studiert hat oder umgekehrt die Lektüre moderner Wissenschaftler seinen Zugriff auf die antike Literatur gelenkt hat, muss offenbleiben. Am plausibelsten ist, dass er beides nebeneinander verarbeitet hat. Antike Autoren und moderne Forschung sollten daher als zwei getrennte Zugänge Rossens zum historischen Stoff begriffen werden. Eine Einordnung von *Alexander the Great* vor dem Horizont der (populär-)wissenschaftlichen Literatur der Zeit sowie der antiken Quellen ermöglicht daher nur Annäherungen an mögliche Vorlagen. Auf jeden Fall kann sie aber den Standort des Films in der Alexander-Rezeption feststellen.

Für das Verständnis der Konstruktion der Filmfigur sind die trotz Rossens Bemühungen um Historizität zahlreichen Fehler in der Inszenierung und in der Repräsentation von Realien⁵⁷ weniger relevant als die Übereinstimmungen mit

57 S. hierzu bes. die detaillierten Darlegungen von Nisbet (2008) 96–98 und Blanshard (2018).

und Abweichungen von Darstellungen Alexanders in der Überlieferung und in der Gegenwart. In den antiken Deutungen des Charakters und der Ziele Alexanders, soweit sie erhalten sind, herrscht ein widersprüchliches, zwischen Verherrlichung und Verurteilung changierendes Bild vor. Unbestritten ist die Bedeutung des Ruhmes für die Persönlichkeit und Herrschaft Alexanders, wie es sich in der Rolle der *Ilias* als lebenslanger Inspirationsquelle und der Verehrung für Achilles sinnbildlich manifestiert.⁵⁸

Wo die Autoren es darauf anlegen, eine Entwicklung des Königs nachzuzeichnen, dominiert die Vorstellung von einer Negativtendenz. In den Bahnen gängiger Dekadenztheorien der politischen Philosophie und Historiographie sowie gemäß der Lehre des (historischen) Aristoteles von der Überlegenheit des Griechentums über die Barbaren⁵⁹ erfassen sie Alexander als charakterschwaches Opfer seines eigenen Erfolgs. Die Wende seiner Herrschaft markieren für sie der Brand von Persepolis und der Tod des Dareios. Nicht nur sei fortan die Unterstützung für die Fortsetzung des Krieges wegen hoher Verlusten und fehlender Sinnhaftigkeit immer weiter geschwunden. Alexander sei vor allem von seinem Erfolg korrumpiert worden und „orientalischer Degeneration“ verfallen, was sich in luxuriöser Lebensführung, Arroganz, Trunksucht, Unbeherrschtheit, Zorn, Grausamkeit, aber auch Zag- und Schreckhaftigkeit niedergeschlagen habe.⁶⁰ Weil er daran gescheitert sei, Erfolg und Frieden zu meistern, sei er zu einem Tyrannen mutiert.⁶¹

Zum „barbarischen Königtum“ Alexanders,⁶² wie Arrian diese Phase der Herrschaft nennt, soll auch beigetragen haben, dass Alexander sich nach dem Vorbild des Großkönigs als Verkörperung des Rechts empfunden habe. Über seinen Erfolgen habe Alexanders charakterliche Entwicklung stagniert. Zu wahren Glück habe er nicht vorstoßen können, weil ihm die Tugend der Mäßigung gefehlt habe. Was ihn kennzeichne, sei die Leere des Erfolgs.⁶³ Ein differenziertes Bild

⁵⁸ S. hierzu bes. Plut. Alexander 4,8–10; 5,3–6; 8,2, 15,8; zur Ruhmesbegierde bes. 26,1–3; 14 sowie Arr. I 12.

⁵⁹ Aristot. pol. 1252a31–b9; 1260a9–14; 1327b.

⁶⁰ Diod. CXVII 77,2; Curt. IV 1,7; IV 4,17; V 1,36; VI 2,4 f.; 6,2,1–12; X 1,39–42. Arr. III 18,12; IV 7–12; VI 30.

⁶¹ S. bspw. Curt. III 12,18–20; VI 2,1–4; 6,1–5.

⁶² Arr. IV 7,4 f.

⁶³ Arr. IV 7,5.

von der Entwicklung des Königs zeichnet Plutarch. In seiner *Lebensbeschreibung* nimmt Alexander zwar zusehends tragische Züge an.⁶⁴ Doch Ambivalenz sei, so stellt er fest, bereits in Alexanders Konstitution angelegt gewesen.⁶⁵

Die Vorstellung vom Versöhner zwischen den Welten geht maßgeblich auf Plutarchs zwei Reden *De fortuna Alexandri* zurück, die in gängigen, von Rossen wahrscheinlich ausgewerteten Biographien herangezogen wurden.⁶⁶ Auch in der Biographie stellt Plutarch fest, dass Alexander die Einsicht vertreten habe, Gott sei der Vater aller Menschen.⁶⁷ Die Idee einer Partnerschaft zwischen den Völkern hingegen kann sich vor allem auf Arrians Darstellung der Versöhnung nach der Meuterei von Opis berufen.⁶⁸ Dass Alexander jedoch die Gleichheit aller Menschen oder die Gleichrangigkeit in der Herrschaft von Makedonen und Persern gefordert haben soll, geht aus Arrians Darstellung nicht hervor und wird in Plutarchs *Vita*⁶⁹ ausdrücklich ausgeschlossen.

Die antiken Deutungen Alexanders als Friedensstifter und Zivilisationsbringer wurden in der Neuzeit zur Grundlage einflussreicher, jedoch nicht zwanglos auf einen Nenner zu bringender Darstellungen. Auch wenn diese Topoi seit dem Altertum Bestandteil der Alexander-Rezeption gewesen waren, so wurden sie erst im 19. Jahrhundert zu einem teleologisch ausgerichteten, von Hegel inspirierten Narrativ verbunden. Aus dieser Perspektive war Alexander, ungeachtet aller persönlichen Schwächen, Fehler und sogar Verbrechen, ein Träger weltgeschichtlicher Ideen, eine Kraft des Fortschritts, ein Wegbereiter der nachantiken Welt. Dieser Ansatz war keineswegs unumstritten, prägte jedoch den Diskurs bis in die Zeit Rossens hinein, und sei es bloß als ein Referenzpunkt der Auseinandersetzung und des Widerspruchs. Dass Rossen selbst Droysens *Geschichte Alexanders des Großen* oder die *Geschichte des Hellenismus* gekannt hat, ist indes höchst unwahrscheinlich, da sich die ideengeschichtliche Bedeutung des Historikers zu

64 Für die Details s. Mossman (1988).

65 Plut. Alexander 4,4 f.

66 Plut. mor. 326D–345B. Zur Verarbeitung dieser Schriften in der wissenschaftlichen Literatur der Zeit s. die unmittelbar folgenden Ausführungen.

67 Plut. Alexander 27,10 f. Zu solchen henotheistischen Konzepten, die in der Hervorhebung eines Gottes im Rahmen einer polytheistischen Religion besteht, vgl. Van Nuffelen (2010).

68 Arr. VII 11,8 f. In der *Vita* führt Plutarch allerdings keine Begründung dieser Art in seiner Darstellung des Festes (Alexander 70,3 f.) an.

69 Plut. Alexander 27,11.

seinen Lebzeiten nicht in einer Übersetzung seines geschichtlichen Werkes ins Englische niederschlug. Nicht auszuschließen ist dagegen, dass Rossen zwei andere ältere Werke konsultiert hat, die einen großen Verbreitungsgrad besaßen: die populäre, stark alexanderkritische *History of Greece*⁷⁰ von George Grote sowie die Alexanderbiographie Ulrich Wilckens, die auch in einer englischsprachigen Ausgabe⁷¹ erschienen war. Beiden fehlte jedoch der geschichtsphilosophische Zugang zu Alexander, die Kennzeichen von Droysens Darstellung⁷² war.

Größeren Einfluss könnten jedoch drei Biographien des Makedonenkönigs ausgeübt haben, die zur Zeit der Entwicklung von Rossens Alexanderfigur in dichter Folge erschienen, von Andrew R. Burn⁷³, von Charles A. Robinson⁷⁴ und von Sir William W. Tarn⁷⁵. Die Darstellung, die zur Zeit der Entwicklung der Filmfigur zumindest in der Breitenwirkung am meisten Beachtung gefunden haben dürfte, war Tarns Deutung, die er in dem einschlägigen Artikel der *Cambridge Ancient History*⁷⁶ und in einer vielrezipierten publizierten Vorlesung⁷⁷ vorbereitet hatte. Diese Arbeiten mündeten nicht nur in eine umfassende eigene Biographie, sondern wirkten auch auf die vielgelesene Darstellung von Robinson⁷⁸ ein. Was die Analyse von Alexanders Motiven und Zielen sowie deren Verbindung zur Ereignisgeschichte angeht, bleibt Robinsons eher erzählend angelegte Arbeit hinter der stark ideengeschichtlich orientierten Arbeit Tarns zurück. Dies spricht dafür, dass Rossen, sofern er eine oder beide Biographien gekannt haben sollte, auf Tarns Darstellung rekurrierte, als er seine Alexanderfigur

70 Grote (1846–56); zur Beurteilung Alexanders s. bes. Vol. 7, 119–125 sowie 12, 526–530.

71 Wilcken (1932).

72 Zu Droysen als Hegelianer s. Wiesehöfer (2018) 601 m. w. Lit.

73 Burn (1947).

74 Robinson (1947).

75 Tarn (1948). Der Darstellung gesellte sich zwei Jahre später (1950) noch ein Band mit quellenkritischen Studien hinzu. Dieser Anhang könnte für Rossens Annäherung an Alexander große Bedeutung besessen haben, weil er die relevanten Quellen detailliert paraphrasiert und mit auch für Laien verständlichen Stellennachweisen versieht. – Zur wissenschaftsgeschichtlichen Einordnung Tarns s. jetzt Briant (2016) 380–385; 402 f.

76 Tarn (1927).

77 Tarn (1933).

78 Die Inspiration durch die Thesen und Erkenntnisse Tarns bekennt Robinson (1947) 16 f. selbst ausdrücklich.

konzipierte. Weniger Einfluss auf Rossens Vorstellung von der weltgeschichtlichen Rolle Alexanders dürfte demgegenüber die entmythisierende, den König an realpolitischen Maßstäben messende Biographie von Burns ausgeübt haben, die Alexanders vollständiges, sowohl ideelles wie praktisches, Scheitern⁷⁹ konstatiert.

Tarns Verständnis einer Zivilisierungsmission, wie er sie Alexander zuschreibt, entspricht dem Konzept einer horizontalen Ausbreitung von Kultur. Voraussetzung dieses Modells ist der Selbstexport von Kultur und die inklusive Offenheit der zivilisierenden Formation sowie die Einsicht des zu zivilisierenden Verbandes in die Vorzüge des ihm offerierten kulturellen Angebots.⁸⁰ Für die Deutung des Perserfeldzuges als Zivilisierungsmission beruft sich Tarn auf Plutarchs Reden *De fortuna Alexandri*⁸¹, mit dem Anspruch, direkt aus den Quellen zu schöpfen, was aber auf herbe Kritik der Fachwissenschaft stieß.⁸² Bereits für Hegel⁸³ war die Verbreitung der griechischen Kultur das entscheidende Verdienst Alexanders. Bei Droysen hingegen standen, was die Analyse der Herrschaft Alexanders betraf, taktische Aspekte im Vordergrund. Ihm zufolge leitete Alexander nicht eine humanitäre Vision, sondern das rationale Kalkül, seine neu eroberte Herrschaft zu sichern⁸⁴ – ein Aspekt, der auch bei Tarn eine Rolle spielt,⁸⁵ hier aber von ideologischen Motiven Alexanders überstrahlt wird.

Dass Alexander von Anfang an das langfristige Ziel einer Eroberung des Perseerreiches verfolgt habe, nimmt Tarn nicht an.⁸⁶ Alexander ist „vieles“ für ihn, nicht zuletzt ein „Träumer“.⁸⁷ Im Laufe seiner Herrschaft erfährt er in Tarns Dar-

79 Burn (1947) 274–285.

80 Zur Begriffsprägung s. Osterhammel (2005) 363 f., mit dezidiertem Verweis auf Tarn als Exponenten dieser Form von Zivilisierungsmission.

81 Anzumerken ist allerdings, dass Tarn Plutarchs Bemerkung ignoriert, dass Gott zu den „Besten“ ein besonderes Naheverhältnis haben solle.

82 Für die bereits zur Zeit der Entstehung des Drehbuchs vorgetragene Dekonstruktion dieser Position s. Badian (1958) (mit weiterer kritischer Literatur).

83 S. o. Anm. 55.

84 S. hierzu ausführlich Wiemer (2012) 117 f.

85 Tarn (1948) 54 f.

86 Tarn (1948) 9; 36; (1950) 440 f.

87 Tarn (1950) 448.

stellung keine charakterliche Wandlung. Fehler Alexanders werden dort zwar registriert, jedoch nicht mit jener Schärfe, die Kritikern des Königs wie Grote⁸⁸ die Feder führte. Den Perserfeldzug habe Alexander als eine Art Erbe übernommen, den Plan zur Eroberung des Perserreiches erst nach der Schlacht bei Issos gefasst. Seiner Auffassung nach war Alexander aus praktischen Gründen zu einer Kooperation mit den Persern genötigt. Als König der Makedonen wie der Perser befand er sich in einer Doppelrolle. Für Alexander stand laut Tarn fest, dass die griechische Kultur aufgrund ihrer Überlegenheit die Grundlage des Zusammenlebens bildete. Es war die entscheidende Chance für die griechische Kultur. Zugleich erkannte er an, dass auch die persische Kultur ihre Existenzberechtigung hatte. Frieden war ein übergeordnetes Ziel für ihn.⁸⁹

Wie der Ausgleich zwischen beiden Kulturen aussehen sollte, den Alexander anvisierte, führt Tarn nicht aus. Er stellt lediglich fest, dass Alexander die griechische Kultur zwar verbreiten, den Persern aber nicht mit Gewalt aufzwingen durfte: Das Griechische sollte mit dem Barbarischen versöhnt werden.⁹⁰ Diese Kooperationsbereitschaft setzte eine Abkehr von der ethnisch legitimierten imperialistischen Theorie des Aristoteles voraus, die auf Unterwerfung zielte. Statt in der Rolle des herrischen Eroberers sah sich Alexander nach Tarn als der gottgesandte Weltenversöhner.⁹¹

Die Lektüre antiker Autoren, aber auch moderner Forschung, die Rossen bei der Vorbereitung des Films heranzog, schlägt sich, was die Charakterisierung des Königs betrifft, in der Verarbeitung eines Kernelements der Persönlichkeit und des Wesens Alexanders nieder, des Ruhmesstrebens, das verabsolutiert im Zentrum des Denkens des Königs steht und das von der Jugend an das Leitmotiv seines Handelns ist. Für die Darstellung der Entwicklung, die Alexander bei ihm durchlebt, weicht Rossen jedoch von antiken Vorlagen ab. Sein Alexander fällt nicht, wie die meisten erhaltenen antiken Historiker und Biographen außer Plutarch behaupten, einer Dekadenz anheim, hervorgerufen durch Überforderung mit Erfolg und sichtbar in Willkürherrschaft und „Orientalisierung“ der Lebensform. An einer Auflösung der griechischen Kultur durch Übernahme

88 Für DAS Alexanderbild Grottes s. im Einzelnen Rebenich 2012 sowie Wiesehöfer (2018) 607f.

89 Tarn (1948) 55; (1950) 440f.

90 Tarn (1948) 55.

91 Tarn (1948) 115–117.

fremder Sitten oder die Schaffung einer neuen Zivilisation nimmt Rossen keinen Anstoß, ja, die Frage nach dem Fortbestand oder der Veränderung des Griechentums liegt außerhalb seines Interesses. Im Gegenteil. Ihm kommt es gerade auf die Schaffung einer universalen Friedens- und Kooperationsordnung zwischen den sich seit 200 Jahren bekriegenden Griechen und Persern an.

Auch bringt Rossen nicht das Problem der Verführbarkeit durch absolute Machtfülle auf die Leinwand, sondern die Frage nach den Auswirkungen der Motive von Machtausübung und -erwerb. Dass sich dieser Komplex ideal an einem Herrscher exemplifizieren lässt, dem seit jeher das Attribut historischer Größe zugebilligt wird, macht die Geschichte Alexanders zu einem idealen Stoff. Das Problem, das sich mit dem Makedonenkönig stellt, besteht nicht darin, dass er nach dem militärischen Sieg von persischen Sitten korrumpiert wird, sondern dass sein Streben nach Ruhm ihn alle bisher geltenden Grenzen überschreiten lässt und ihn zusehends den Rückhalt seiner Freunde, seines Heeres und seiner Untertanen kostet, die ihre Interessen nicht mehr vom König gewahrt sehen und seine Herrschaft als tyrannisches Regiment empfinden. In diesen Konflikten, aber auch in der Verlesung von Dareios' Testaments⁹² begreift Alexander, dass Ruhm der Sinnhaftigkeit von Herrschaft bedarf. Dies ist der Anstoß zur Neuausrichtung seiner Politik, die fortan unter dem Motto steht, dass nicht Länder, sondern Menschen erobert werden müssten. Auch die Forschung zu Rossens Zeit hält das „Träumerische“ für einen signifikanten Charakterzug Alexanders und sieht darin, nicht in den Verirrungen des Ruhmesstrebens, die Verschmelzungspolitik angelegt.⁹³

Während die meisten antiken Autoren diese Form der Annäherung an Persien verwerfen, liefern Plutarchs Reden *De fortuna Alexandri* die Grundlage für die These von der Verschmelzungspolitik, die seit dem 19. Jahrhundert, wenn gleich nicht unbestritten, erheblichen Einfluss auf die wissenschaftliche Deutung und auf die öffentliche Rezeption Alexanders ausgeübt hatten. So sehr diese Ansätze in inhaltlichen Details und in dem, was die Intentionen ihrer Urheber betraf, voneinander differieren – von ihnen allen unterscheidet sich Rossen darin, dass er jegliche kulturimperialistische Tendenz aufgibt. Die Verbreitung der

92 Möglicherweise ist diese Szene angeregt durch die entsprechenden Empfindungen, die Alexanders bei der Entdeckung des geschändeten Grabes des Kyros gemacht haben soll (Plut. 69,3–5, vgl. auch Curt. X 1,30–37 mit Schwerpunkt auf der Bestrafung des Orsines sowie, die gleiche Richtung wie Plutarch andeutend, Arr. an. VI 29,4–11).

93 S. o. Anm. 87.

griechischen Kultur, die Aristoteles zu Beginn des Films als Ziel formuliert und die Alexander gelegentlich beschwört, weicht am Ende dem Entwurf von einer Zusammenführung der Völker in wirklicher Gleichheit und Gleichberechtigung.

Versucht man, Rossens Alexander in die Rezeption einzuordnen, so ergibt sich, dass Rossen dem antiken Deutungsstrang von einer Dekadenz des Königs nicht folgt (worin er mit dem zeitgenössischen Forschungsstand übereinstimmt), dass er aber in ihm auch keinen Repräsentanten weltgeschichtlicher Kräfte sieht, wie dies die hegelianisch beeinflusste Geschichtsschreibung behauptete. Für das grundierende Element in Alexanders Persönlichkeit, das maßgeblich seine Herrschaft beeinflusst, hält er – in Übereinstimmung mit Plutarch, aber auch mit den Biographen der Gegenwart – das Ambivalente, das auf seine politischen Ziele ausstrahlt und das tatsächlich zu einem an antike Deutungen erinnernden, jedoch gänzlich anders motivierten Umschwung führt. Das Spezifische, das Rossens Figurenkonstruktion von antiken Quellen wie moderner Forschung abhebt, ist die Verarbeitung des Ruhmesmotivs. Was eine Wende in Alexanders Herrschaft einläutet, ist weder die Einsicht in die von antiken Autoren postulierte Korruption durch den Erfolg noch eine gewisse mit der Vielschichtigkeit seines Wesens zusammenhängende Ziellosigkeit, wie sie ihm beispielsweise Tarn bescheinigt, sondern die Erkenntnis der Sinnlosigkeit des Erfolgs, zu der ihn Konflikte und Selbstzweifel bewegen. Die Zwecke, die Alexander mit seinen integrativen Maßnahmen verfolgte, übernimmt Rossen ebenfalls aus der antiken wie der aktuellen Literatur, setzt aber darin einen markanten Akzent, dass sein Alexander keine Vorrangstellung mehr für das Griechentum in Anspruch nimmt.

Diese Konvergenzen und Diskrepanzen in der Würdigung des Makedonerkönigs spiegelt sich auch in der Frage nach dem Attribut der Größe wider. So stellt Droysen der ersten Ausgabe seiner Biographie Alexanders ein Zitat aus Aristoteles *Politika* voran, wonach ein überragender Mann ein Gott unter seinen Mitmenschen sei und dass kein Gesetz über ihm aufgerichtet werden könne, weil er selbst das Gesetz sei.⁹⁴ Die „große Gestalt“ ist dadurch von traditionellen ethischen Maßstäben und den bürgerlichen Sittengesetzen dispensiert. Diese Apologetik schlägt sich auch in der Darstellung selbst nieder.⁹⁵ Sein Alexander läuft niemals Gefahr, der Dekadenz zu erliegen, sondern handelt stets auf der

94 Das Aristoteles-Zitat bei Droysen (1833) Frontispiz stammt aus pol. 1284a10 f.; 13 f.

95 Nippel (2008) 27; vgl. aber die 2. Edition, hierzu Wiesehöfer (2018) 609 f.

Basis eines rationalen Kalküls.⁹⁶ Der Fortschrittsgedanke Droysens steuert aber auf ein humanitäres Ziel hin und reduziert sich nicht auf die Anbetung bloßer Macht. Auch spätere Deutungen Alexanders, die keiner historischen Teleologie anhängen, entschuldigen zwar die Exzesse des Königs, die sich nicht ignorieren lassen, relativieren sie jedoch angesichts der Bedeutung seines die Menschen verbindenden, zivilisationsstiftenden Ziels.

Im Unterschied zu Droysens Alexander verfügt der König bei Rossen über keine übergeordnete Idee außerhalb seiner selbst, von der aus sich seine Größe bestimmen ließe. Droysens Alexander ist Träger einer Idee, verkörpert die Weltgeschichte, besitzt eine historische Funktion. Seine Größe leitet sich von der Funktion ab, unabhängig von seinen persönlichen Intentionen ein „Werkzeug in der Hand der Geschichte“⁹⁷ zu sein. Für Rossen hingegen ist Alexander eine Gestalt jenseits von außen einwirkender historischer, in ein Sinnkonzept eingebetteter Kräfte der Geschichte und verfügte über eigene Gestaltungskräfte. Alexander allein entscheidet über seine historische Größe, als er sich von dem episch vermittelten Herrscherkonzept abwendet, das auf Erfolgen als Staatsmann und Herrscher rekurriert, und stattdessen eine am Nutzen für die Menschen ausgerichtete Politik zu verfolgen beginnt. Nach der hegelianischen Relativierung der Verantwortung und der Einflussmöglichkeiten des Individuums auf die Geschichte rückt Rossen in *Alexander the Great* wieder die einzelne historische Gestalt als maßgeblichen Akteur der menschlichen Geschehenszusammenhänge, die in ihrer Gesamtheit die Geschichte bilden, in den Vordergrund.

Das Zustandekommen der Alexandergestalt Rossens, die auf die Alexanderrezeption rekurriert, ohne sie bloß zu reproduzieren oder restlos in ihr aufzugehen, ist, wie bei jeder historischen Narration, in dem zu suchen, was sich allgemein unter der Biographie des Regisseurs subsumieren lässt: seinen politischen Überzeugungen und Intentionen, seinen künstlerischen Absichten und konkreten Lebenserfahrungen, wenngleich sich nicht alle diese Aspekte mit absoluter Sicherheit greifen lassen mögen oder sie nur Objekt historischer Kombinatorik bleiben müssen.

Ein gemeinsamer Zug der Helden des politischen Regisseurs Rossen ist ihr Ringen mit der Welt, ist ihre Zerrissenheit, ihre Suche nach Authentizität, ihre Anfälligkeit für Korruption durch Macht. Alle diese Aspekte betreffen, allerdings

⁹⁶ Wiemer (2012) 121f.

⁹⁷ Zu diesem Komplex in Droysens Text s. Nippel (2008) 27f. (Zitat: 27) und, die Forschung zusammenfassend, Wiesehöfer (2018) 601–605.

mit unterschiedlicher Wucht, auch Alexander. Eine charakterliche Korruption droht ihm nicht in erster Linie durch Macht, sondern durch unerfülltes Ruhmesstreben, Authentizität erstrebt er durch die Suche nach einer historisch einzigartigen Stellung, Zerrissenheit tritt zutage in der Verzweiflung über die misslingende Vereinbarkeit des Ruhmesstrebens mit der Ausübung von Herrschaft, für die ihn seine Natur und die Erinnerung an Philipps verachtete Exzesse sensibilisiert. Doch wie den meisten von Rossens Filmfiguren gelingt es schließlich auch Alexander, vor dem Absturz eine Wende zu vollziehen.

Dennoch nimmt Alexander eine Sonderstellung in Rossens Œuvre ein. Anders als die Helden früherer Filme ist der König keinen kompromittierenden Umwelteinflüssen ausgesetzt, die sich anschicken, seine Integrität zu zerbrechen. Als die zentrale weltpolitische Gestalt seiner Zeit verfügt er über maximalen Handlungsspielraum. Nicht die Begrenztheit menschlicher Handlungsmöglichkeiten will Rossen mit diesem Sujet zeigen, sondern ihre Reichweite: der Mensch nicht nur als Leidender an Handlungen anderer, sondern als eigenständiger Gestalter.

Der Sphäre der Politik wendet sich Rossen nur zweimal in seiner Karriere zu, in *All the King's Men* und in *Alexander the Great*. Ist er früher darauf beschränkt gewesen, im Sinne des sozialen Realismus die Lebenswelt prekärer Gesellschaftsgruppen zu thematisieren, so erlaubt ihm die neue Perspektive, die er durch die politischen Thematiken einnimmt, das Zustandekommen politischer Entscheidungen und Verhältnisse in den Fokus zu rücken. In beiden Filmen beleuchtet er unterschiedliche Faktoren, bei Willie Stark die Pervertierung der Macht durch deren Verabsolutierung, bei Alexander die Problematik konkreter Zielvorstellungen des Machteinsatzes. Insofern ist *Alexander the Great* mit dem zunächst gescheiterten, dann in zukunftsweisende Bahnen gelenkten Ruhmesstreben eines makedonischen Königs im Werk die folgerichtige Stufe nach der Katastrophe des Nihilismus der Machtanmaßung eines ressentimentgeladenen Kleinbürgers aus dem Mittleren Westen der USA.

Wahrscheinlich, wenngleich nicht mit absoluter Sicherheit festzustellen, reflektiert der Film auch die konkreten politischen Erfahrungen Rossens, die Kommunistenverfolgung und seine ideologischen Schwierigkeiten mit Führungskadern der Communist Party. Nicht umsonst fallen *All the King's Men* und *Alexander the Great* in diese problematische Phase von Rossens Leben. Sowohl die Konflikte mit der Partei als auch die Auseinandersetzungen mit dem Staat über die Partei, die in den Kontext der Frühphase des Kalten Krieges gehörten, drehten sich um die Verselbständigung und die destruktiven Auswirkungen politischer Ideale. Exemplifiziert in der Ruhmesidee, ist dies auch das Thema von *Alexander the Great*. Der Machtmissbrauch bei Alexander ist eine Folge verabsolutierten Ruhmes.

lutierter Ideale, deren zentrale Funktion – die vom Chorlied der *Antigone* verlangte Ausrichtung auf dem Nutzen der Menschen und die Einbindung in eine menschliche und göttliche Ordnung – verlorengelht.

Überträgt man Rossens politische Erfahrungen auf die globale Ebene, so ruft der Film die Gefahr ins Bewusstsein, die von einer Pervertierung der Ideologien beider Supermächte und deren möglicher Missachtung der Menschheitsinteressen ausgehen. Die Verteidigung von Freiheit durch den Westen und die Forderung nach Emanzipation des Menschen vom Kapitalismus und Imperialismus im Osten drohen aus dieser Perspektive im nuklearen Zeitalter die Auslöschung der Menschheit heraufzubeschwören. Die Projektion dieser Thematik in eine weit zurückliegende Epoche wie die Antike und ihre Konkretisierung in dem, verglichen mit den modernen Ideologien, archaisch anmutenden Ruhmesmotiv bewirkt einen Verfremdungseffekt, durch den Rossen eine Position der Äquidistanz beziehen und überparteiliche Autorität gewinnen kann, frei vom Vorwurf des Renegatentums wie des Verrats.

IV.

Rossen war kein Historiker, sondern ein politisch engagierter Filmregisseur. Sein Bemühen um Historizität zumindest in der Charakterisierung des Königs, in den mit Alexanders Stellung in der Geschichte zusammenhängenden Fragen, ist dennoch unverkennbar. So verlangten es die seinerzeit gültigen Konventionen des Antikfilms. Was die Motive des Königs und die Entwicklung seiner Herrschaft angeht, lassen sich alle wichtigen narrativen Entscheidungen des Regisseurs auf Quellenbestände oder den Forschungsstand der Entstehungszeit des Films zurückführen, so umstritten die damals einflussreichen Biographien schon waren.

Das Problem der Faktizität tritt indes hinter die Frage nach der spezifischen Deutung des Königs in Rossens Narrativ zurück. In zwei Interviews hatte Rossen Hinweise auf seine Beurteilung des Königs gegeben. Ob Alexander gescheitert ist, wie er in seinem Pressegespräch vom Filmset erklärte, ist fraglich. In der Tat lässt der Regisseur Alexander selbst den nahenden frühen Tod beklagen. Noch sei seine Mission einer Verschmelzung der Völker unvollendet, noch stünden die Voraussetzungen für den erhofften einzigartigen Ruhm aus. Als Vertreter des historischen Materialismus konnte sich der einstige Kommunist Rossen mit der rechtshegelianischen Geschichtsteologie, wie sie Droysen in seiner Alexanderbiographie und der *Geschichte des Hellenismus* auf Alexander leitete, nicht zu-

friedengeben. Die damals jüngste Biographie des Königs, von Sir William Tarn, zieht dagegen eine positivere Bilanz der Herrschaft des Königs⁹⁸, der sich durch die Formulierung einer universalen, noch immer wirksamen Zielvorstellung um die Menschheit verdient gemacht habe. Tragisch ist für Tarn allenfalls die Einsamkeit, die Alexander umgab, der fehlende Rückhalt für seine Pläne, die unvollendet blieben und dadurch paradoxerweise auf lange Sicht eine umso „reifere Frucht“ trugen.⁹⁹

Sollte Rossen in *Alexander the Great* das Wirken des Königs als gescheitert ansehen, so dann deshalb, weil es Alexander nicht mehr gelingt, seine Vision von der Utopie in die Realität zu verwandeln. So hätte er die Welt in einem Zustand hinterlassen, in dem sie sich auch in seiner Gegenwart noch befand, nicht vereint, sondern geteilt, nicht in Frieden, sondern am Rande des Krieges. Aus dieser Perspektive könnte die kritische Bewertung Alexanders im Interview¹⁰⁰ auch für den Film gelten. Dass der König sich aber zu einer destruktiven Macht entwickelt habe, wie Rossen behauptet, trifft in dieser apodiktischen Absolutheit für die Geschichte, die *Alexander the Great* erzählt, nicht zu. Anders als der Regisseur im Interview mit der *New York Times* behauptet, ist Alexander als Filmfigur nur eingeschränkt ein Visionär. Insoweit er eine Politik der Völkerverbindung betreibt, folgt er lange Zeit den Bahnen des imperialistischen Panhellenismus aristotelischer Prägung. Die historische Funktion, die Rossen ihm zuschreibt, würde er dann – folgt man der Interview-Äußerung – nur unbewusst wahrnehmen. Ganz im Sinne des Historismus des 19. Jahrhunderts wäre er dann ein Träger von Ideen, die seiner Erkenntnis nicht zugänglich sind. Zu einer über sein individuelles Ziel des Ruhmeserwerbs hinausreichenden Vision gelangt er erst im Laufe des Krieges, der äußerlich, was die globalen Machtverhältnisse angeht, wie innerlich, hinsichtlich der Selbsterkenntnis des Königs, Klarheit schafft. Am Ende richtet die Filmfigur, nachdem sie sich zeitweilig auf Abwege verirrt hat, auf die tatsächlich Rossens Attribut des Selbstzerstörerischen zutrifft, ihre Energien auf ein weltgeschichtlich positives Ziel, das trotz des faktisch unvollendet gebliebenen historischen „Werks“ in der Bilanz dem König doch die Größe rettet.

98 Tarn (1948) 144–148.

99 Tarn (1948) 55.

100 S. o. Anm. 17.

Im Interview mit *Arts in Society*¹⁰¹ stellt Rossen den König dem Helden von *All the King's Men*, Willie Stark, gegenüber. Die These, dass sich Alexander – anders als Stark – von Anfang an im Besitz der Macht befunden habe und erst im Laufe seines Lebens zur Einsicht in deren grundsätzliche Leere sowie in die Notwendigkeit ihrer konstruktiven Ausübung gelangt sei, spiegelt der Film tatsächlich wider. Allerdings verbindet Alexander mit Stark wenn auch nicht das Streben nach Macht, so doch der Drang nach einem zunächst außer ihrer Reichweite liegenden Ziel. Beim „Redneck“ Stark¹⁰² handelt es sich um die Macht, die ihm zum Ausbruch aus permanenter Demütigung durch das Establishment seiner Kleinstadt verhilft und ihn selbst an die Spitze des Bundesstaates führt, von wo aus er nun die einstigen demütigenden Verhältnisse umkehrt und gegen die Gesellschaft wendet. Für Alexander ist es dagegen der Ruhm, der ihm die Zugehörigkeit zum Kosmos der homerischen Helden gewährt. So unterscheiden sich beide Figuren nur in der Materialität, in der konkreten Ausformung ihrer Ziele, in ihrer Beziehung zur Macht, aber nicht in den grundsätzlichen Zügen ihres Lebensentwurfs.

Wenn Rossen das Paradigma der Macht zur ausschließlichen Kategorie und zum ausschließlichen Maßstab für die Beurteilung von Politik erhebt, wie es sein Vergleich zwischen Stark und Alexander andeutet, verkennt er, darin möglicherweise vom historischen Realismus beeinflusst, dass das Verlangen nach Ruhm nicht nur eine – sei es bewusste, sei es unbewusste – Legitimationsstrategie für die Ausübung oder den Erwerb von Macht ist. Vielmehr beweist der Film, dass sich der Ruhm auch als eigentliches Ziel politischen Handelns denken lässt. Für seinen von Richard Burton verkörperten Makedonenkönig erfüllt Macht lediglich die Funktion, ein Vehikel für das Streben nach Ruhm zu sein. Womöglich verursacht Rossens politisches Koordinatensystem als Kommunist, dass er die Alterität, die zwischen Antike und Gegenwart hinsichtlich des Stellenwerts eines Ideals wie des Ruhmes besteht, durch eine marxistisch gelenkte Ideologiekritik einebnet. Dass Rossen erklärt, Macht bedürfe der ideologischen Einhüllung und dieser Zusammenhang sei Alexander im Verlauf des Krieges aufgegangen, würde den Film seiner thematischen Komplexität berauben und ihm die damit zusammenhängende Stellung in seinem filmischen Schaffen nehmen, bezöge man sie – hier formuliert Rossen unscharf – nicht nur auf Alexander den Großen, sondern auch auf *Alexander the Great*.

101 S. o. Anm. 21.

102 Zu dieser Charakterisierung durch Rossen s. Anm. 21.

Die hier zur Diskussion gestellte Interpretation setzt gegenüber geläufigen Positionen der (überschaubaren) Literatur zum Film neue Akzente. Zweifels- ohne ist Alexander als Anwärter auf die Herrschaft wie als König stark von per- sönlichen Interessen geleitet. Aber um einen bloßen Dreiklang von Ruhm, Macht und Reichtum¹⁰³ handelt sich dabei nicht. Einseitig ist auch die These, Alexander habe vorrangig eine Zivilisierungsmission verfolgt.¹⁰⁴ Tatsächlich geht es ihm um die Verwirklichung persönlicher, sich in der Ausformung graduell verschie- bender Ziele. Konkreter als bisher geschehen lassen sich auch Alexanders Ziele bestimmen. Relativ unbestimmt ist die These, er habe ein Zeitalter der Toleranz heraufzuführen beabsichtigt, wie vermutlich mit Anspielung auf Rossens per- sönliche Schwierigkeiten, vielleicht auch mit antikolonialem Stoßrichtung vor- getragen worden ist.¹⁰⁵ Vielmehr besteht sein Plan in der die Verwirklichung einer Politik, deren Idee im Nutzen für alle Menschen, im Frieden und in einer gemeinsamen politischen Ordnung besteht. Dass Alexander Opfer seiner Dämo- nen wird¹⁰⁶, trifft allenfalls für *eine* Phase seiner Herrschaft zu. Seine Zerrissen- heit rührt eher aus dem Widerstreit unterschiedlicher Charakteranlagen. Will man Alexander zur tragischen Figur erklären¹⁰⁷, dann trifft dies nicht wegen sei- nes persönlichen oder politischen Scheiterns zu. Tragisch ist er vielmehr im Sin- ne der antiken Poetik¹⁰⁸, der zufolge sein Handeln Schauder erregt, weil er an der Grenze dessen wandelt, was der von Rossen angeführte Sophokles als Idealtypus des guten und des schlechten Bürgers definiert.

Was der Film thematisiert, ist die Frage nach der Substanz von Ruhm. Die Handlung demontiert das konventionelle, auf persönlicher Tapferkeit und Aus- zeichnung im Kampf basierende Ruhmesverständnis, zu dem sich Alexander in der Eingangssequenz bekennt, und erhebt stattdessen, gestützt auf Sophokles, den Nutzen für die Menschen zum entscheidenden Kriterium. Nicht weil ihn Ab- scheu vor der Nichtigkeit seiner Politik erfasst, vollzieht Alexander die in den Hochzeitstag von Susa mündende Wendung, sondern weil er in der Entfrem- dung von seinen Freunden, Soldaten und Untertanen erkennt, dass in seinem

103 Pomeroy (2012).

104 Nisbet (2008); Blanshard/Shahabudin 2011; Briant (2016); Blanshard (2018).

105 Shahabudin (2010); Pomeroy (2012).

106 Nisbet (2008); Blanshard (2018).

107 Dies gilt seit Casty (1969) für nahezu alle Interpreten des Films.

108 Aristot. poet. 1449b22–28.

Handeln für die Menschen, im Nutzen von Politik der Schlüssel zu jenem Ruhm liegt, den er mit unbedingtem Willen erstrebt. Mit seiner Kritik an sinnlosen Eroberungen und an einem auf bloße Machtausübung setzenden Herrschaftsverständnis sowie mit seinem Plädoyer für die Einheit der Menschheit reflektiert der Film Rossens Abstand zu den beiden Großideologien des Westens wie des Ostens, die sich aus seiner einstigen Zugehörigkeit zum, aber auch aus seiner Abwendung vom Kommunismus ergeben. *Alexander the Great* gehört damit in die schmale Reihe jener Filme, die sich in den 1950er Jahren dem teils militaristischen und hyperpatriotischen *cold war consensus* verweigerten.¹⁰⁹

Die Ambivalenz des Urteils, zu der *Alexander* stets eingeladen hat, reflektiert auch Rossens Deutung des Königs. Noch am Filmset, im Interview mit der *New York Times*, fiel seine Bilanz verheerend aus. Zehn Jahre später drehte sie sich ins Positive. Zwischen diese beiden Pole seines Alexanderverständnisses fiel die Produktion des Films. Kurioserweise liegt dessen Botschaft in der Bewertung der geschichtlichen Wirkung Alexanders nahe bei der Einschätzung, die Rossen kurz vor seinem Tod abgab. Ob die Diskrepanzen auf eine Neubewertung des vom Regisseur schon so intensiv erforschten Alexander während der Dreharbeiten, auf die Montage des Filmmaterials¹¹⁰ oder auf weitere Lebenserfahrungen zurückzuführen sind, muss angesichts der Quellenlage hypothetisch bleiben.

So beweist das Dictum Arrians über die Vielfalt an Urteilen zu Alexander nicht nur an *Alexander the Great*, der als mutmaßlich erster Hollywoodfilm über den Makedonenkönig ein Novum in einer mehr als zweitausendjährigen Rezeptionsgeschichte darstellt, sondern sogar am Drehbuchautor, Regisseur und Produzenten des Films, an Robert Rossen, seine fortdauernde Gültigkeit.

FILMOGRAPHIE

All the King's Men, Regie: R. Rossen, USA 1947 (Columbia Classics 2001, Spieldauer: 105 min).

Alexander the Great, Regie: R. Rossen, USA 1956 (MGM DVD 2004, Spieldauer: 130 min).

¹⁰⁹ Für Kritik am politischen Mainstream in Hollywood s. Shaw (2007) 135–166.

¹¹⁰ Diesen Aspekt verdanke ich dem freundlichen Hinweis eines Gutachters.

BIBLIOGRAPHIE

Antike Literatur

- Aristotelis de arte poetica liber, rec. R. Kassel, Oxonii 1965.
Aristotelis Politica, rec. W. D. Ross, Oxonii 1957.
Arrian's Anabasis of Alexander and Indica, London 1893.
Curtius Rufus, History of Alexander, 2 Vols, Cambridge/London 1946.
Diodorus of Sicily, Vol. VIII, Cambridge/London 1963.
Homer, The Iliad, 2 Vols, London/New York 1924, 1925.
Plutarch's Lives, Vol. VII, London/New York 1919.
Plutarch, Moralia, Vol. IV, Cambridge/London 1936.
Sophocles, Oedipus the King, Oedipus at Colonus, Antigone, London/New York 1912.

Außer für Aristoteles und Diodor sind die Ausgaben verzeichnet, die Rossen bei seiner Vorbereitung auf den Film herangezogen haben könnte.

Literatur

- Badian (1958). – Ernst Badian, Alexander the Great and the Unity of Mankind, *Historia* 7 (1958) 425–444.
Blanshard (2018). – Alastair J.L. Blanshard, Alexander as Glorious Failure. The Case of Robert Rossen's Alexander the Great (1956), in: Moore (2018) 675–693.
Blanshard/Shahabudin (2011). – Alastair J.L. Blanshard/Kim Shahabudin, *Classics on Screen. Ancient Greece and Rom on Film* (London 2011).
Briant (2012). – Pierre Briant, *Alexandre des Lumières. Fragments d'histoire européenne* (Paris 2012).
Briant (2016). – Pierre Briant, *Alexandre. Exégèse des lieux communs* (Paris 2016).
Burckhardt (1905). – Jacob Burckhardt, *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, hg. v. J. Oeri (Berlin/Stuttgart 1905).
Burn (1947). – Andrew R. Burn, *Alexander the Great and the Hellenistic Empire* (London 1947).
Casty (1969). – Alan Casty, *The Films of Robert Rossen* (New York 1969).

- Casty (2013). – Alan Casty, *Robert Rossen, The Films and Politics of a Blacklisted Idealist* (Jefferson/London 2013).
- Cianfarra (1995). – Jane Cianfarra, „Alexander“ Band: International Troupe Films Rossen's „Alexander the Great“ in Spain, *The New York Times*, April 24 (1995) x5.
- Demandt (1972). – Alexander Demandt, Politische Aspekte im Alexanderbild der Neuzeit, *AKG* 54 (1972) 325–363.
- Demandt (2009). – Alexander Demandt, *Alexander der Große. Leben und Legende* (München 2009).
- Doherty (2018). – Thomas Doherty, *Show Trial. Hollywood, HUAC and the Birth of the Blacklist* (New York 2018).
- Droysen (1833). – Johann Gustav Droysen, *Geschichte Alexanders des Großen* (Hamburg 1833).
- Grote (1846–56). – George Grote, *A History of Greece*, 12 Vols, (London 1846–1856).
- Hegel (1836/1986). – Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (Frankfurt a. M. 1986 [erstmalig 1836]).
- Lepore (2019). – Jill Lepore, *These Truths. A History of the United States* (New York 2019).
- Moore (2018). – Kenneth R. Moore, *Brill's Companion to the Reception of Alexander the Great* (Leiden/Boston 2018).
- Mossman (1988). – Judith M. Mossman, Tragedy and Epic in Plutarch's Alexander, *JHS* 108 (1988) 83–93.
- Muhlack (1998). – Ulrich Muhlack, Verstehen, in: Hans-Jürgen Goertz (Hg.), *Geschichte. Ein Grundkurs* (Reinbek 1998) 99–131.
- Neve (1992). – Brian S. Neve, *Film and Politics in America. A Social Tradition* (London 1992).
- Nippel (2008). – Wilfried Nippel, *Johann Gustav Droysen. Ein Leben zwischen Wissenschaft und Politik* (München 2008).
- Nisbet (2008). – G. Nisbet, *Ancient Greece in Film and Popular Culture* (Liverpool 2008²).
- Osterhammel (2005). – Jürgen Osterhammel, „The Great Work of Uplifting Mankind“. Zivilisierungsmission und Moderne, in: Boris Barth/Jürgen Osterhammel (Hgg.), *Zivilisierungsmissionen. Imperiale Weltverbesserung seit dem 18. Jahrhundert* (Konstanz 2005) 363–425.
- Patterson (1996). – James T. Patterson, *Grand Expectations. The United States, 1945–1974* (Oxford 1996).

- Pomeroy (2012). – Arthur J. Pomeroy, „Then it was Destroyed by the Volcano“. *The Ancient World in Film and on Television* (London 2008, ND 2012).
- Rebenich (2012). – Stefan Rebenich, Zur Droysen-Rezeption in der Alten Geschichte, in: Stefan Rebenich/Hans-Ulrich Wiemer (Hgg.), *Johann Gustav Droysen. Philosophie und Politik – Historie und Philologie* (Frankfurt a. M. 2012) (= Campus Historische Studien 61) 463–486.
- Robinson (1947). – Charles A. Robinson, *Alexander the Great. The Meeting of East and West in World Government and Brotherhood* (New York 1947).
- Rüsen (2013). – Jörn Rüsen, *Historik. Theorie der Geschichtswissenschaft* (Köln/Weimar/Wien 2013).
- Schatz (1997). – Thomas Schatz, *Boom and Bust. American Cinema in the 1940s* (New York/Toronto 1997) (= History of the American Cinema 6).
- Shahabudin (2010). – Kim Shahabudin, The Appearance of History. Robert Rossen's Alexander the Great, in: Paul Cartledge/Fiona R. Garland (eds.), *Responses to Oliver Stone's Alexander. Film, History, and Cultural Studies* (Madison/London 2010) 92–116.
- Shaw (2007). – Tony Shaw, *Hollywood's Cold War* (Edinburgh 2007).
- Solomon (2001). – Jon Solomon, *Ancient World in the Cinema* (New Haven 2001²).
- Stein (1966/67). – Daniel Stein, An Interview with Robert Rossen, *Arts in Society: The Film Issue* (Winter 1966/67) 46–59.
- Tarn (1927). – William W. Tarn, Alexander. The Conquest of Persia. The Conquest of the Far East, in: John B. Bury (ed.), *The Cambridge Ancient History, Vol. 6: Macedon 401–301 B. C.* (Cambridge 1927) 352–437.
- Tarn (1933). – William W. Tarn, *Alexander the Great and the Unity of Mankind* (London 1933) (= The Raleigh Lecture on History).
- Tarn (1948, 1950). – William W. Tarn, *Alexander the Great. Vol. I: Narrative. Vol. II: Sources and Studies* (Cambridge 1948, 1950).
- Van Nuffelen (2010). – Peter Van Nuffelen, Pagan Monotheism as a Religious Phenomenon, in: Stephen Mitchell/Peter Van Nuffelen (eds.), *One God. Monotheism in the Roman Empire* (Cambridge 2010) 13–33.
- Wieber (2008). – Celluloid Alexander(s). A Hero from the Past as Role Model für the Present?, in: Irene Berti/Marta García Morcillo (eds.), *Hellas on Screen. Cinematic Receptions of Ancient History, Literature and Myth* (Stuttgart 2008) 147–162.

- Wiemer (2012). – Hans-Ulrich Wiemer, Quellenkritik, historische Geographie und immanente Teleologie in Johann Gustav Droysens „Geschichte Alexanders des Großen“, in: Stefan Rebenich/Hans-Ulrich Wiemer (Hgg.), *Johann Gustav Droysen. Philosophie und Politik – Historie und Philologie* (Frankfurt a. M. 2012) (= Campus Historische Studien 61) 95–158.
- Wiemer (2015). – Hans-Ulrich Wiemer, *Alexander der Große* (München 2015²).
- Wiesehöfer (2018). – Josef Wiesehöfer, Receptions of Alexander in Johann Gustav Droysen, in: Moore (2018) 596–614.
- Wilcken (1932). – Ulrich Wilcken, *Alexander the Great*, trad. G. C. Richards (London 1932).
- Wyke (1997). – Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History* (London 1997).

Nils Steffensen

Seminar für Geschichte und Geschichtsdidaktik, Europa-Universität Flensburg

Suggested citation

Nils Steffensen: Ruhm, Ide(ologi)e, Macht. Robert Rossens Deutungen Alexanders des Großen. In: *thersites 12* (2020), pp. 1–37.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol12.134>

FRANK URSIN

(Ulm)

„The mother of chemical peeling“ – Oder: Wie Kleopatra zum Bad in Eselsmilch kam

Abstract Drugs and medical applications of Egyptian, Greek, and Roman medicine are popular references in dermatologic research articles today. Cleopatra VII is referred to as “the mother of chemical peeling” because she is said to have bathed in donkey’s milk. Although there is no ancient source supporting that, this modern myth is extremely popular, especially in motion pictures. Ancient sources only testify that Poppaea Sabina, the second wife of Emperor Nero, is said to have bathed in donkey’s milk to beautify her skin.

The aim of the paper is to deconstruct the modern myth of Cleopatra bathing in donkey’s milk. Attempting to find the source of the modern myth, references in present dermatological articles were followed but led to a dead end. After examination of different media like historical novels and scientific literature, a clue was found in the cinema of the 1930s. The paper concludes that the two roles of the actress Claudette Colbert as Cleopatra and Poppaea converged into one *persona*. This convergence was the basis for the popularization of milk baths since the movies *Cleopatra* (1963) and *Carry on Cleo* (1964).

Keywords Cleopatra VII, Poppaea Sabina, cinema, advertisement, ass’s milk, dermatology, history of medicine

1. EINLEITUNG

Kleopatra VII. (69–30 v. Chr.) ist in der althistorischen Forschung für Vieles bekannt, aber nicht als „the mother of chemical peeling“.¹ Seit dem Jahr 2004 wird der letzten Ptolemäerin in der dermatologischen Forschungsliteratur ein Bad in Eselsmilch attestiert, für das es keine antiken Quellenbelege gibt.² Hintergrund dieser Vergangenheitsbezüge sind aktuelle Forschungen zum sogenannten chemischen Peeling, einem therapeutischen Verfahren aus dem Bereich der ästhetischen Dermatologie.³ Die Vergangenheitsbezüge könnten von dem Wunsch motiviert sein, einer aktuellen medizinischen Therapie einen „Gründungsmythos“ zu verleihen.⁴ Obwohl Kleopatra erst seit der Neuzeit ihr angebliches Bad in Eselsmilch nimmt, referieren die sonst eher für ihre Sachlichkeit bekannten Autoren klinisch-medizinischer Fachartikel ihr Geschichtswissen mit anekdotischer Evidenz, wie das folgende Zitat belegen soll:

1 Roberts (2004).

2 Hofmeister (2017); Rajanala/Vashi (2017); Conceição/Adriano/Lima (2017); Yagil (2017); Koutb/Khider/Ali/Hussein (2016); Cunsolo/Muccilli/Fasoli/Saletti/Righetti/Foti (2011); Roberts (2004).

3 In der Dermatologie unterscheidet man die Anwendungsformen physikalisches bzw. mechanisches und chemisches Peeling. Chemisches Peeling ist nach der Definition von Becker/Langford (1996) „the application of one or more chemical exfoliating agents to the skin, resulting in a wound, and destruction of one or more parts of the epidermis and/or dermis“. Die neuere Definition von Hofmeister (2017) 3 bezeichnet als „peel“ einen „medical process that uses a chemical substance on the surface of the skin in order to stimulate the turnover in the epidermis and in the dermis“. Die Effekte dieses Peelings können sein: eine verjüngte Erscheinung, Aufhellung der Haut, Reduktion von Pigmentpunkten und Falten, sowie eine gesteigerte Elastizität bis hin zum Lifting-Effekt. Nach Wiest/Habig (2015) unterscheidet man die Anwendungsgebiete (peeling applications) des chemischen Peelings in Reinigung, Ästhetik, Therapie. Außerdem werden je nach Abtragungstiefe der Hautschichten oberflächliche, mitteltiefe und tiefe Peels unterschieden. Die heute dazu verwendeten Wirkstoffe sind u. a. α -Hydroxysäuren (z. B. Glycolsäure 20–70 % und Milchsäure) oder β -Hydroxysäuren (z. B. Salicylsäure 10–30 %); vgl. Brody/Monheit/Resnick/Alt (2000).

4 Ähnliches wurde vermutet für die (nicht nachweisbare) Verwendung von Bienengift in der antiken Medizin. Teichfischer (2015) 251 verortet die Entstehung dieses modernen Mythos in der medizinischen Forschungsliteratur der 1930er Jahre. Die Funktion der Erfindung habe darin bestanden, der damals aufkommenden Entwicklung und Vermarktung von Produkten aus Bienengift „[...] historische Autorität zu verleihen, und mündet darin, einen Gründungsmythos zu erschaffen“.

„The mother of chemical peeling“

When still a medical student, I went to the University of São Paulo [...] for a work experience in Dermatology with Professor [...] Bechelli and told him I wanted to study ‚a new specialty in Dermatology, Cosmetology,‘ and he answered: ‚there is nothing new in it. When Cleopatra bathed in milk, she was using the benefits of lactic acid.‘⁵

Historisch gesehen liegt die Herausforderung darin, dass sich Bäder in Eselsmilch anhand antiker Quellen zwar für Poppaea Sabina (30–65 n. Chr.) belegen lassen, nicht aber für Kleopatra. Das Motiv der in Eselsmilch badenden Kleopatra muss also nach der Antike entstanden sein. Es könnte sich um einen modernen Mythos handeln, was mich zu folgender Fragestellung führt: Wie und warum fand das Motiv der in Eselsmilch badenden Kleopatra Eingang in die dermatologische Fachliteratur? Mit dieser Fragestellung verfolge ich das Ziel, das Motiv des Milchbades historisch zu dekonstruieren. Es wird in vier Schritten argumentiert: (1.) innerhalb der Literatur des 18. Jahrhunderts wurde das Motiv des Milchbades von der unbekannteren Poppaea Sabina auf die bekanntere Kleopatra übertragen, (2.) in den 1930er Jahren verschmolzen auf dieser Grundlage und getriggert durch zwei einschlägige Kinofilme die modernen Figurationen Poppaeas und Kleopatras, (3.) in den 1960er Jahren wurde Kleopatras Eselsmilchbad durch das Medium des Kinofilms popularisiert und (4.) fand erst zu Beginn der 2000er Jahre Eingang in die dermatologische Forschungsliteratur.

Mein Beitrag ist in drei Teile gegliedert: Zuerst werden die antiken Befunde zu Bädern in Eselsmilch und dem damit im Zusammenhang stehenden chemischen Peeling diskutiert. Im Fokus stehen dabei die Quellen zu Poppaea und Kleopatra. Zweitens soll das Motiv des Eselsmilchbades innerhalb der rezenten ästhetisch-dermatologischen Forschungsliteratur dekonstruiert und auf seine Quellen hin untersucht werden. Drittens wird die Entstehung des Motivs des Eselsmilchbades in verschiedenen Medien wie dem historischen Roman, kosmetischer Ratgeberliteratur und in Kinofilmen rekonstruiert.

⁵ Hofmeister (2017) 2.

2. CHEMISCHES PEELING UND ESELSMILCHBÄDER IN DER ANTIKE

Zunächst soll betrachtet werden, welche antiken Bezugspunkte eine am chemischen Peeling interessierte moderne Dermatologie überhaupt beanspruchen kann. In der Literatur dazu werden verschiedene Substanzen für Peelings genannt, darunter auch (saure) Milch und deren Wirkstoff Milchsäure.⁶ Im Folgenden werden die Quellen und bisherigen Ergebnisse der Forschung zu den medizinischen Fachschriften der Antike diskutiert.

2.1 Medizinische Fachtexte

Was bisher in den einleitenden Absätzen von Publikationen zur Geschichte des chemischen Peelings von Dermatologen auf eklektischer Quellenbasis lediglich gestreift wurde, konnte inzwischen im Rahmen einer medizinhistorischen Arbeit systematisch bestätigt werden: Griechische Autoren medizinischer Fachschriften der Antike beschrieben sowohl physikalisches als auch chemisches Peeling.⁷ Milch spielte dabei allerdings eine untergeordnete Rolle.

Die Schwierigkeit, entsprechende Textpassagen im antiken Corpus aufzufinden bestand darin, die griechische Entsprechung für den Terminus „Peeling“ zu erschließen. Dazu wurde zunächst eine quellennahe Geschichte der antiken Dermatologie nach sachlichen Entsprechungen durchgesehen.⁸ Dies geschah in der Annahme, dass darin einerseits konkrete griechische Termini genannt werden und andererseits auf die Quellen verwiesen wird. Im Verlauf der Recherche konnten griechische Begriffe identifiziert werden, die eine Reinigung, ein Polieren oder ein Reiben der Haut (σμηξίς, ῥύψις, τρίψις, κάθαρσις) anzeigen.

⁶ Brody/Monheit/Resnick/Alt (2000); Hofmeister (2017).

⁷ Ursin/Steger/Borelli (2018). Aus pragmatischen Gründen hatte man sich bei dieser Untersuchung auf die griechisch-sprachigen Fachschriften beschränkt. Hier versprach man sich mehr Funde als in der quantitativ weitaus schlechter überlieferten lateinischen Fachliteratur. Außerdem galt das Griechische in der Antike als Sprache der Medizin, sodass die Annahme leitend war, dass in der griechisch-sprachigen Fachliteratur eher Funde gemacht werden können als in der lateinisch-sprachigen.

⁸ Richter (1928); ergänzend dazu Blümner (1921).

Die Bedeutung dieser Begriffe wurde anschließend anhand der Suda überprüft, einem byzantinischen Lexikon aus dem 10. Jahrhundert.⁹

Die so erschlossenen Termini wurden anschließend im *Thesaurus Linguae Graecae* (TLG) systematisch gesucht.¹⁰ Es wurde jeweils lemmatisiert sowohl nach *σμήξις*, *ρύψις*, *τρίψις*, *κάθαρσις*, als auch nach möglichen Zutatenlisten für Rezepte mit den Termini *τρίμματα*, *σμήγματα*, *ρύμματα*, *καθαρικά/καθάρματα* gesucht. Die am Projekt beteiligte Dermatologin ging der Fragestellung nach, welche Techniken, Anwendungsgebiete und Wirkstoffe für chemisches und physikalisches Peeling nachweislich in der antiken Medizin genannt wurden.

Die wesentlichen Ergebnisse dieser Untersuchung sind, dass sowohl chemische als auch physikalische Peelings in den antiken medizinischen Fachschriften nachweisbar sind. Die Ziele der Anwendungen waren Reinigung, ästhetische Verbesserung der Haut und Therapie dermatologischer Erkrankungen. Mit Peelings sollte die Haut entweder aufgehellt oder verdunkelt, erweicht, verdünnt, geglättet, gesäubert oder abgekratzt werden. Außerdem wurden schwarze oder braune Flecken mit 27 identifizierten pflanzlichen, tierischen und mineralischen Mitteln entfernt. Milch ist nicht darunter.

Diokles von Karystos (4. Jh. v. Chr.) ist der Erste, der tägliches Abreiben (*τρίψις*) und Waschen (*σμήξις*) des Kopfes empfahl.¹¹ Arzneimittel erwähnt er noch nicht, lediglich Öl zum Einsalben (*χρῖσις*), welches die Haut erweiche, während das Reiben sie härte. 600 Jahre später schrieb Kriton (2. Jh. n. Chr.), Leibarzt Kaiser Trajans (98–117 n. Chr.), ein Werk über Kosmetik (*τὰ κοσμητικά*). Von diesem Werk sind lediglich die bei Galen (129–216 n. Chr.) zitierten Kapitelüberschriften erhalten.¹² Diesen zufolge schrieb Kriton über Reinigungs- und Abreibemittel (*ρύμματα*, *σμήγματα*, *καθαρικά* und *περιτρίμματα*). Sein Zeitgenosse Antyllos schrieb im 2. Jh. n. Chr. ausführlich über die Anwendungsgebiete

⁹ Suda tau 1043: *Τρίψις*: τῶν ποταμῶν ἡ πορεία. Δαβίδ: ἀροῦσιν οἱ ποταμοὶ ἐπιτρίψει αὐτῶν. Suda sigma 736: *Σμήξις*: τρίψις, ἐκ τοῦ σμήχω. καὶ Σμήξαι, καθάραι. Suda sigma 732: *Σμήγμα*: καθαρικόν, τὸ ἀποσμήχον. Suda rho 292: *Ρύμματα*: τρίμματα, σμήγματα, καθάρματα. Vgl. außerdem ein nach heutigem Verständnis rassistisches Sprichwort Suda alphaiota 125: *Αἰθίοπα σμήχειν*: ἐπὶ τῶν μάτην πονούντων („Einen Äthiopier waschen: bezieht sich auf die, die sich vergeblich abmühen“, Übers. F.U.); vgl. bereits Lukian. ind. 28.

¹⁰ <http://stephanus.tlg.uci.edu/> (aufgerufen am 1. 10. 2020).

¹¹ Diocl. fr. 182,2 v. d. Eijk (= Orib. coll. med. libri incerti 40 Raeder).

¹² Gal. 12,446–450 Kühn.

te Reinigung, ästhetische Verbesserung der Haut und Therapie dermatologischer Erkrankungen samt Drogen für Peelings. Sein Werk ist nicht erhalten, aber die entsprechenden Abschnitte wurden von Oreibasios (ca. 325–nach 395/6 n. Chr.) zusammengefasst.¹³

Wenn sich moderne Dermatologen auf bereits in griechischen medizinischen Fachschriften empfohlene Drogen und Anwendungen des physikalischen und chemischen Peelings berufen wollen, könnten sie die hier angeführten Quellen zitieren. Kleopatra ist bis auf eine Ausnahme nicht Gegenstand der medizinischen Fachschriften. Galen führt im Anschluss an die Inhaltsangabe von Kritons Kosmetik-Schrift eine gewisse Kleopatra als Urheberin verschiedener Rezepte aus dem Bereich der Dermatologie an, denen im Folgenden die Aufmerksamkeit geschenkt werden soll.¹⁴

2.2 Kleopatra

Seit der Antike wird diskutiert, ob und wenn ja, wie „schön“ Kleopatra war.¹⁵ Kleopatras äußere Anmutung und deren Einsatz zur Erreichung politischer Ziele ist in der Forschung ausgiebig diskutiert worden.¹⁶ In diesem Zusammenhang ist darauf hingewiesen worden, dass Galen eine Kleopatra erwähnt, von der er Rezepte überliefert.¹⁷ Teile der modernen Forschung haben diese Autorin einer medizinischen Fachschrift mit dem Titel τὰ κοσμητικά mit Kleopatra VII.

13 Orib. coll. med. 10,21 Raeder.

14 Gal. 12,403–5; 432–4; 492–3 Kühn.

15 Plut. Anton. 27,3–4; Cass. Dio 42,34,4–5.

16 Kleiner (2009) 230–241; Ashton (2008) 1–13; Goudchaux (2001). Stellvertretend für die ältere Forschung steht Stähelin (1952) 751: „Es ist kein Wort darüber zu verlieren, daß in der Stadt des raffiniertesten Liebesgenusses und zumal in dem gründlich verdorbenen Milieu des üppigen, seit Jahrhunderten von Familiengreueln aller Art zerrütteten Lagidenhofes keine Frau heranwachsen konnte, an die sich irgendwelche sittlichen Maßstäbe anlegen ließen. Aber, anders als Semiramis und Katharina II., hat K[leopatra], soweit wir wissen, von ihren Reizen nur zu bestimmten Zwecken und in planmäßiger Berechnung Gebrauch gemacht, dann freilich auch fast ausnahmslos mit sicher treffender Wirkung [...] sogar eine Schrift κοσμητικά lief später unter K[leopatra]s Namen um.“

17 Gal. 12,403–405; 432–434; 492–493 Kühn.

identifiziert, Kleopatra sei damit „the queen of dermatology.“¹⁸ Andere Autoren halten diese Identifikation für möglich, wobei sie keinesfalls sicher sei.¹⁹ In der althistorischen Forschung lehnt man die Identität übereinstimmend ab.²⁰ Der Name Kleopatra war häufig und man würde Nachrichten über ihre Autorschaft bei unseren Hauptquellen Josephus (37/8–um 100 n. Chr.), Plutarch (um 45–um 125 n. Chr.), Sueton (um 70–nach 122 n. Chr.) und Cassius Dio (um 164–um 235 n. Chr.) erwarten, was jedoch nicht der Fall ist.

Es sei nun dahingestellt, ob Kleopatra VII. die Autorin einer medizinisch-kosmetischen Fachschrift war. Festzuhalten ist, dass Galen in den zitierten Rezepten keine Milch erwähnt. Unsere Hauptquellen berichten von keinem Bad in irgendeiner Milch. Eine kombinierte, lemmatisierte Suche im TLG (Κλεοπάτρα und γάλα) und der Library of Latin Texts – Series A (*Cleopatra* und *lac*) bringt keine Belege für ein Milchbad.²¹ Für Poppaea Sabina sieht das Ergebnis anders aus.

2.3 Poppaea Sabina

Drei Mal wird in der antiken Literatur erwähnt, dass Poppaea Sabina, die zweite Frau Kaiser Neros (37–68 n. Chr.), in Eselsmilch gebadet habe. Laut Plinius dem Älteren habe Poppaea eigens für diesen Zweck 500 Eselinnen gehalten.²²

18 Burgdorf/Hoenig (2015).

19 Tsoucalas/Kousoulis/Poulakou-Rebelakou et al. (2014).

20 Wieber (2020) 281; Plant (2004) 135–144; Becher (1966) 141–142.

21 <http://clt.brepolis.net/llta/pages/QuickSearch.aspx> (aufgerufen am 1. 10. 2020).

22 Plin. nat. hist. 11,238: [...] *crassissimum asinae, ut quo coaguli vice utantur. conferre aliquid et candori in mulierum cute existimatur. Poppaea certe, Domiti Neronis coniunx quingentas per omnia secum fetus trahens balnearum etiam solio totum corpus illo lacte macerabat, extendi quoque cutem credens.* („[...]Die dickste (Milch, Anm. F. U.) haben die Eselinnen, so dass man sie anstelle von geronnener Milch verwenden kann. Sie soll auch einiges zur Weiße der Haut der Frauen beitragen. Poppaea jedenfalls, die Gattin des Domitius Nero, führte überall fünfhundert geworfene Eselinnen mit sich und erweichte in der Badewanne den ganzen Körper mit dieser Milch, in der Meinung, dadurch die Haut auch geschmeidig zu machen.“ Übers. F. U.). Vgl. Holztrattner (1995) 17–19.

Der Historiker Cassius Dio nennt die gleiche Zahl.²³ Plinius berichtet weiter, Poppaea habe ihren ganzen Körper in einer Badewanne mit Eselsmilch erweicht, weil sie glaubte, dadurch die Haut geschmeidig zu machen. Außerdem würde Milch die Haut aufhellen.

Elemente dieser Erzählung wiederholt Plinius im 28. Buch seiner *Naturalis Historia*: Eselsmilch mache die Haut weißer und weicher, sie entferne Falten, und manche Frauen würden siebenmal am Tag ihre Wangen damit waschen.²⁴ Das Besondere an Poppaea sei, dass sie damit begonnen habe, sogar in der Milch zu baden, anstatt sie nur im Gesicht anzuwenden.

Der römische Satiriker Juvenal (1.–2. Jh. n. Chr.) kritisiert indirekt den kosmetischen Aufwand Poppaeas: Reiche Frauen würden sich um reine Haut bemühen, verwendeten tagsüber eine spezielle „Poppaea-Salbe“, nachts eine Maske aus Brotteig, und eben jenes Milchbad.²⁵

Der Erhalt eines hellen Teints scheint ein bewusst gewähltes Distinktionsmerkmal von Frauen der römischen Oberschicht gewesen zu sein, um sich von denjenigen Menschen unterscheiden zu können, die unter der Sonne arbeiten mussten. Das legt zumindest Ovid in den *Medicamina faciei femineae* nahe, einem Lehrgedicht mit fünf oder sechs Rezepten für das Gesicht von Frauen.²⁶

23 Cass. Dio 62,28: [...] καὶ ὄνους πεντακοσίας ἀρτιτόκους καθ' ἡμέραν ἀμέλγεσθαι, ἵν' ἐν τῷ γάλακτι αὐτῶν λούηται. („[...] auch 500 Eselinnen, die gerade geworfen hatten, wurden täglich gemolken, damit sie sich in der Milch waschen konnte.“ Übers. F. U.).

24 Plin. nat. hist. 28,183: *Cutem in facie erugari et tenerescere candore lacte asinino putant, notumque est quasdam cottidie septies genas* (Mayhoff; *septingentas, -tes, -ties* Hss.) *custodito numero fovere. Poppaea hoc Neronis principis instituit, balnearum quoque solia sic temperans, ob hoc asinarum gregibus eam comitantibus.* („Man glaubt, dass durch Eselsmilch die Gesichtshaut frei von Runzeln, zart und weiß gemacht werde, und es ist bekannt, dass einige Frauen sich täglich siebenmal die Wangen damit waschen und die Zahl genau einhalten. Poppaea, die Frau des Kaisers Nero, hat dies eingeführt, indem sie Eselinnenmilch auch für die Bäder verwendete, weshalb Herden von Eselinnen sie begleiteten.“ Übers. F. U.).

25 Iuv. 6,461–473, hier 467–470: *tandem aperit vultum et tectoria prima reponit; / incipit agnoscere, atque illo lacte fovetur / propter quod secum comites educat asellas, / exul Hyperboreum si dimittatur ad axem.* („Endlich legt sie ihr Gesicht frei und entfernt die erste Deckschicht, sie beginnt erkennbar zu werden und wird gebadet mit jener Milch, deretwegen sie Eselinnen als Begleiterinnen mit sich führt, [selbst] wenn sie als Verbannte zum Pol der Hyperboreer geschickt würde.“ Übers. F. U.).

26 Ov. med. 13–14. Zu den *Medicamina* vgl. Saiko (2005), Johnson (2016) und Ursin/Borelli/Steger (2020).

Eine Suche in Google Books ergibt, dass sich im 19. Jahrhundert verschiedene Autoren in populären Publikationen auf Poppaeas Schönheitspflege bezogen. Es wird Poppaeas nächtliche Brotteigmaske erwähnt, die Eselsmilch enthalten haben soll.²⁷ Diese Brotteigmaske habe sie erfunden und daher rühre auch der Name „Poppäana“ für bestimmte Kosmetika. Die Kaisergattin habe sich diese morgens mit Eselsmilch abgewaschen. Tagsüber habe sie sich das Gesicht mehrmals mit Eselsmilch gewaschen, wobei sich der Autor auf Plinius und Juvenal bezieht. Diese Aussagen werden nur teilweise von den Quellen gestützt.

Im Jahr 1803 widmete Carl August Böttiger (1760–1835) Poppaea eine einschlägige Monographie mit dem Titel „Sabina oder Morgenscenen (sic) im Putzzimmer einer reichen Römerin“.²⁸ Böttiger führt Plinius und Cassius Dio als Belege für zwei Praktiken an: erstens die Pflege der Gesichtshaut mit Eselsmilch, die manche Frauen bis zu 70 (sic) Mal am Tag durchführen würden;²⁹ zweitens Poppaeas Bad in einer mit Eselsmilch gefüllten Wanne.³⁰ Poppaeas Brotteigmaske bezeichnet Böttiger als Kataplasma,³¹ „die Seifenkugeln und Essenzen, womit die Haut glatt und gleissend gemacht wird, sind hier unter dem Namen Smegmata gekannt.“³²

In der Dermatologie wusste man zumindest in Deutschland im Jahr 1927 noch, dass es Poppaea war, die in Eselsmilch gebadet hatte. Der Dermatologe Carl Bruck (1879–1944) hatte in einem kurzen Artikel gefordert, die längst verges-

27 May (1870) 922.

28 Böttiger (1803); Sickmann (1955) 414.

29 Böttiger (1803) 43; Plin. nat. hist. 28,183; die Zahl „70“ erklärt Böttiger mit antiker Zahlenmagie, wobei sie a. a.O. auch in den Handschriften vorkommt.

30 Böttiger (1803) 43; Plin. nat. hist. 11,238; Cass. Dio 62,28.

31 Böttiger (1803) 19.

32 Böttiger (1803) 19; ebd. 43 bezieht er sich als Beleg für den Terminus „Smegmata“ auf einen Kommentar des Claudius Salmasius (1588–1653) zur Vita Hadriani der Scriptoris Historiae Augustae (SHA Hadr. 4,5), wo er sich im Zusammenhang mit dem Terminus *medicamina* wiederum auf Galen bezieht, vgl. Casaubonus/Salmasius/Gruterus (1671) 42. Vgl. zu den Smegmata als Reinigungsmittel für die Haut in den griechischen medizinischen Fachschriften Ursin/Steger/Borelli (2018) 2038 und ein Fragment aus Antyllos bei Orib. Coll. med. 10,21 Raeder. Die synonym gebrauchten Rhymmata (vgl. Suda rho 292) gab es als Reinigungsmittel beim βαλανεύς (Bademeister, vgl. Aristoph. Lys. 377; Athen. 8,351e; Lukian. Lexiph. 2). Seife im modernen Sinne war in der Antike wohl nicht bekannt, vgl. Blümner (1921) 1114. Im Griechischen ist σάπων eine medizinische Seife gegen Hautflecken und Muttermale, vgl. Gal. 10,191 Kühn; Alex. Trall. 1,491; 457; 495; 2,543 Puschmann.

senen kosmetischen und therapeutischen Eigenschaften der Milch als Naturprodukt für die Dermatologie (wieder) nutzbar zu machen.³³ Er berichtet, dass Frauen Milch in verschiedenen Formulierungen bereits anwenden würden. Auch der Dermatologe Paul G. Unna (1850–1929), der an der Entwicklung der Nivea®-Creme mitgearbeitet hatte,³⁴ habe nach Bruck bereits auf die dermato-therapeutische Verwendung von Milch hingewiesen.

3. DEKONSTRUKTION DES ESELSMILCHBADES IN DER DERMATOLOGISCHEN FORSCHUNGSLITERATUR

Methodisch ist die Dekonstruktion der Einführung von Kleopatras Eselsmilchbad in den historischen Wissensbestand der Dermatologie im Grunde einfach: Folgte man regressiv den Fußnoten ausgehend von der rezenten dermatologischen Forschungsliteratur, müsste man auf eine antike Quelle stoßen, aus der die Information gewonnen wurde. In der für die Medizin relevanten bibliographischen Datenbank PubMed wurde also nach „chemical peeling“ gesucht.³⁵ In der dermatologisch-ästhetischen Forschungsliteratur wird überwiegend summarisch und ohne die genauen Stellen in den antiken Texten zu nennen auf die von Ägyptern, Griechen und Römern benutzten Wirkstoffe verwiesen.³⁶ Einen Quellennachweis für die Behauptung, Kleopatra habe in Eselsmilch gebadet, findet man nicht.

Die erste Publikation, die einen Zusammenhang herstellt zwischen Kleopatra, einem Milchbad und chemischem Peeling, stammt aus dem Jahr 2004. Im Aufsatz „Chemical peeling in ethnic/dark skin“ diskutiert die Autorin Wendy E. Roberts verschiedene Wirkstoffe für stark pigmentierte Haut. Als Quelle eines

33 Bruck (1927) 322.

34 Borelli/Ursin/Steger (2020) 1896.

35 <https://pubmed.ncbi.nlm.nih.gov/> (aufgerufen am 1.10.2020).

36 Brody/Monheit/Resnick/Alt (2000) nennen Bimsstein, Weihrauch, Myrrhe und Baumharze um die Haut heller zu machen sowie um Sommersprossen und Falten zu entfernen. Hofmeister (2017) nennt Packungen mit Senf, Schwefel, Kalkstein und wiederholt die Liste von Brody/Monheit/Resnick/Alt (2000). Roberts (2004), Conceição/Adriano/Lima (2017) und Rajanala/Vashi (2017) wiederholen den Mythos von der in Eselsmilch badenden Kleopatra, nennen aber keine Wirkstoffe von Griechen und Römern.

ganzen Absatzes über vormoderne Praktiken des chemischen Peelings wird eine Übersetzung des Papyrus Ebers zitiert.³⁷ Als Einstieg in ihr Thema dient ihr der Hinweis, dass die Anfänge des chemischen Peelings in einem offensichtlich nicht näher spezifizierten Afrika lägen, das sowohl Nordafrika als auch die Subsahara-Regionen umfasst. Um ihre Haut zu glätten oder zu verjüngen hätten Ägypterinnen und „other women of color“ u. a. saure Milch verwendet, die α -Hydroxysäure enthält.³⁸

An dieser Stelle sind mehrere historische Sachverhalte in fragwürdiger Weise miteinander verknüpft worden, so dass es zu der Aussage kam: „Cleopatra, the famous queen of ancient Egypt, can be considered the ‚mother of chemical peeling‘.“³⁹ Roberts hat nicht berücksichtigt, dass Kleopatra VII. zwar über das Land am Nil herrschte, jedoch genealogisch gesehen keine Ägypterin, sondern nach antikem Verständnis makedonischer Herkunft war und daher vermutlich auch keinen dunkleren Teint besaß.⁴⁰ In Rechnung zu stellen ist allerdings, dass in den USA seit den 1970er Jahren eine Strömung existiert,⁴¹ die Kleopatra als feministische Schwarzafrikanerin darstellt, was Roberts Prämisse von Kleopatra als „woman of color“ erklären würde.⁴² Hinzu kommt die seit Ende der 1980er Jahre geführte sogenannte „Black Athena“-Debatte, innerhalb der die Bedeutung der ägyptischen Kultur in der Antike sowie deren moderne Deutung diskutiert wird.⁴³

Roberts hatte also die Prämissen: (1) Ägypter haben Milch für medizinische und kosmetische Zwecke auf der Haut angewendet (Papyrus Ebers); (2) Ägypter

37 Roberts (2004) 196; Bryan (1974).

38 Roberts (2004) 196 führt außerdem Alabaster, Salz, Bimsstein, sowie Urin an und will dies mit Bryan (1974) in Anm. 1 belegen.

39 Roberts (2004) 196.

40 Vgl. Paus. 10,7,8 darüber, dass die Könige in Ägypten es liebten, Makedonen genannt zu werden, „was sie ja auch waren“ (ἔχαιρον γὰρ δὴ Μακεδόνες οἱ ἐν Αἰγύπτῳ καλούμενοι βασιλεῖς, καθάπερ γε ἦσαν).

41 Krüger (2013); Deats (2004) 25; Der Pan-Afrikanismus bezieht sich auf die Schriften von Cheikh Anta Diop (1923–1986), vgl. Diop (1965).

42 Die Diskussion über die schwarze Kleopatra hatte sich im Jahr 2009 intensiviert nachdem eine computergestützte Gesichts-Rekonstruktion von Kleopatras Halbschwester Arsinoe IV. erstellt wurde, vgl. Meadows (2009). Arsinoe war in Ephesos ermordet worden, wo auch ihr Grab vermutet wird, vgl. Thür (1990).

43 Bernal (1987–2006); Schmitz (1999).

haben einen dunklen Teint; (3) Kleopatra lebte in Ägypten. Daraus zog sie die Schlussfolgerung: Die Ägypterin Kleopatra hat Milch für kosmetische Zwecke verwendet, um ihre Haut zu verschönern und aufzuhellen. Diese Schlussfolgerung ist zwar logisch richtig, Roberts hat aber eine weitere Schlussfolgerung aus den Prämissen (2) und (3) gezogen (Kleopatra hatte einen dunklen Teint), die zu einer vierten unausgesprochenen Prämisse erhoben wurde. Hinzu kommt, dass die ägyptische Kultur als statischer Block gesehen wurde, obwohl ca. 1500 Jahre zwischen dem Papyrus Ebers und Kleopatra liegen.

Der einzige Verweis, dem man in Roberts' Artikel nachgehen kann, ist also derjenige auf den Papyrus Ebers (P.Eb.). Der Papyrus Ebers ist eine ägyptische medizinische Sammelhandschrift und stammt aus der Zeit um 1550 v. Chr. Ein Blick in dessen von Roberts zitierte Übersetzung verrät,⁴⁴ dass zwar von Milch in mehreren Rezepten die Rede ist. Jedoch handelt es sich bei den entsprechenden kosmetischen Rezepten entweder nicht um Eselsmilch, sondern um Milch stillender Mütter (P.Eb. 720), oder die Eselsmilch wird innerlich angewandt.⁴⁵ Rezepte für Gesichtskosmetik sind P.Eb. 716 (Beseitigen von Falten bzw. Runzeln des Gesichts), P.Eb. 717–720 (Straffung der Gesichtshaut) und P.Eb. 721 (Beseitigen von Flecken im Gesicht). Es gibt noch zwei Rezepte im Papyrus Ebers, die ebenfalls im Papyrus Edwin Smith (P.Sm.) und Papyrus Hearst (P.H.) zu finden sind: P.Eb. 714 (P.Sm. Rs. 21,3–6 und P.H. 153: Umkehren der Haut) und P.Eb. 715 (Sm Rs. 21,6–8: Verschönerung des Körpers).⁴⁶ Insbesondere das Rezept zum „Umkehren der Haut“ mit seinen Bestandteilen Honig, rotes Natron und unterägyptisches Salz könnte einen Peeling-Effekt haben.

Es ist den Forschungsbeiträgen aus dem Bereich der ästhetischen Dermatologie zum chemischen Peeling nicht vorzuwerfen, dass ihnen ein wenig komplexes Verständnis von Medizingeschichte zugrunde liegt. Die Rekonstruktion der Vergangenheit steht bei ihnen genauso wenig im Fokus wie das Verstehen und Erklären vergangener medizinischer Praktiken. Es geht den Autoren vielmehr darum, ihre Beiträge mit Traditionen, Anekdoten und Kuriositäten aus der Geschichte der Dermatologie anzureichern.

⁴⁴ Bryan (1974).

⁴⁵ P.Eb. 98. 713 (auch in P.H. 152). 819 (vaginal zu applizieren). Äußerlich angewandt wird Eselsmilch nur in P.Eb. 571 (Heilmittel zum Beseitigen einer Schwellung in allen Körperteilen, vgl. Popko (2018) zum Rezept. Vgl. außerdem die Übersetzung von Westendorf (1999).

⁴⁶ Vgl. die Übersetzung des Papyrus Edwin Smith bei Westendorf (1966).

Aus Sicht von Historikerinnen und Historikern mag darüber hinaus das in der Medizin übliche Zitiersystem defizitär erscheinen. Überwiegend wird dort auf die seitengenaue Angabe der Literatur zugunsten des allgemeinen Verweises auf eine bibliographische Entität verzichtet. Was bei kurzen Aufsätzen noch nachvollziehbar ist, erweist sich spätestens bei dem Verweis auf ganze Bücher als Herausforderung für diejenigen, die einen Beleg nachprüfen wollen.

Roberts steht pars pro toto für eine Reihe von weiteren Autorinnen und Autoren, die Kleopatra VII. ein Eselsmilchbad zuschreiben.⁴⁷ Die neueren Artikel beziehen sich dabei zumeist auf Roberts. Eine weitere häufig zitierte Referenz ist ein Aufsatz von Harold J. Brody et al. aus dem Jahr 2000, obwohl von einem Milchbad dort keine Rede ist.⁴⁸ Dieser Aufsatz befasst sich mit der Geschichte des chemischen Peelings seit dem 19. Jahrhundert und streift dabei die Vor-moderne lediglich im ersten Absatz.

Brody hatte bereits 1992 einen Aufsatz geschrieben, der sich ausschließlich der Geschichte des chemischen Peelings widmete. Darin heißt es: „When the ancient Egyptian woman bathed in sour milk to produce smooth skin, she unknowingly utilized lactic acid, an α -hydroxy acid.“⁴⁹ Brody verweist für diese Aussage weder auf eine Quelle, noch nennt er Namen jener ägyptischen Frauen, die in saurer Milch gebadet haben sollen. In Brodys et al. jüngerem Aufsatz aus dem Jahr 2000, welcher weitaus öfter in klinischen Journalen zitiert wird als derjenige von 1992, ist der Wortlaut kaum verändert: „The ancient Egyptians used animal oils, salt, alabaster, and sour milk to aesthetically improve the skin. When sour milk was used to produce smooth skin, lactic acid, an alpha-hydroxy acid, was the active agent.“⁵⁰

Der dermatologischen Fachwelt hätte allerdings durch einen bereits 1994 erschienen Aufsatz bekannt sein müssen, dass Kleopatras Eselsmilchbad vermutlich ein Kinofilm-induzierter, moderner Mythos ist. Der bei einem Schweizer Pharmaunternehmen beschäftigte Wissenschaftler D. A. Cox hatte rezente Stu-

47 Rajanala/Vashi (2017); Koutb/Khider/Ali/Hussein (2016); additiv sind Cunsolo/Muccilli/Fasoli/Saletti/Righetti/Foti (2011), die Poppaea und Kleopatra in Eselsmilch baden lassen. Fischer/Perosino/Poli/Viera/Dreno (2010) 281 verzichten auf konkrete Verweise: „Reports are also found in the ancient Greek and Roman literature.“ Yagil (2017) 312 behauptet, Kleopatra habe in Kamelmilch gebadet.

48 Brody/Monheit/Resnick/Alt (2000).

49 Brody (1992) 1.

50 Brody/Monheit/Resnik/Alt (2000) 405.

dien mit empirischen Belegen für die schnellere Heilung von mit Milch behandelten Wunden vorgestellt.⁵¹ En passant verweist er darauf, dass ein Jahr zuvor eine Biographie erschienen sei, die darlegt, dass Kleopatras Eselsmilchbad eine Erfindung des Kinos der 1960er Jahre gewesen sei.⁵² Genauer wird dies nicht erläutert, sodass auf das Medium Kinofilm noch zurückzukommen sein wird.

Weitere Artikel konnten durch die PubMed-Suche nicht ermittelt werden, so dass eine breitere Suchstrategie unter Einbeziehung von Google, Google Books und der Wikipedia in den Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch durchgeführt und den Zitationsketten der Referenzen gefolgt wurde. Durch dieses Vorgehen wurden drei relevante Funde gemacht. Erstens fand sich in der französischen Wikipedia unter dem Lemma „Lait d’ânesse“ (Eselsmilch) der Hinweis auf den polnischen Arzt Adrian Baraniecki (1828–1891). Das folgende Zitat stammt aus Baranieckis Abhandlung über Molkekuren (1858):

L’origine de l’emploi du petit-lait, soit à l’intérieur, soit sous forme de bain, remonte aux temps anciens. Cléopâtre, Aspasia et beaucoup d’autres femmes de l’antiquité ont employé des bains de lait tout pur ou parfumé d’essences, comme objet de toilette.⁵³

Der Ursprung der Verwendung von Molke, entweder im Inneren oder als Bad, reicht bis in die Antike zurück. Kleopatra, Aspasia und viele andere Frauen der Antike haben Bäder aus reiner oder mit Essenzen parfümierter Milch als Toilettenartikel eingesetzt. (Übers. F.U.)

Baraniecki nennt weder eine Quelle, noch scheint er in der späteren Literatur zitiert worden zu sein, da bisher keine Referenzen auf Baraniecki in der dermatologischen Forschungsliteratur nachzuweisen sind.

Der zweite Fund stellt den frühesten Beleg für Kleopatras Eselsmilchbad dar. Mit dem Formular „cleopatra bath milk“ wurde in Google Books gesucht.⁵⁴ Der

51 Cox (1994).

52 Hughes-Hallett (1993) 264; verwiesen wird auf *Cleopatra* (1963) und *Carry on Cleo* (1964).

53 Baraniecki (1858) 9.

54 Ich danke Andreas Hartmann (Augsburg) für den Vorschlag, die Suche in Google Books chronologisch auszuweiten auf die frühesten Treffer bei gleichzeitiger Festsetzung einer Obergrenze im Jahr 1900 (drei Ergebnisseiten), da sonst eine unübersichtliche Flut von Ergebnissen die Folge ist (32 Ergebnisseiten).

„The mother of chemical peeling“

britische Dichter, Naturforscher und Arzt Erasmus Darwin (1731–1802) – Großvater von Charles Darwin (1809–1882) – hatte eine dreibändige Abhandlung mit dem Titel „Zoonomia“ (1794–1796) verfasst. Ohne Quellenangaben kolportiert er die Geschichte des Eselsmilchbades:

Another mode of applying nutritive fluids might be by extensive fomentation, or by immersing the whole body in a bath of broth, or of warm milk, which might at the same time be coagulated by rennet, or the acid of the calf’s stomach; [...] Cleopatra was said to travel with 4000 milk-asses in her train, and to bathe every morning in their milk, which she probably might use as a cosmetic rather than a nutritive.⁵⁵

Wie bei Baraniecki konnten bisher keine Referenzen auf diese Stelle in der späteren Literatur nachgewiesen werden. Für den dritten Fund muss das Genre der wissenschaftlichen Literatur verlassen werden, da es sich um einen historischen Roman handelt.

4. REKONSTRUKTION DES ESELSMILCHBADES

4.1 Historischer Roman

Im Medium des historischen Romans wurde die Kleopatra-Figur im 19. und frühen 20. Jahrhundert oft bearbeitet.⁵⁶ Als Hypothese ist denkbar, dass auf der Grundlage künstlerischer Freiheit und der Fiktionalität im historischen Roman Kleopatras Eselsmilchbad eingeführt wurde. Ein Hinweis darauf findet sich in „Une Nuit de Cléopâtre“ von Théophile Gautier (1811–1872) aus dem Jahr 1838.⁵⁷ Darin wird poetisch beschrieben, wie Kleopatras Bad ausgestattet war, hier zitiert nach der Novellensammlung von 1874:

⁵⁵ Darwin (1796) 675–676.

⁵⁶ Genannt seien beispielsweise die Kleopatra-Romane des Leipziger Ägyptologen Georg Ebers (1837–1898) von 1894, Peter Hilles (1854–1904) von 1905 oder Alfred Schirokauer (1880–1934) von 1930; vgl. Kromer (2017).

⁵⁷ Ich verdanke den Hinweis auf Gautier dem Beitrag von Wieber (2020) 283 Anm. 28.

[...] des femmes terminées en gaine comme des cariatides faisaient jaillir de leurs mamelles un filet d'eau parfumée qui retombait dans le bassin en rosée d'argent [...].⁵⁸

[...] die Frauen, die wie Karyatiden gegürtet waren, ließen einen Strahl duftenden Wassers aus ihren Brüsten quellen, das in silbernem Tau in das Becken zurückfiel [...]. (Übers. F.U.)

Gautier beschreibt Wasserspeier in Form von Frauen, die anstatt von Säulen eine tragende Funktion für die Architektur besitzen (Karyatiden). Milch wird zwar nicht explizit genannt, sondern nur parfümiertes Wasser, aber eine Metapher anzunehmen ist naheliegend.

In deutschen Romanen ist das Eselmilchbad nicht vertreten. Melanie Kromer hat zuletzt eine ausführliche Analyse der literarischen Facetten der Kleopatra-Figur auf der Basis von vier Biographien und acht Romanen aus der Zeit zwischen 1864 bis 1930 vorgelegt.⁵⁹ Weitere deutschsprachige Kleopatra-Romane oder Biographien aus dieser Zeit sind Kromer nicht bekannt.⁶⁰ Der Vorteil ihres Vorgehens für unsere Fragestellung liegt in der systematischen Untersuchung der literarischen Facetten der Kleopatra-Figur, wie Politik und Herrschaft, Intelligenz und Bildung sowie Physiognomie und Schönheit.

Innerhalb der literarischen Facette Physiognomie und Schönheit widmet Kromer einen Abschnitt dem ägyptischen Bad.⁶¹ Sie nimmt aus heutiger Sicht an – motiviert durch eine bereits Jahrzehnte andauernde Industrie von Kleopatra-Hautpflege-Produkten⁶² –, „dass in den Texten der Frühmoderne dieser Aspekt, inspiriert durch die orientalistische Malerei, ebenfalls eine besondere Rolle spielt.“⁶³ Jedoch kann sie in keinem der zwölf von ihr untersuchten literarischen Texte eine Badezeremonie in Eselmilch finden.

Kromer vermutet, dass das Motiv des Eselmilchbades aus einer späteren Zeit stammt, wofür als visuelle Vorbilder die Filme mit Claudette Colbert (1934), Elizabeth Taylor (1963), *Asterix und Kleopatra* (1968) sowie Werbefilme der letzten

⁵⁸ Gautier (1874) 348.

⁵⁹ Kromer (2017) 16.

⁶⁰ Eine vergleichbare Arbeit zu englischsprachigen Kleopatra-Romanen existiert m. W. nicht.

⁶¹ Kromer (2017) 118–121.

⁶² García Morcillo (2017) xiv.

⁶³ Kromer (2017) 118.

Jahre gedient haben könnten. Dieser Spur nachgehend soll im Folgenden das Medium Kinofilm auf das Motiv des Eselsmilchbades hin untersucht werden.

4.2 Kinofilm

Die Ägyptologin Diana Wenzel hat ein Corpus von insgesamt über 90 Kleopatra-Filmen bearbeitet und eine Auswahl von acht Filmen auf das jeweils vorherrschende Kleopatra-Bild hin analysiert.⁶⁴ Obwohl das Eselsmilchbad nicht Gegenstand ihrer Filmanalysen war, kann sie aufgrund ihrer Filmkenntnis als Expertin gelten. Es wurde telefonisch und per E-Mail ein Experten-Interview mit Wenzel geführt. Wenzel äußerte die Hypothese, dass erst seit dem Film *Cleopatra* (1963) mit Elizabeth Taylor in der Hauptrolle das Eselsmilchbad im kollektiven Bewusstsein verankert wurde. Zumindest sind Wenzel keine Kleopatra-Filme vor 1963 bekannt, die ein Milchbad inszenieren. Außerdem verwies Wenzel auf zwei Filme aus den 1930er Jahren, in denen die Schauspielerin Claudette Colbert einmal in der Rolle der Kleopatra und ein andermal in der Rolle der Poppaea zu sehen war.⁶⁵ Diesem Hinweis soll im Folgenden nachgegangen werden.

Zunächst soll die Hypothese zur Wirkung des Films *Cleopatra* (1963) getestet werden. Es gibt drei Szenen im Film, die ästhetisch ein Bad inszenieren. In der ersten Szene wird Kleopatra massiert, während im Hintergrund ein Bad bereitet wird, in das aus zwei Gefäßen milchige Flüssigkeiten gegossen werden.⁶⁶ Kleopatra kommentiert: „The Romans tell fabulous tales about my baths and hand maidens, and my morals.“⁶⁷

⁶⁴ Wenzel (2005) 296–368 mit einer Liste von Verfilmungen des Kleopatra-Stoffes und einer Liste mit „Kleopatra“ im Titel der Filme.

⁶⁵ *The Sign of the Cross* (1932); *Cleopatra* (1934); E-Mail vom 27. Juli 2017: „Obwohl man immer wieder darüber stolpert, dass die Film-Kleopatra von 1934 in Milch badet (ich habe allerdings keine Ahnung, wer dies zuerst behauptet hat), gibt es diese Szene in der erhaltenen Filmfassung überhaupt nicht! Ich glaube aber zu wissen, wieso dies dennoch immer wieder zitiert wird: Claudette Colbert, die Schauspielerin, die Kleopatra in der Version von DeMille verkörperte, spielte zwei Jahre zuvor in ‚Sign of the Cross‘ die Poppea und badet als diese (Plinius und Cassius Dio folgend) in Eselsmilch.“

⁶⁶ *Cleopatra* (1963) disc 1, 00:31:11.

⁶⁷ *Cleopatra* (1963) disc 1, 00:33:04.

Erst die zweite Szene zeigt Kleopatra in einem Bad mit bläulich-trüber Flüssigkeit, die ästhetisch aber nicht explizit als Milch kodiert wird.⁶⁸ In der dritten Szene ist es Marcus Antonius, der bis zur Brust in einem Bad sitzt.⁶⁹ Eine milchige Flüssigkeit wird von einer der drei über ihm stehenden Dienerinnen über sein Gesicht gegossen.⁷⁰ Daraufhin fragt er Kleopatra: „The milk of a cow, of a goat, and of an ass: Which would you say is best for softening the beard?“⁷¹

Festzuhalten ist, dass nur Marcus Antonius in *Cleopatra* (1963) eindeutig Kontakt zu Eselsmilch hat, während es offen bleibt, ob Kleopatra intentional im Eselsmilchbad gezeigt wird. In der Forschung ist dieser Befund umstritten. Während Rachael Kelly von einem Eselsmilchbad beider Protagonisten ausgeht, kritisiert Winkler, dass Kelly Poppaeas Bad schlicht auf Kleopatra übertrage und weder Kleopatra noch Antonius ein Eselsmilchbad nehmen. Marcus Antonius benetze lediglich seinen Bart mit Milch.⁷²

Zur Überprüfung der Annahme, dass *Cleopatra* (1963) mit dem Eselsmilchbad einen nachhaltigen Einfluss auf die Populärkultur hatte, kann ein Vorher-Nachher-Test durchgeführt werden. Vor dem Film dürfte demnach kein Eselsmilchbad nachzuweisen sein, nach dem Film schon. Dies soll exemplarisch am Comic „Asterix und Kleopatra“ und dem dazugehörigen Zeichentrickfilm von 1968 nachvollzogen werden. Ursprünglich erschien der „Asterix“-Comic seit 1963 auf Französisch als Fortsetzungsgeschichte in der Zeitschrift „Pilote“.⁷³ Die deutsche Fassung ist erst im Jahr 1969 erschienen.⁷⁴ Die Comics zeigen kein Eselsmilchbad, obwohl sie einige Anspielungen auf den Produktionsaufwand von *Cleopatra* (1963) machen.⁷⁵ Weil der parallel zu *Cleopatra* (1963) entstandene Aste-

68 *Cleopatra* (1963) disc 2, 00:08:10–00:09:13.

69 *Cleopatra* (1963) disc 2, 00:31:17.

70 *Cleopatra* (1963) disc 2, 00:31:21.

71 *Cleopatra* (1963) disc 2, 00:31:32–00:31:37.

72 Kelly (2014) 132, 227, 258; Winkler (2016) 73; vgl. auch Cyrino (2005) 156–157, die in Übereinstimmung mit Kelly auf die effeminierte Charakterisierung Marc Antons hinweist, der Luxus genießend und verletzlich in seiner Nacktheit kein Interesse für das Politische zeigt.

73 Goscinny/Uderzo (1963).

74 Goscinny/Uderzo (1969).

75 Nye (1980) 194 Anm. 15 weist darauf hin, dass der Schutzumschlag der Originalausgabe den für die Produktion des Heftes verwendeten Materialaufwand aufführt: 14 Liter Tinte, 30 Pinsel, 62 weiche und ein harter Bleistift, 27 Radiergummi, 1984 Papierbögen, 16 Schreib-

„The mother of chemical peeling“

rix-Comic das Bad nicht zeigt, der spätere Zeichentrickfilm (1968) aber doch, könnte daraus geschlossen werden, dass erst die öffentliche Wirkung von *Cleopatra* (1963) zur Popularisierung des Eselsmilchbades beigetragen hat. Problematisch an dieser Schlussfolgerung ist die Tatsache, dass im Asterix-Zeichentrickfilm nicht die Szene mit Marcus Antonius zitiert wird, sondern explizit eine in Milch badende Kleopatra.⁷⁶ Wie oben gezeigt, wurde dies aber ästhetisch nicht eindeutig kodiert in *Cleopatra* (1963). Es muss also einen bisher unbekanntem Zwischenschritt gegeben haben.

Die öffentliche Wirkung des Milchbades – so meine These – wurde durch einen auf *Cleopatra* (1963) verweisenden und unmittelbar auf ihn folgenden Film verstärkt: Im Jahr 1964 wird die Schauspielerin Amanda Barrie in der Rolle der Kleopatra in der Komödie *Carry on Cleo* mit blauer Badekappe in einem trüben Milchbad gezeigt.⁷⁷ *Carry on Cleo* (1964) bezog sich explizit in satirischer Weise auf *Cleopatra* (1963), sodass es am 15. Januar 1965 sogar zu einer gerichtlichen Anhörung kam, weil die Filmplakate einander so sehr ähnelten.⁷⁸ Für die Produktion von *Carry on Cleo* (1964) wurden die Requisiten und Aufbauten genutzt, die in den britischen Pinewood Studios zuvor für *Cleopatra* (1963) verwendet wurden.⁷⁹ Victor Maddern, der den Sergeant Major spielte, erinnert sich:

maschinenbänder, zwei Schreibmaschinen, 366 Gläser Bier. Dies war wohl eine Anspielung auf die immensen Produktionskosten des *Cleopatra*-Films. Außerdem gibt es ein ästhetisches Zitat des Filmplakats und die Übernahme der Darstellung des Throns der Kleopatra.

76 *Asterix und Kleopatra* (1968); ein Vorkoster kostet die Milch des Milchbades und es wird gesungen: „Wenn die Königin will baden, muss das Wasser duftend sein.“ (00:14:51); ein Chor aus drei Tänzerinnen singt: „Und zur Pflege ihrer Waden gießen wir noch Milch hinein“ (00:15:06); der Vorkoster kostet die Seife, nachdem er zuvor die Milch gekostet hat (00:15:29); Badeszene endet (00:17:35).

77 *Carry on Cleo* (1964); der Film konnte bisher nicht eingesehen werden, aber die Szene ist im Trailer zu sehen (https://www.youtube.com/watch?v=W2F1r4Jh7CA&ab_channel=tophits, aufgerufen am 1. 10. 2020) und ein Filmstill ist publiziert, vgl. Beier (2012) 142 (nicht in der Online-Version).

78 Ross (1998) 46.

79 Webber (2008) 88; Ross (1998) 46: „The film was, of course, a timely deflation of the mega-production *Cleopatra* with Elizabeth Taylor and Richard Burton. The out-of-this-world sets built at Pinewood for the 20th Century Fox blockbuster were left standing when the film moved back to Hollywood, and for Peter Rogers, it was the perfect chance to make an immediate comic reply.“

I went off to wardrobe to have my armour fitted. The suit I was given had Richard Burton's name inside. He had worn it in *Cleopatra*. I felt so privileged. The only trouble was that it was made of leather. The scene in the bathroom where Cleo is bathing in milk was very embarrassing. Not because of the nakedness, but from a sound point of view.

Maddern erklärt, dass die Lederrüstung bei jedem Atemzug gequitscht habe, so dass die Szene mehrere Male neu aufgenommen werden musste. *Carry on Cleo* (1964) weist also explizite Bezüge zu *Cleopatra* (1963) auf und hat diese satirisch überhöht, sodass es daher vermutlich zur expliziten Inszenierung des Milchbades kam.

Daher ist es möglich, die Aufnahme des Eselsmilchbades im Asterix-Zeichentrickfilm als Zugeständnis an die Erwartungen des Publikums zu deuten. Einer der jüngeren Kleopatra-Filme, *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2002), inszeniert erwartungsgemäß ebenfalls ein Milch-Bad.⁸⁰ Als Roberts im Jahr 2004 ihren Artikel verfasste, war Kleopatras Eselsmilchbad im Mainstream bekannt.⁸¹

Es bleibt die Frage, warum man sich dazu entschied, in *Cleopatra* (1963) auf ein Eselsmilchbad anzuspielen. Auf Produktionsunterlagen, die eventuelle Referenzen enthalten könnten, konnte bisher nicht zugegriffen werden. An dieser Stelle soll Wenzels Hinweis auf die zwei Colbert-Filme der 1930er Jahren wieder aufgegriffen werden. Die Hypothese lautet, dass es zu einer Verschmelzung der Poppaea- und Kleopatra-Figur kam, sodass das historisch belegbare Eselsmilchbad Poppaeas auf Kleopatra übertragen wurde. Diese Konvergenz scheint weder historischen Romanen noch der kosmetischen Ratgeberliteratur des 19. Jahrhunderts zu entstammen. Indizien aus heutiger Zeit finden sich in Lifestyle-Magazinen. Beispielsweise wird Kleopatra der Besitz von 700 Eselinnen attestiert, um in deren Milch zu baden, die nach Plinius gut für die Haut sei.⁸² In einem ande-

⁸⁰ In der Realverfilmung *Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre* (2002) badet Monica Belucci als Kleopatra in Milch; deutsche Fassung: *Asterix und Obelix: Mission Kleopatra* (1:01:59); Kommentar einer Dienerin: „Vorsichtig, die Milch ist sehr, sehr lauwarm.“ (1:02:08); vgl. den Filmausschnitt <https://www.youtube.com/watch?v=5KKH2DjCeFU> (aufgerufen am 7. 2. 2019).

⁸¹ Roberts (2004).

⁸² Valenti (2016): „Legend has it that Cleopatra would have 700 donkeys milked every day to benefit her opulent daily bathing rituals. True or not, donkey milk was, in fact, her skincare secret weapon. According to philosopher Pliny the Elder, she bathed and moisturized with it to prevent wrinkles, soften the skin, and brighten her complexion.“

ren Artikel wird behauptet, Kleopatra habe sich eine Gesichtsmaske aus Krokodil-Exkrementen und Milch gemacht –, eine absurde Verwechslung der aus Iuvenal bekannten Brotteigmaske Poppaeas.⁸³

Die Bedingungen der Möglichkeit der vermuteten Konvergenz sind zweierlei: Erstens muss die Figuration des jeweiligen Bildes schon vorliegen, d. h. sowohl eine in Milch badende Poppaea, als auch eine kosmetisch aktive Kleopatra müssen vorher bereits existiert haben. Zweitens muss zwischen beiden Figurationen eine Brücke als verbindendes Element zu finden sind.

Beide Bedingungen lassen sich bis in die 1930er Jahre zurückverfolgen. Der Produzent Cecil B. DeMille (1881–1959) hatte in kurzer zeitlicher Folge zwei Filme jeweils gemeinsam mit der Schauspielerin Claudette Colbert (1903–1996) veröffentlicht: *The Sign of the Cross* (1932) und *Cleopatra* (1934).⁸⁴ Der Film *The Sign of the Cross* (1932) handelt von den Christenverfolgungen unter Kaiser Nero. Colbert spielt darin die Kaisergattin Poppaea Sabina und wird in Milch badend inszeniert.⁸⁵ Zahlreiche Eselinnen werden gemolken, ihre Milch in Eimern eine Treppe hoch gereicht und in einen großen hölzernen Zuber gegossen.⁸⁶ Die Milch fließt aus einem Speier in ein großes Badebecken, in dem Colbert in der schaumigen Milch badet.⁸⁷ Mehrere kleine Katzen trinken aus dem Milchbad.⁸⁸ Im Kleopatra-Film von 1934 gibt es kein Milchbad.

Colbert war nach ihren Filmen in Werbeproduktionen für Kosmetik, Handseife und auch Zigaretten in einem ägyptischen Kostüm aktiv.⁸⁹ Dies mag dazu

83 Jimison (1988) 31; allerdings könnte auch ein Bezug zu Plin. nat. hist. 28,108–109 vorliegen, wo Krokodilexkreme (*crocodilea*) mit Öl und Wasser vermischt als Gesichtsmaske erwähnt werden.

84 *The Sign of the Cross* (1932); *Cleopatra* (1934).

85 DeMille selbst berichtet davon, dass echte Milch von drei Dutzend Kühen für die Badeszenen benutzt wurde, vgl. Higham (1973) 116, 216; Abbildungen der Szene sind abgedruckt in DeMille (2014) 185 und Bonneville (1998) 48.

86 *Sign of the Cross* (1932) 00:18:30–00:19:03.

87 *Sign of the Cross* (1932) 00:19:04.

88 *Sign of the Cross* (1932) 00:19:59, 00:21:49.

89 Generell zur orientalisierenden Werbung für Seife vgl. Wieber (2020) 306–307 mit Verweis auf weitere Literatur auch zu Kleopatra; vgl. auch Wieber (2017); Abbildungen von Colberts Werbeproduktionen für Kosmetik, Handseife und Zigaretten können leicht über eine Suche in Google Bilder mit dem Suchformular „claudette colbert advertisement“ gefunden werden.

beigetragen haben, dass in ihrer Person die Rollen aus zwei unterschiedlichen Filmen zu einer Figur verschmolzen sind, was dann bei der Produktion von *Cleopatra* (1963) in der Badeszene des Marcus Antonius aufgenommen wurde.

4.3 Der früheste Fall der Konvergenz im 20. Jahrhundert

Vor einem US-amerikanischen Gericht wurde im Jahr 1939 eine Unterlassungsklage verhandelt, in deren Kontext eine Verbindung zwischen Kleopatra und Milch hergestellt wurde.⁹⁰ Verhandelt wurde der Antrag auf eine einstweilige Verfügung gegen falsche Behauptungen in der Werbung. Die Herstellerin einer Milch enthaltenden Gesichtscrème (Klägerin) hatte einen anderen Hersteller beschuldigt (Beklagter), er behaupte, seine Crème enthalte als einziges Produkt auf dem Markt Milch. Die Klägerin führte als Beweis ein Produkt auf, auf das sie ein Patent hielt. Sie argumentierte, dass Milch die Haut weißer mache, was durch Kleopatra bewiesen sei, welche die einzige weiße Frau in einem schwarzen Volk gewesen sei.⁹¹ Die Klage wurde vom Richter zurückgewiesen, weil das Patent unwirksam sei. Zwei Begründungen werden angeführt: Erstens sei hinreichend bekannt, dass Milch die Haut nicht aufhelle und zweitens sei es ein Mythos, dass Kleopatra in Milch gebadet habe. Die Begründung des Richters legt die Vermutung nahe, dass der Mythos von Kleopatras Eselsmilchbad bereits Ende der 1930er populär war.

Die Anspielung auf Kleopatras Hautfarbe lässt sich einbetten in den US-amerikanischen Rassismus und die Rassentrennung (Segregation) in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts.⁹² Offener Rassismus und die Vorstellung, dass insbesondere Seife die Haut weißer machen würde, findet sich bereits in der Werbung

⁹⁰ Martin (1942) 1537 Anm. 1; Holly (1939).

⁹¹ Holly (1939): „The only advantage that plaintiff claims for her face cream over other such creams on the market is that it contains ‚sweet whole milk‘. She maintains that milk applied to the skin tends to whiten it, and on the witness stand cited the legend of Cleopatra’s taking milk baths daily, which made her ‚the only white woman in a dark skinned race.‘ But it is well known that milk does not have a whitening effect; that the story of Cleopatra and her milk baths is a pure myth.“

⁹² Demny (2001).

„The mother of chemical peeling“

Zeit	Quelle/Person	Milchbad?
1550 v. Chr.	Papyrus Ebers	nein
69–30 v. Chr.	Kleopatra VII.	nein
ca. 30–65 n. Chr.	Poppaea Sabina	ja (3 Quellen)
1796	Darwin	ja (Kleopatra)
1858	Baraniecki	ja (Kleopatra)
1932	„Sign of the Cross“-Film (Colbert, DeMille)	ja (Poppaea Sabina)
1934	„Cleopatra“-Film (Colbert, DeMille)	nein
1963	„Cleopatra“-Film (Taylor)	nein (Marcus Antonius)
1964	„Carry on Cleo“ (Barrie)	ja (Kleopatra)
1963/4	„Asterix und Kleopatra“-Comic	nein
1968	„Asterix und Kleopatra“-Film	ja (Kleopatra)
2002	„Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre“-Film (Belucci)	ja (Kleopatra)
2004	Dermatologie (Roberts)	ja (Kleopatra)

Tabelle 1 Chronologie des Milchbades der Kleopatra und Poppaea

des 19. Jahrhunderts.⁹³ Die kürzlich geführte Debatte um einen Werbespot eines bekannten Seifenherstellers hat die rezenten Parallelen zum Rassismus des 19. Jahrhunderts aufgedeckt.⁹⁴

Die Antike als Referenzpunkt von Werbung hat Tradition.⁹⁵ Dass der Ursprung der Konvergenz der Poppaea- und Kleopatra-Figur wahrscheinlich im Marketing zu suchen ist, verwundert daher nicht. Vermutlich waren beide Colbert-Filme bekannt und das Milchbad wurde dann für Werbezwecke auf die viel bekanntere Kleopatra-Figur übertragen. Wer kennt schon die zweite Ehefrau Kaiser Neros?⁹⁶

5. ZUSAMMENFASSUNG

Ziel des Beitrags war die Rekonstruktion der Entstehung des modernen Mythos der in Eselsmilch badenden Kleopatra. Dazu wurden ausgehend von der rezenten dermatologischen Forschungsliteratur die Spuren der Entstehung dieses Motivs bis ins Kino der 1930er Jahre zurückverfolgt. In der Person der Schauspielerin Claudette Colbert kam es wahrscheinlich zu einer Verschmelzung ihrer beiden Rollen als Poppaea (1932) und Kleopatra (1934). Diese Konvergenz war bereits Ende der 1930er Jahre in den USA verbreitet. Mit dem Film *Cleopatra* (1963) und der auf ihn referierenden Satire *Carry on Cleo* (1964) begann die Popularisierung des Milchbades.

Das Eselsmilchbad wurde so populär, dass es ohne Quellenbelege Eingang in die dermatologische Forschungsliteratur zum chemischen Peeling fand. Anwendungen und Wirkstoffe der ägyptischen, griechischen und römischen Medizin sind anhaltend beliebte Bezüge in der ästhetischen Dermatologie. Hier wurde Kleopatra aufgrund ihres historisch nicht verbürgten Milchbades zur „mother of chemical peeling“ und „queen of dermatology“.

⁹³ Mehaffy (1997) 136, 164; Wieber (2020) 290, 303, 306; vgl. die Werbung auf *trade cards* von Lautz Brothers and Co. Soaps (ca. 1880), marchand.dss.ucdavis.edu/images/9382 (aufgerufen am 1. 10. 2020).

⁹⁴ Fokken (2017).

⁹⁵ Wieber (2017); Bièvre-Perrin/Pampanay (2017).

⁹⁶ Simonis/Schermer (2013) zeigen, dass Poppaea im 20. und 21. Jahrhundert wenig rezipiert wurde.

„The mother of chemical peeling“

Danksagung

Zu herzlichem Dank verpflichtet bin ich Diana Fragata (geb. Wenzel) dafür, dass sie mir einen Einblick in ihren Erfahrungsschatz zu den Kleopatra-Filmen gewährt hat, insbesondere auch für ihren wichtigen Hinweis auf die DeMille-Filme mit Claudette Colbert. Außerdem danke ich Friedhelm Hoffmann für den Hinweis auf die historischen Kleopatra-Romane und Annemarie Ambühl für wichtige Anmerkungen zur lateinischen Literatur, insbesondere zu Ovids *Medicamina faciei femineae*. Andreas Hartmann verdanke ich einen weiteren Beleg zum Eselsmilchbad in der Literatur des 18. Jahrhunderts. Den anonymen Gutachtern sei gedankt für ihre wertvollen Hinweise.

FILME

Astérix et Obélix: Mission Cléopâtre (2002). – Regie: Alain Chabat. Drehbuch: René Goscinny, Albert Uderzo. Frankreich, Deutschland: Miramax Films, 106 Minuten.

Asterix und Obelix: Mission Kleopatra (2002). – Regie: Alain Chabat. Drehbuch: René Goscinny, Albert Uderzo. Frankreich, Deutschland: BMG Video, 108 Minuten, EAN 743218997495.

Asterix und Kleopatra (1968). – Regie: René Goscinny, Albert Uderzo. Drehbuch: René Goscinny, Albert Uderzo. Frankreich, Belgien: Dargaud, Edifilm (Originaltitel: *Astérix et Cléopâtre*), 74 Minuten [zitiert wird nach der digital remastered DVD-Ausgabe 2017, Studiocanal, 69 Minuten, EAN 4006680072470].

Carry on Cleo (1964). – Regie: Gerald Thomas, Drehbuch: Talbot Rothwell. Großbritannien: Warner Bros., Pathé (Verweistitel: *Ist ja irre – Caesar liebt Cleopatra*), 91 Minuten.

Cleopatra (1934). – Regie: Cecil B. DeMille. Drehbuch: Waldemar Young, Vincent Lawrence, USA: Paramount, 92 Minuten.

Cleopatra (1963). – Regie: Joseph L. Mankiewicz. Drehbuch: Joseph L. Mankiewicz, Randal MacDougall, Sidney Buchman, USA, UK, Schweiz: 20th Century Fox, 243 Minuten.

The Sign of the Cross (1932). – Regie: Cecil B. DeMille. Drehbuch: Waldemar Young, Sidney Buchman, USA: Paramount, 108 Minuten, [zitiert wird nach der DVD-Ausgabe „*El signo de la cruz*“ (2009), Universal Studios, 118 Minuten, EAN 5050582738926].

QUELLEN, EDITIONEN UND ÜBERSETZUNGEN

- Adamietz (1993). – Joachim Adamietz (Hg.), *Iuvenal: Satiren* (München 1993).
- Adler (1928–1938). – Ada Adler (Hg.), *Suidae Lexicon*. 5 Bde. (Leipzig 1928–1938).
- Baraniecki (1858). – Adrian Baraniecki, *Notice sur le petit-lait en général et en particulier sur les bains de petit-lait en Bessarabie* (Paris 1858).
- Boissevain (1895–1931). – Ursulus P. Boissevain (Hg.), *Cassii Dionis Cocceiani historiarum Romanarum quae supersunt*. 3 Bde. (Berlin 1895–1931).
- Bryan (1974). – Cyril P. Bryan (Hg.), *Ancient Egyptian Medicine. The Papyrus Ebers*. With an introduction by G. Elliot Smith (Chicago 1976).
- Casaubonus/Salmasius/Gruterus (1671). – Isaac Casaubonus, Claudius Salmasius, Janus Gruterus (Hg.), *Historiae Augustae Scriptores VI*, Tomus I (Leiden 1671).
- Darwin (1796). – Erasmus Darwin, *Zoonomia*. Bd. 2 (London 1796).
- Ebers (1894). – Georg Ebers, *Kleopatra. Historischer Roman* (Stuttgart u. a. 1894).
- Gautier (1874). – Théophile Gautier, *Nouvelles* (Paris 1874).
- Goscinny/Uderzo (1963). – René Goscinny, Albert Uderzo, *Astérix et Cleopatre, Pilote* 215 (1963).
- Goscinny/Uderzo (1969). – René Goscinny, Albert Uderzo, *Asterix und Kleopatra* (Berlin 1969).
- Hille (1905). – Peter Hille, *Cleopatra. Ein ägyptischer Roman* (Berlin 1905).
- Hohl/Samberger/Seyfarth (1997). – Ernst Hohl, Christa Samberger, Wolfgang Seyfarth (Hg.), *Scriptores Historiae Augustae*. 2 Bde. (3./5. Aufl., Leipzig 1997).
- Johnson (2016). – Marguerite Johnson, *Ovid on Cosmetics: Medicamina faciei femineae and related texts* (London 2016).
- Kenney (1994). – Edward J. Kenney (Hg.), *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris* (2. Aufl., Oxford 1994).
- König (1990). – Roderich König (Hg.), *C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Buch XI, Zoologie, Insekten, Vergleichende Anatomie* (München 1990).
- König/Hopp (2007). – Roderich König, Joachim Hopp (Hg.), *C. Plinius Secundus d. Ä.: Die Steine* (2. Aufl., München 2007).
- König/Winkler (1988). – Roderich König, Gerhard Winkler (Hg.), *C. Plinius Secundus d. Ä.: Naturkunde. Buch XXVIII, Medizin und Pharmakologie, Heilmittel aus dem Tierreich* (München, Zürich 1988).
- Kühn (1965). – Carl G. Kühn (Hg.), *Claudii Galeni Opera Omnia*. 20 Bde. (Hildesheim 1965).
- Macleod (1972–1990). – Matthew D. Macleod (Hg.), *Luciani opera recognovit brevis adnotatione critica instruxit*. 4 Bde. (Oxford 1972–1990).

- Mayhoff (1967–2002). – Karl Mayhoff (Hg.), *C. Plini Secundi Naturalis Historiae*. 6 Bde. (Leipzig 1967–2002).
- Popko (2018). – Lutz Popko, *Papyrus Ebers, Übersetzung und Kommentar*, <http://sae.saw-leipzig.de/detail/dokument/papyrus-ebers> (aufgerufen am 2. 11. 2018).
- Puschmann (1963). – Theodor Puschmann (Hg.), *Alexander von Tralles. Original-Text und Übersetzung nebst einer einleitenden Abhandlung, ein Beitrag zur Geschichte der Medizin*. 2 Bde. (Wien 1878–1879, Nachdruck Amsterdam 1963).
- Raeder (1928–1933). – Johannes Raeder (Hg.), *Oribasii Collectionum medicarum reliquiae* (Berlin, Leipzig 1928–1933) (= Corpus medicorum graecorum VI 1,1–2,2).
- Rocha-Pereira (1989–1990). – Maria H. Rocha-Pereira (Hg.), *Pausanias Periegeta: Graeciae descriptio*. 3 Bde. (2. Aufl., Leipzig 1989–1990).
- Schirokauer (1930). – Alfred Schirokauer, *Kleopatra. Roman* (Berlin 1930) (= Romane berühmter Männer und Frauen 41).
- van der Eijk (2000). – Philipp van der Eijk (Hg.), *Diocles of Carystus: A Collection of the Fragments with Translation and Commentary*. (Brill, Leiden 2000).
- Wellmann (1958). – Max Wellmann (Hg.), *Pedanii Dioscuridis Anazarbei De materia medica libri quinque*. 3 Bde. (Berlin 1906–1914, Nachdruck 1958).
- Westendorf (1966). – Wolfhart Westendorf (Hg.), *Papyrus Edwin Smith: Ein medizinisches Lehrbuch aus dem alten Ägypten* (Bern u. a. 1966).
- Westendorf (1999). – Wolfhart Westendorf (Hg.), *Handbuch der altägyptischen Medizin*. Bd. 2 (Leiden, Boston, Köln 1999).
- Willis (1997). – Jacob Willis (Hg.), *D. Iunii Iuvenalis Saturae sedecim* (Stuttgart, Leipzig 1997).

LITERATUR

- Ashton (2008). – Sally-Ann Ashton, *Cleopatra and Egypt* (Malden 2008).
- Becher (1966). – Ilse Becher, *Das Bild der Kleopatra in der griechischen und lateinischen Literatur* (Berlin 1966).
- Becker/Langford (1996). – F.F. Becker, F.P. Langford, *A histologic comparison of 50% and 70% glycolic acid peels using solutions with various patients*. *Dermatologic Surgery* 22 (1996) 463–465.

- Beier (2012). – Lars-Olav Beier, *Ein Bild von einer Frau, Spiegel Geschichte* 2 (2012) 136–143, <https://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-84408296.html> (aufgerufen am 1. 10. 2020).
- Bernal (1987–2006). – Martin Bernal, *Black Athena. The Afroasiatic Roots of Classical Civilization*, Bd. 1: *The Fabrication of Ancient Greece 1785–1985* (New Brunswick 1987); Bd. 2: *The Archeological and Documentary Evidence* (London 1991); Bd. 3: *The Linguistic Evidence* (New Brunswick 2006).
- Bièvre-Perrin/Pampanay (2017). – Fabien Bièvre-Perrin, Elise Pampanay, Esthétique et fonction du corps antiquisant dans la publicité au XXIe siècle, *thersites. Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date* 6 (2017), doi: 10.34679/thersites.vol6.63.
- Blümner (1921). – Hugo Blümner, *Seife*, in: *RE* 2. R. III (1921) 1112–1114.
- Bonneville (1998). – Françoise de Bonneville, *Das Buch vom Bad*. Übers. v. Joachim Nagel (München 1998).
- Borelli/Ursin/Steger (2020). – Claudia Borelli, Frank Ursin, Florian Steger, The rise of Chemical Peeling in 19th-century European Dermatology: emergence of agents, formulations and treatments, *Journal of the European Academy of Dermatology and Venereology* 34 (2020) 1890–1899, doi: 10.1111/jdv.16307.
- Böttiger (1803). – Karl August Böttiger, *Sabina oder Morgenscenen im Putzzimmer einer reichen Römerin. Ein Beytrag zur richtigen Beurtheilung des Privatlebens der Römer und zum bessern Verständnis der römischen Schriftsteller* (Leipzig 1803).
- Brody (1992). – Harold J. Brody, *History of Chemical Peels*, in: Harold J. Brody (Hg.), *Chemical Peeling* (St. Louis 1992) 1–5.
- Brody/Monheit/Resnick/Alt (2000). – Harold J. Brody, G.D. Monheit, S.S. Resnick, T.H. Alt, A History of chemical peeling, *Dermatologic Surgery* 26 (2000) 405–409.
- Bruck (1927). – Carl Bruck, Milch als Hautpflege- und Hautheilmittel, *Deutsche Medizinische Wochenschrift* 8 (1927) 322–323.
- Burgdorf/Hoenig (2015). – W.H.C. Burgdorf, L.J. Hoenig, Cleopatra, queen of dermatology, *JAMA Dermatology* 151.2 (2015) 236, doi: 10.1001/jamadermatol.2014.2239.
- Conceição/Adriano/Lima (2017). – K. Conceição, A.R. Adriano, T.S. Lima, *Peelings for Dark Skin*, in: M.C.A. Issa, B. Tamura (Hg.), *Chemical and Physical Peelings. Clinical Approaches and Procedures in Cosmetic Dermatology* (Cham 2017) 1–9, doi: 10.1007/978-3-319-20252-5_16-2.

- Cox (1994). – D. A. Cox, Milk growth factor. A review of the history of the uses of milk in wound healing with an examination of historical references and contemporary research, *Journal of Wound Care* 3.1 (1994) 47–48.
- Cunsolo/Muccilli/Fasoli/Saletti/Righetti/Foti (2011). – Vincenzo Cunsolo, Vera Muccilli, Elisa Fasoli, Rosaria Saletti, Pier Giorgio Righetti, Salvatore Foti, Poppea's bath liquor. The secret proteome of she-donkey's milk, *Journal of Proteomics* 74 (2011) 2083–2099, doi: 10.1016/j.jprot.2011.05.036.
- Cyrino (2005). – Monica S. Cyrino, *Big screen Rome* (Malden, Mass 2005).
- Deats (2004). – Sara M. Deats, *Shakespeare's Anamorphic Drama. A Survey of Antony and Cleopatra in Criticism, on Stage, and on Screen*, in: Sara M. Deats (Hg.), *Antony and Cleopatra. New Critical Essays* (New York u. a. 2005) 1–94.
- DeMille (2014). – Cecil B. DeMille, *The Art of the Hollywood Epic*. Unter Mitarbeit von Mark A. Vieira und Cecilia DeMille Presley (New York 2014).
- Demny (2001). – Oliver Demny, *Rassismus in den USA: Historie und Analyse einer Rassenkonstruktion* (Münster 2001).
- Diop (1965). – Cheikh Anta Diop, *L'Unité Culturelle de l'Afrique noire: De l'antiquité nègre-égyptienne aux problèmes culturels de l'Afrique Noire d'aujourd'hui* (2. Aufl., Paris 1965).
- Edelson (1976). – Edward Edelson, *Great Movie Spectaculars* (Garden City, New York 1976).
- Fischer/Perosino/Poli/Viera/Dreno (2010). – T. C. Fischer, E. Perosino, F. Poli, M. S. Viera, B. Dreno, Chemical peels in aesthetic dermatology. An update 2009, *Journal of the European Academy of Dermatology and Venereology* 24 (2010) 281–292, doi: 10.1111/j.1468-3083.2009.03409.x.
- Fokken (2017). – Silke Fokken, Rassismus-Vorwürfe. Kosmetikfirma entschuldigt sich für Werbung, *Spiegel Online*, 9. 10. 2017, <http://www.spiegel.de/panorama/nach-rassismus-vorwuerfen-dove-entschuldigt-sich-fuer-werbung-a-1171988.html> (aufgerufen am 1. 10. 2020).
- García Morcillo (2017). – Marta García Morcillo, *Advertising Antiquity: Introduction*, in: *thersites* 6 (2017), i–xxvi, doi: <https://doi.org/10.34679/thersites.vol6>.
- Goudchaux (2001). – Guy W. Goudchaux, *Was Cleopatra Beautiful? The Conflicting Answers of Numismatics*, in: Peter Higgs, Susan Walker (Hg.), *Cleopatra of Egypt: From History to Myth* (London 2001) 210–216.
- Higham (1973). – Charles Higham, *Cecil B. DeMille* (New York 1973).

- Hofmeister (2017). – Helene Hofmeister, *Innovations in Superficial Chemical Peelings*, in: M. C. A. Issa, B. Tamura (Hg.), *Chemical and Physical Peelings. Clinical Approaches and Procedures in Cosmetic Dermatology 2* (2017), doi: 10.1007/978-3-319-20252-5_18-2.
- Holly (1939). – Holly, District Judge: *Hall v. Duart Sales Co., No. 15614, U.S. District Court for the Northern District of Illinois – 28 F. Supp. 838 (N.D. Ill. 1939), July 6, 1939*, <https://law.justia.com/cases/federal/district-courts/FSupp/28/838/1811209/> (aufgerufen am 2. 12. 2018).
- Holztrattner (1995). – Franz Holztrattner, *Poppaea Neronis potens. Studien zu Poppaea Sabina* (Graz 1995).
- Hughes-Hallett (1993). – Lucy Hughes-Hallett, *Cleopatra. History, dreams and distortions* (London 1993).
- Jimison (1988). – Susan Jimison, What price beauty? Croc dung kept ol' Cleo lookin' good, *Weekly World News*, 23. 2. 1988, 31.
- Kelly (2014). – Rachael Kelly, *Mark Antony and Popular Culture: Masculinity and the Construction of an Icon* (London 2014).
- Kleiner (2009). – Diana E. E. Kleiner, *Cleopatra and Rome* (Cambridge, MA 2009).
- Koutb/Khider/Ali/Hussein (2016). – Mostafa Koutb, Manal Khider, Esam H. Ali, Nemmat A. Hussein, Antimicrobial Activity of Donkey Milk Against Dermatofungal Fungi and Foodborne Bacteria, *International Journal of Biomedical Materials Research* 4.3 (2016) 11–17, doi: 10.11648/j.ijbmr.20160403.11.
- Kromer (2017). – Melanie Kromer, *Kleopatra in der deutschen Literatur. Studien zur populären Ägypten-Rezeption 1864–1930* (Berlin 2017).
- Krüger (2013). – Gesine Krüger, „Out of Africa?“ Die schwarze Kleopatra in zeitgenössischen Debatten, in: Elisabeth Bronfen, Agnieszka Lulińska (Hg.), *Kleopatra – Die ewige Diva* (München 2013) 116–123.
- Martin (1942). – Charles Martin, Injunctive Relief Against False Advertising, *American Law School Review* 9 (1942) 1537–1551.
- May (1870). – J. J. S. May, Ueber die römischen Frauen, *Das Ausland* 43 (1870) 919–922.
- Meadows (2009). – David Meadows, *Cleopatra, Arsinoe, and the Implications*, <https://rogueclassicism.com/2009/03/15/cleopatra-arsinoe-and-the-implications/> (aufgerufen am 13. 2. 2019).
- Nye (1980). – Russel B. Nye, Death of a Gaulois: René Goscinny and Astérix, *Journal of Popular Culture* 14.2 (1980) 181–195.
- Olson (2009). – K. Olson, Cosmetics in Roman Antiquity: Substance, Remedy, Poison, *Classical World* 102.3 (2009) 291–310.

- Plant (2004). – I. M. Plant (Hrsg.), *Women Writers of Ancient Greece and Rome* (London 2004).
- Rajanala/Vashi (2017). – S. Rajanala, N. A. Vashi, Cleopatra and Sour Milk, The Ancient Practice of Chemical Peeling. *JAMA Dermatology* 153.10 (2017) 1006, doi: 10.1001/jamadermatol.2017.3393.
- Richter (1928). – Paul Richter, *Geschichte der Dermatologie*, in: Johannes von Fick, Paul Richter, Rudolf Spitzer (Hg.), *Geschichte der Dermatologie, Geographische Verteilung der Hautkrankheiten, Nomenklatur* (Berlin 1928) 1–251.
- Roberts (2004). – Wendy E. Roberts, Chemical peeling in ethnic/dark skin, *Dermatologic Therapy* 17 (2004) 196–205, doi: 10.1111/j.1396-0296.2004.04020.x.
- Ross (1998). – Robert Ross, *The Carry On Companion* (London 1998).
- Saiko (2005). – Maren Saiko, *Cura dabit faciem. Kosmetik im Altertum: Literarische, kulturhistorische und medizinische Aspekte* (Trier 2005) (= Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium 66).
- Schmitz (1999). – Thomas A. Schmitz, Ex Africa Lux? Black Athena and the Debate about Afrocentrism in the US. *Göttinger Forum für Altertumswissenschaft* 2 (1999) 17–76.
- Sickmann (1955). – Ludwig Sickmann, Böttiger, Karl August, in: *Neue Deutsche Biographie* 2 (1955) 414, <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118824775.html#ndbcontent> (aufgerufen am 26. 10. 2018).
- Simonis/Schermer (2013). – Linda Simonis, Ramona Schermer, *Poppaea*, in: Peter von Möllendorff, Annette Simonis, Linda Simonis (Hrsgg.), *Historische Gestalten der Antike. Rezeption in Literatur, Kunst und Musik* (Stuttgart/Weimar 2013) Sp. 781–788 (= Der Neue Pauly Supplemente Band 8).
- Stähelin (1952). – Felix Stähelin: Kleopatra (20), in: *RE* XI,1 (1952) 750–781.
- Teichfischer (2015). – Philipp Teichfischer, Tiergifte als Heilmittel: Ein Beitrag zur Geschichte der antiken Medizin, *Medizinhistorisches Journal* 50.4 (2015) 319–356.
- Thür (1990). – Hilke Thür, Arsinoë IV, eine Schwester Kleopatras VII, Grabinhaberin des Oktogons von Ephesos? Ein Vorschlag, *Jahreshefte des Österreichischen Archäologischen Institutes in Wien* 60 (1990) 43–56.
- Tsoucalas/Kousoulis/Poulakou-Rebelakou/Karamanou/Papagrighoriou-Theodoridou/Androutsos (2014). – Gregory Tsoucalas, Antonis A. Kousoulis, Effie Poulakou-Rebelakou, Marianna Karamanou, Maria Papagrighoriou-Theodoridou, George Androutsos, Queen Cleopatra and the other ‚Cleopatras‘: their medical legacy, *Journal of Medical Biography* 22.2 (2014) 115–121, doi: 10.1177/0967772013480602.

- Ursin/Borelli/Steger (2020). – Frank Ursin, Claudia Borelli, Florian Steger, Dermatology in Ancient Rome: Medical ingredients in Ovid’s „Remedies for female faces“, *Journal for Cosmetic Dermatology* 19 (2020) 1388–1394, doi: 10.1111/jocd.13151.
- Ursin/Steger/Borelli (2018). – Frank Ursin, Florian Steger, Claudia Borelli, Katharsis of the skin. Peeling applications and agents of chemical peelings in Greek medical textbooks of Graeco-Roman antiquity, *Journal of the European Academy of Dermatology and Venereology* 32 (2018) 2034–2040.
- Valenti (2016). – Lauren Valenti, *You–Yes, You–Can Now Try Cleopatra’s Beloved Donkey Milk Bath*, marie claire, 22. 4. 2016, <https://www.marieclaire.com/beauty/news/g3651/cleopatra-donkey-milk-bath-products/> (aufgerufen am 1. 10. 2020).
- Webber (2008). – Richard Webber, *50 Years of Carry On* (London 2008).
- Wenzel (2005). – Diana Wenzel, *Kleopatra im Film: Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur* (Remscheid 2005).
- Wieber (2017). – Anja Wieber, Das antike Sparta und Kosmetikwerbung – Ideologie in der Cremedose?, *thersites. Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date* 6 (2017), doi: 10.34679/thersites.vol6.72.
- Wieber (2020). – Anja Wieber, Die palmyrenische Königin Zenobia als Werbekönigin für Seife; *thersites. Journal for Transcultural Presences & Diachronic Identities from Antiquity to Date* 11 (2020) 277–323, doi: 10.34679/thersites.vol11.169.
- Winkler (2016). – Martin M. Winkler, Rezension zu Rachael Kelly, *Mark Antony and Popular Culture: Masculinity and the Construction of an Icon* (London 2014), *Film & History* 46.1 (2016) 72–74.
- Yagil (2017). – Reuven Yagil, *Cosmeceuticals: Camel and other Milk, Natural Skin Maintenance*, in: Raj K. Keservani, Anil K. Sharma, Rajesh K. Kesharwani (Hg.), *Recent advances in drug delivery technology* (Hershey PA, USA 2017) 309–338, doi: 10.4018/978-1-5225-0754-3.ch011.

Frank Ursin
frank.ursin@gmx.de

Suggested citation

Frank Ursin: „The mother of chemical peeling“ – Oder: Wie Kleopatra zum Bad in Eselsmilch kam. In: *thersites* 12 (2020), pp. 38–70.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol12.95>

VIVIAN COLBERT

(Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

Queen Zenobia's 'Campaign' for British Women's Suffrage¹

Abstract This article focuses on the feminist reception of Zenobia of Palmyra in Great Britain during the 'long nineteenth century' and the early twentieth century. A special focus lies on her reception by the British suffragettes who belonged to the *Women's Social and Political Union*. Even though Zenobia's story did not end happily, the warrior queen's example served to inspire these early feminists. Several products of historical culture—such as books, pieces of art, newspaper articles and theatre plays—provide insight into the reception of her as a historical figure, which is dominated by the image of a strong and courageous woman. The article will shed light on how exactly Zenobia's example was instrumentalised throughout the first feminist movement in Britain.

Keywords Zenobia, reception studies, British suffrage movement, nineteenth century, feminism

¹ I would like to thank Anja Wieber for her efforts in helping me with writing this publication and for drawing my attention to the photography introduced in the second part of this article.

In an article entitled "Should Women Have Votes?" the British newspaper² *Western Mail* noted in 1869:

When we find a woman with the military capacity of Joan of Arc we shall make her our general. When we meet with one with the executive ability of Zenobia or Queen Bess, we shall elect her governor or president, and not before.³

The article featuring this quote appeared in two other newspapers, *Preston Chronicle* and *Liverpool Mercury*, around the same time that year. Under a rather provocative heading the author refers to historical examples of female prowess and leadership that aimed to inspire British society in the second half of the nineteenth century. This striking statement begs the question of how common it was for such appeals to be made and to what extent outspoken feminists also adopted this approach?

The choice of historical figures mentioned in the quote above is also quite interesting, since they represent three different historical eras. However, Zenobia is a particularly interesting figure because she was not European in origin. Using sources including photographs and reports which appeared in the official newspapers of the *Women's Social and Political Union*, this article traces Zenobia's reception among early twentieth-century feminists.

Zenobia's general reception in the nineteenth and twentieth century has been analysed by various authors before,⁴ but her reception of that epoch and its links to the feminist movement have hitherto been largely overlooked. In what follows we will be examining how the figure of Zenobia was functionalised for the women's cause and what was particularly characteristic of the early twentieth-century reception of Zenobia. In a first section, we will be drawing by way of comparison on Edward Gibbon's *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1788), and the most striking forms of reception following Gibbon in the nineteenth century, which formed the basis on that the suffrage movement of the early twentieth century would draw from. The second part of this ar-

² All newspapers mentioned and cited in this article are also accessible through the British Newspaper Archive (BNA): <https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>.

³ Should Women Have Votes? (1869) 4.

⁴ Andrade (2018); Cherry (2000); Stoneman (1993); Wang (2013); Wieber (2000); Wieber (2007); Wieber (2017); Wieber (2020a); Wieber (2020b).

ticle will focus on Zenobia's reception within the suffragette press and also look beyond this to her portrayal in a suffrage play.

THE HISTORICAL FIGURE OF ZENOBIA, QUEEN OF PALMYRA

In the third century CE, shortly before the year 260, Odaenathus, Zenobia's husband, was named prince⁵ of Palmyra. However, his reign only lasted for a couple of years, as in 267 CE Odaenathus was assassinated, along with his son from his first marriage, Herodes. According to Roman law, his second son was supposed to succeed him instead, but the boy was not yet of age and therefore unable to rule in his own right. Zenobia, his mother, instead took over the regency and went as far as declaring herself Augusta. This provoked Emperor Aurelian to organise a military campaign against Palmyra and its queen. By 272 CE the Roman campaign had ended successfully with the capture of Zenobia.⁶

Not much is known about Palmyra's warrior queen. The most relevant sources left to us focus primarily on Aurelian's campaign against her, and, most notably, report the events from a Roman perspective only. Important details about her person, such as her age, are lost. The most important source we can rely on is the *Historia Augusta*, a collection of biographies of the Roman Emperors from late antiquity. For centuries it was believed that the *Historia Augusta* had been written by several authors, which, as we know today, is a hoax. Thorough analysis has revealed that the collection was written by only one person and is largely based on fictive sources.⁷ Nevertheless it is an important source when analysing Zenobia's reception.

According to the *Historia Augusta*, Zenobia was fully entitled to rule in her son's name until he came of age and to dress herself in the purple colours of a

5 This title is based on Odaenathus' entry in the Brill's New Pauly: Encyclopaedia of the Ancient World Odaenathus—Brill (brillonline.com) (last accessed 07/01/21). Scholars find it difficult to specify the exact title of Odaenathus. Palmyra was a Roman province, but Odaenathus had been awarded special privileges by Rome, including that of a military commander. For further information see Wieber 2000 (285); Wieber (2017) 129 ft. 23; for a detailed analysis of Odaenathus' titles see Potter (1996).

6 Wieber (2000) 281–2.

7 Wieber (2000) 283.

queen regent.⁸ The author of the *Historia Augusta* however claims that Zenobia overreached the length of time that a queen regent was permitted to rule. Furthermore, Zenobia's ambition was proving to be a danger to Rome; under her command Palmyra conquered much of Asia Minor and even managed to seize Egypt, all of which caused Aurelian to march against Palmyra. Zenobia and her son were captured.⁹ While the *Historia Augusta* reports that Zenobia died in exile after having been paraded in Aurelian's triumphal procession on his return to Rome, Zosimos—an ancient historian—claims she died in captivity while being transported to Rome.¹⁰

One thing we know for sure though is that Zenobia's afterlife turned her into one of history's many ambiguous female figures who held power over men. The image of Zenobia created by the *Historia Augusta* was that of a woman of dark complexion with a deep and masculine voice, who was regal and chaste but also presumptuous when she dressed herself in the fashions of an Augusta or a warrior. Her successful military campaigns along with her status as "foreigner"¹¹ clearly made her a danger to Rome. Even though the *Historia Augusta* was following the misogynistic tradition of connecting Zenobia's lesser qualities with her sex rather than her political person, it is remarkable that it emphasises Zenobia's virtue and chastity.¹² Considering that the *Historia Augusta* was written by a man with misogynistic tendencies, it may be safe to assume that she indeed had been highly chaste, because if that had not been the case, it would certainly have been used against her. This image differentiates her from that of other female rulers from the East, who were usually portrayed as voluptuous *femmes fatales*.¹³

The classicist Richard Stoneman has concluded that so-called "warrior-queens" have always been represented with specific polarities, depending on which ex-

8 HA *Tyr. Trig.* 30, 2 (= *Thirty Tyrants: Zenobia*); cf. Wieber (2000).

9 Wieber (2000) 290.

10 HA *Tyr. Trig.* 30, 23–27 and Zos. 59; cf. Wieber (2000).

11 Even though Palmyra had been part of the Roman Empire, which made Zenobia a Roman citizen, Romans tended to regard it and its population as foreign and alien; cf. Wieber (2000) 288.

12 HA *Tyr. Trig.* 30, 12; cf. Wieber (2000).

13 Wieber (2000) 292; for further reading on the reception of oriental queens also see Carlà-Uhink/Wieber (2020).

ample is being referred to. The Iceni Queen Boudicca, for example, has often been portrayed as being lascivious to emphasise her savageness. In Zenobia's case, she has usually been associated with chastity and purity, two extremely positive character traits that would certainly make her appealing to a society shaped by strict virtues of religion and sexuality. It is in that very same light that Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales* (approx. 1387–1400) portray Zenobia and which would later inspire the historian Edward Gibbon.¹⁴

ZENOBIA IN EDWARD GIBBON

Gibbon's work *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776–1788) served as the main inspiration for all subsequent forms of reception featuring Zenobia, including that by progressive women/feminists, even though to modern standards he represents a conservative point of view.

Gibbon was astonished that Zenobia, a woman, could make such a good sovereign: "Instead of little passions which so frequently perplex a female reign, the steady administration of Zenobia was guided by the most judicious maxims of policy."¹⁵ The irritation and astonishment he felt towards Zenobia's character were clearly visible within her portrayal in his work and represents the ambivalence of her reception as mentioned above: admiration for a Queen who transgressed the boundaries of her sex and proved successful enough as ruler to pose a serious threat to the Romans and simultaneously never lost an ounce of traditional female virtues.

The fact that she did display atypical behaviour for a woman, however, was a reason for reproach, which becomes visible in the following examples. Upon Zenobia's capture by Aurelian, Gibbon had the Queen instantly place all the blame on her council and declaring her own innocence, an interpretation of person based completely on what the *Historia Augusta* reported. This weakness of character is a typical way to portray female historical figures, especially those who hold power.

¹⁴ Stoneman (1993) 197.

¹⁵ Gibbon (1862) 115.

But as female fortitude is commonly artificial, so it is seldom steady or consistent. The courage of Zenobia deserted her in the hour of trial; she trembled at the angry clamours of the soldiers, who called aloud for her immediate execution, forgot the generous despair of Cleopatra, which she had proposed as her model, and ignominiously purchased life by the sacrifice of her fame and her friends.¹⁶

Gibbon's Zenobia proved to his contemporaries—and to many generations to follow—that the strength of the female sex can only last for a limited period of time. In the end their character weakness would always fail them.¹⁷

Gibbon was certainly not alone in his opinion regarding women and (militant) power. He was merely following an ancient tradition of patriarchy that had very strict definitions of male and female qualities. In accordance with that, the very same ideals can be found in the *Historia Augusta*, which served as Gibbon's primary inspiration for his portrayal of Zenobia. The following paragraph adopts "Aurelian's perspective"¹⁸ when emphasising the problem and controversy Zenobia's war embodied for the Roman people and their concepts of gender, which only underlines further the fact that Gibbon was following an ancient tradition:

'The Roman People,' says Aurelian, in an original letter, 'speak with contempt of the war which I am waging against a woman. They are ignorant both of the character and the power of Zenobia. It is impossible to enumerate her warlike preparations, of stones, of arrows, and of every species of missile weapons. Every part of the walls is provided with two or three ballistae, and artificial fires are thrown from her military engines. The fear of punishment has armed her with a desperate courage [...].'¹⁹

¹⁶ Gibbon (1862) 116. This quotation by Gibbon is based not only on the HA *Aurel.* 30, 1, but also on the writings of the Byzantine historian Zosimus: Zos. 1, 56, 2–3, cf. Wieber (2000) 303–304.

¹⁷ Andrade (2018) 222.

¹⁸ This is based on a fictive report by Aurelian published in the *Historia Augusta*. During Gibbon's lifetime there was no reason to doubt the validity of the *Historia Augusta*, which, as has been pointed out before in this paper, by now has been revealed as a hoax by one author.

¹⁹ Gibbon (1862) 116; cf. HA *Aurel.* 26.

In this quotation Aurelian describes his own rather ambiguous situation towards Rome and Palmyra. The Roman citizens are indignant that their emperor is fighting a war against a woman, but are ignorant of the fact that Palmyra's Queen is a dangerous opponent, disregarding her sex. However, the emperor remains certain about his triumph, which is apparent in his remark that it is the fear of his punishments that drives Zenobia's resourcefulness.

The image of Zenobia which Gibbon created in his work is definitely that of a woman who transgressed the barriers that restricted her gender, not only during her lifetime but also during that of the author and more generally during the nineteenth century. Having Aurelian, the embodiment of patriarchal power, point out her remarkability emphasises this unusual transgression and would certainly have left a striking impression with the readers. However, in the end it was the image of Zenobia's defeat and downfall that imprinted itself on the historical consciousness of the general population. It was a common habit in ancient Rome to stage imposing processions of triumph to highlight the imperial power of the emperor, often including the display of exotic animals and prisoners from other cultures that had been conquered by the Romans. After Aurelian's successful campaign against Palmyra such a procession was staged, of which the captive Zenobia was a part.²⁰ Gibbon describes this scenario in his typically colourful way: "The beauteous figure of Zenobia was confined by fetters of gold; a slave supported the gold chain which encircled her neck, and she almost fainted under the intolerable weight of jewels."²¹

²⁰ Zenobia's end is very controversial. Winsbury (2010) 23 points out the different stories: (1) after having starred in Aurelian's triumphal procession, she retired to Tivoli where she supposedly married again and lived out the remainder of her life among her offspring; (2) another story claims the Queen died on the way to Rome; (3) the third tells she was displayed in her chains in Antioch; and (4) a fourth version surrounding her demise claims she was beheaded in Rome (2010) 23. For a more comprehensive overview read: Hartmann (2001) 413–424. On Zenobia's part in Aurelian's procession: Wang (2013) 77.

²¹ Gibbon (1862) 118.

ZENOBIA IN 19TH-CENTURY BRITISH HISTORICAL RECEPTION

There are several examples of Zenobia's reception during the nineteenth century. The general image of her was quite ambivalent: On the one hand she was a "warrior queen" and a woman who overcame the conventional limitations of her sex, on the other hand she was also a symbol of female virtue and decency that complied well with the understanding of femininity during the nineteenth century. It might be due to her ambivalence that she was quite well received among representatives of both sexes and not only by feminists.

The era and its products of art and literature were heavily influenced by neo-classicism but they were also affected by the remarkable changes of that century. The entanglement of both aspects often makes it difficult to comprehend fully the effect Zenobia's reception had on society and why her person was received particularly well.²² This part of the paper will introduce only a selection of reception products that feature the ancient queen, mostly based on the authors'/ artists' possibly feminist backgrounds.

In particular, Gibbon's work did not remain the only significant literary form of reception of Zenobia. In the early nineteenth century Anna Jameson, a female author of non-fictional women's history, published her *Memoirs of Celebrated Female Sovereigns*.²³ Jameson too was fascinated by the Palmyrene queen's ambivalent nature and appearance. She provides an extensive description of Zenobia, which also reflected that of the author's own time: "courage, prudence, and fortitude, [...] patience of fatigue, and activity of mind and body".²⁴ But she also stresses that the exemplum perfectly combined these virtues with her role as a monarch and by doing so, she overcame the restriction placed upon her sex: "she also possessed a more enlarged understanding; her views were more enlightened, her habits more intellectual".²⁵ Jameson extended the latter argument to such an extent, that she claimed all of Odaenathus' political and social success was actually due to Zenobia. But when she faces Aurelian, Jameson's Zenobia

22 Winsbury (2010) 151.

23 At the time, only men could be publicly recognised historians. Nevertheless, several female authors published their works on history, which often led to controversy among their critics. For further reading: Spongberg (2005).

24 Jameson (1869) 30.

25 Ibid.

again turns into an example of typically female weakness. After having highlighted the competence of the Queen as monarch, the author's description of her downfall appears to be even more dramatic than that of Gibbon:

The unhappy queen, surrounded by the ferocious and insolent soldiery, forgot all her former vaunts and intrepidity: her feminine terrors had perhaps been excusable if they had not rendered her base; but in her first panic she threw herself on the mercy of the emperor [...].²⁶

Having to face an armed group of strong men becomes the undoing of the celebrated "warrior queen", but she nevertheless remained a remarkable example of women and what they could achieve. In that context Jameson's work has definitely been a reflection of a rising feminist thought in British society.

In her recent article about Zenobia's reception in advertisements for soap, Anja Wieber also mentions a new shift in the queen's reception in Britain that becomes visible in the text by Jameson, especially when compared with that by Gibbon and the *Historia Augusta* (*Tyranni Triginta* 30,24–26). Jameson describes Zenobia during the procession of triumph thus:

[...] the Syrian queen, who walked in the procession before her own sumptuous chariot, attired in her diadem and royal robes, blazing with jewels, her eyes fixed on the ground, and her delicate form drooping under the weight of her golden fetters, which were so heavy that two slaves were obliged to assist in supporting them on either side [...].²⁷

Zenobia's appearance in the procession of triumph would become one of the most striking elements associated with her reception. However, Jameson's portrayal differs to that by the *Historia Augusta* and Gibbon and therefore creates a different image. The *Historia Augusta* describes Zenobia almost collapsing under the weight of her heavy jewellery as she was led through the streets on a collar by one of the slaves.²⁸ Gibbon stays relatively close to that story and also describes the jewellery clad Zenobia being led through the streets on a chain by

²⁶ Jameson (1869) 34.

²⁷ Ibid, 32.

²⁸ HA *Tyr. Trig.* 30, 24–26; cf. Wieber (2000).

a slave.²⁹ In contrast to this narrative, Jameson reports that instead of suffering from the physical burden of her extravagant and heavy jewellery, Zenobia struggles with the weight of her shackles.³⁰ To put a larger emphasis on their weight, Jameson even had two slaves leading her by those shackles, that element which not only reflects her military defeat but also the power of patriarchy to which, in the end, she had to bow.

In his essay on Zenobia's representation in the arts and literature, I-Chun Wang emphasises that the queen is most often portrayed in relation to her capitulation, however there is also always an element of dignity about her. Despite the fact that for large stretches of history, Zenobia has largely been portrayed as an "unwomanly" figure, she nevertheless bore her fate with the grace and strength of a true warrior. The magnitude of this portrayal must have been impressive in nineteenth century Britain. The same can be said about the shackles. They represent her punishment as well as the superiority of Aurelian and the Romans. Considering the impact colonialism had on the British culture at that time, it can easily be understood why such a metaphorical symbol caught the fascination of the audiences.³¹ To this day the image of the captive queen remains—in the Western world, at least—the one most commonly associated with Zenobia.

In the feminist context, Harriet Hosmer's statue *Zenobia in Chains* (1862) [Figure 1] is particularly interesting. Along with the knowledge of the artist's liberated lifestyle, the statue and the discourse it created in Britain turned this Zenobia into a feminist icon of her time.³² Hosmer was born in Massachusetts. Her mother and sister had both died from tuberculosis, which was why her father, a doctor, was keen to introduce Harriet to as many physical activities as possible. This was rather atypical for a girl's upbringing at that time. As an adult Hosmer moved to Rome, where she studied sculpture under Gibson. She never married and her contemporary sources described her as a boyish-looking and queer woman. *Zenobia* appears to have been her life's work. She was very inspired by the historical character while making her sculpture. Hosmer read a lot of research and even worked closely with Anna Jameson. However, Hosmer still

29 Gibbon (1862) 118.

30 Wieber (2020b) 291 ft. 58.

31 Wang (2013) 83.

32 Winsbury (2010) 11–3.



Figure 1 Harriet Goodhue Hosmer, American, 1830–1908; *Zenobia in Chains*, c.1859; marble; 44 ¼ × 14 × 18 inches; Saint Louis Art Museum, American Art Purchase Fund 19:2008

managed to create her own unique image of Zenobia, which can be clearly seen in the statue.³³

Hosmer's Zenobia was displayed at the *London Exhibition* hosted in 1862.³⁴ The statue, which stands a striking two meters in height, once again shows the queen in shackles. The public discourse about gender and race was visibly increasing in England during the 1860s, which included the question of the meaning of masculine and feminine power.³⁵ Zenobia's statue fitted very well into that socio-political discourse with representing the triumph of masculine power over feminine.³⁶

The statue did not achieve the success in London which Hosmer would have hoped for, nevertheless it drew attention.³⁷ The art historian Deborah Cherry discovered that especially the newspapers *The Queen* and *The Art Journal* were convinced that Hosmer did not make the sculpture herself but had hired men to do so. This serious claim was not even dispelled when she and her mentor, Gibson, gave public statements that made it apparent she was the sole artist and creator of the statue. Hosmer even explicitly pointed out that as a female artist she always attracted a certain amount of condemnation by her critics.³⁸ The attacks seem even more ridiculous when taking into consideration that the statue herself perfectly represented contemporary British conventions regarding womanhood. Every portrayal of female sovereignty was measured by the standard set by Queen Victoria. Following that—whether intentionally or not—*Zenobia's* gaze is averted from the viewer, a convention that was considered virtuous, since at the time eye contact was associated with prostitution. Portraits of Victoria herself only ever showed her with direct eye contact with the viewer when she was pictured as the sovereign, rather than as a woman in a family, domestic

33 Winsbury (2010) 15–8.

34 Culkin (2010) 67.

35 On 14th December 1861 Queen Victoria's beloved husband, Prince Albert, had died. The Queen fell into a deep state of grief after his death which also affected her duties as head of state and ultimately caused a massive wave of criticism. It is therefore hardly surprising that in 1862 Hosmer's *Zenobia* attracted a great deal of attention. See also: Kent Kingsley (2016) 93 ff.

36 Cherry (2000) 101–5.

37 Culkin (2010) 68.

38 Cherry (2000) 105 ff.

setting. Even though Zenobia's statue shows her as a conquered queen, she regains her virtue and dignity by not meeting the eye of the viewer—which at the same time however, depoliticized her.³⁹

It is worth bearing in mind that Hosmer's image of Zenobia remains a personal and an idealised interpretation of a historical figure. The artist was obviously inspired by contemporary conventions as well as the existing historical culture surrounding Zenobia and antiquity in general. For example, the white marble statue resembles closely the ancient caryatides that have been a fixed component of the studies of antiquity since the early modern age. Hosmer appeared to have been deeply enamoured with Zenobia and her history, reflected in the strength that seems to be radiating from the statue.⁴⁰ This, however, also emphasises her symbolic function for the feminists of the 1860s. Just like them, Zenobia was kept in shackles, but still her light could not be diminished, her strength was not at its end. It is easily understandable how to those feminists who saw the statue at the London Exhibition, Zenobia became an inspiration and beacon of light.

ZENOBIA AND THE BRITISH SUFFRAGETTES

Today the term "suffragette" is often associated with the general suffrage movement in Great Britain at the beginning of the twentieth century. However, originally suffragettes represented only the militant suffrage campaigners of the *Women's Social and Political Union* (WSPU). In 1903 Emmeline Pankhurst and her daughters, Christabel, Sylvia and Adele founded the WSPU in Manchester.⁴¹ Until then Emmeline had already been a member of the *Women's Franchise League* and *The Independent Labour Party*. Like several other organisations, both had been campaigning for women's suffrage for several years but not with a satisfactory outcome, according to the Pankhurst matriarch.⁴² Under the motto "Deeds Not Words!" the WSPU soon changed tack to pursue a more aggressive

³⁹ Cherry (2000) 124–5.

⁴⁰ Winsbury (2010) 148.

⁴¹ Günther (2006) 1.

⁴² Cowman (2012) 276.

and militant strategy in their campaign which led the *Daily Mail* to christen them as “suffragettes” in one of their issues of 1906, in order to distinguish them in the public from the “suffragists”, whose organisations were adopting a less aggressive approach to campaigning. The Pankhursts and their followers in the WSPU welcomed their new name and, instead of letting it offend them, took ownership of it.⁴³

In 1907 the couple Emmeline and Frederick Pethrick-Lawrence founded the first official organ of the WSPU, *Votes for Women*. Five years later, Christabel Pankhurst founded *The Suffragette*, which would replace *Votes for Women* as the leading suffragette newspaper and would exist under that name until the beginning of the First World War, when it was retitled *Britannia*. Both organs sold very well and aimed at attracting large groups of readers who wished to be informed about the women's campaign for voting rights.⁴⁴ The narratives and iconography applied by the newspapers provide modern scholar's great insight into the cultural background of their editors, authors and readers.⁴⁵ Along with speeches, processions, pageants and theatre plays, the newspapers can be perceived as a means of self-staging for the suffragettes.⁴⁶ Three major functions were central to these early feminist newspapers: they should inspire enthusiasm, have an educational purpose and create a network among readers and organisations.

The large variety of political and cultural reports certainly helped the newspapers in attracting their readership. These topics also exemplify the importance of newspapers in reconstructing history, because they show that when provided with a platform that allowed them to easily access the public sphere, women were perfectly capable of contributing to the political debates and discourses of their time.⁴⁷ They are proof that women—in a collective sense—in the past were active agents instead of the passive voices that history had been teaching for centuries.

Following up on this realisation, the contents within the papers naturally also underlined the qualitative contributions women can make in the public sphere within British society, and not only in a contemporary sense. To provide their ar-

43 Atkinson (1996) xiii.

44 Kämpfer (1997) 100.

45 Kitch (2015) 13.

46 Günther (2006) 112.

47 Green (2009) 196.

guments with a stable foundation, the suffragettes published a great deal of articles that gave evidence of the women who had come before them and who had affected their respective times through their demonstrations of brilliance, bravery and courage.

One of these historical examples was Zenobia. As a militant organisation, the suffragettes tended to adapt female “warriors” for their cause, as the reception of Boudicca⁴⁸ and, most importantly, Joan of Arc⁴⁹ clearly exemplify. Despite being less significant than the other two mentioned, Zenobia also left her mark in the historical references made by the members of the WSPU. *Votes for Women* printed an article on 23rd December 1910 titled “Courage in Women” by an unknown author who went by the initials “J. E. M.”. This article criticised the general claim of women’s inferiority to men based on their physically weaker bodies that supposedly led to women being automatically less courageous than men. After one third of prelude, the article focuses on historical examples that clearly prove these claims to be wrong. The example of Zenobia takes things one step further: the author uses Gibbon’s portrayal of the ancient queen as a typical sample of women’s mistreatment across the sweep of history. Even though Zenobia had been a remarkable person, Gibbon nevertheless has to emphasise her failure in context with her “weaker” sex and turns her into an archetypal antagonist in his version of history. At first glance, this latter statement might sound quite superficial. After all, Gibbon wrote about the Roman Empire and from that point of view, Zenobia was an enemy. However, J. E. M. actually bases their argument on the contemporary discourse regarding gender roles and not on the actual course of events.

It is an interesting problem in psychology as to how it comes about that men idealised their own weaknesses and more deplorable qualities, and by the simple process of transferring them to women converted them into what was conventionally admirable.⁵⁰

48 For more information on Boudicca’s reception within the movement read: Johnson (2014).

49 Joan of Arc was the icon of the British suffrage movement. She featured on several posters and cover pages of newspapers. Her militancy and martyrdom were especially fascinating and inspiring to the suffragettes. As such, she features in all basic works about the movement. For further reading: Tickner (1988) and Christensen Nelson (2010).

50 J. E. M. (1910) 195.

History is obviously being instrumentalised not only to create identity but also to illustrate injustice towards women based on sexist and false stereotypes. The suffragettes demonstrated here a very modern understanding of historiography, as they would have to understand that history is a constructed idea of the past and cannot reflect the "truth". Gibbon's case represents the supremacy of the patriarchy that for centuries has defined what women could be and what they could not be. In their concluding sentence, J.E.M. states: "Women, in fact, must realise the fact that they *have no right to be brave*."⁵¹ This further illustrates the underlining critique of the historical reception of women by men.

Another article featuring Zenobia was published on 10th January 1913 in *The Suffragette*. Here too, the author opted for anonymity. The article "The Equality of Women" bore the subtitle, "Verbatim Report of a Speech by Abdul Baha, Leader of the Bahai Movement". Several introductory lines provide information on the figure of Baha and his position within the Bahai-movement. The latter was initiated in 19th-century Persia by Mirza Ali Muhammed, who had considered himself a prophet. The article hints at a particular interest on the suffragettes' part in the leader's martyrdom, in which they obviously saw a parallel to their own beliefs. Baha's speech was very progressive: he argues that people should not be judged on their sex as that would prevent balance among the human race. He also accused men, who insisted on treating women as inferior, of being failed humans. Being the most intelligent species created by God, he expected humans—men in particular—to see reason. As a means to underline his theses, Baha chose examples from history that, according to him, proved that women were able to function as political and religious idols, just as men did. He introduced this paragraph with the words: "As regards the political life, one of the great and powerful women who have appeared in history is Zenobia."⁵² As a Persian he would probably have been more aware of Zenobia's history than the British and perhaps even come to regard her from a different angle than the average British person would have done. Combined with his audience⁵³, which consisted of feminists, his choice therefore was an obvious and well made one.

51 J. E. M. (1910) 195.

52 *The Equality of Women* (1913) 185.

53 Since the transcription of the speech was published in *The Suffragette* it is safe to assume that the live audience also consisted mostly of feminists and/or those sympathetic to the women's movement. However, there is no proof available that could validate the transcribed speech.

In his speech Baha describes Zenobia as a woman “[...] showing the greatest administrative capacity [...]”⁵⁴ and that as regent “she organised a great, efficient, and just government.”⁵⁵ From his perspective, Zenobia was obviously the perfect example of female capability and strength. As a leader, she inspired her people when she decided to free them from the Roman yoke:

Although she was not a woman belonging to those foreign lands, yet all these people universally declared her to be their queen, because she manifested this great desire for the regeneration of the people. She practised the greatest justice. She was very wise in her administration. [...] One is astonished with what power and with what great painstaking trouble she has planned these marvellous cities of the ancient time. She became powerful as to try to throw away the yoke of the Roman Emperor, and the Roman Empire rose against her.⁵⁶

Baha's words work as metaphors against the oppression by the British government: On the one hand it aims at British imperialism and the Near East's fight against it,⁵⁷ and on the other hand it refers to the suffrage movement and its fight for equality. However, after having first emphasised his position by rejecting the idea of inequality between the sexes, Baha slips in his statements regarding Zenobia. In the quotation above he begins by pointing out that *although* she was a woman, she achieved remarkable things. That indicates a surprise that does not fit his apparent belief in equal genders created by God. Further statements in his speech suggest the same. It is difficult for us to understand whether these slips happened unconsciously or whether his original position on equality was merely made to please his audience. His explanation of Zenobia's defeat does not provide a clear answer but allows the interpretation of the former case:

54 *The Equality of Women* (1913) 185.

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

57 In her chapter on orientalism and reception of ancient women, Wieber investigates the impact Zenobia has had on the understanding of modern Syrian nationhood (2020a) 136–150. A similar immersion and anti-colonial pattern of argument can be seen in the example of Baha's speech.

The Empire of Rome at that time was very vast and aggressive; but Zenobia was only the Queen of Egypt and Syria, therefore she could not muster as many soldiers as the Roman Emperor could bring into active force.⁵⁸

As previously mentioned, general reception often associates Zenobia's defeat with her lack of aggressive character traits due to her sex. Baha instead argues that it was mainly due to Aurelian's larger forces. His continuous tale of the Palmyrene Queen's story also does not follow the same patterns that have become traditional in her reception during the nineteenth century. He never mentions the supposed incrimination of Palmyra's council Zenobia made directly after her capture. Nor does he touch upon Aurelian's procession of triumph that paraded the Queen in shackles through Rome. Baha rather preferred to emphasise the impressive image of the warrior queen in his concluding sentences.

They day on which the engagement between the two contending armies opened, Zenobia clad herself in a red and glorious garment. She crowned her head with the diadem, and she threw her dishevelled (loose) hair behind her back, rode on a charger, took a sword in her hand, and carried herself with such energy and dauntlessness that the Roman army was completely routed, and had to retreat.⁵⁹

Zenobia, a woman, queen and warrior was such a terrifying appearance that her person alone was enough to drive the Roman forces away, at least at first. This impressive image stands in stark contrast to that of most other forms of reception. Baha's choices in retelling Zenobia's history were obviously very well suited to his audience and would have most probably inspired early feminists in their further campaigning for women's franchise.

Traces of Zenobia can be found not just in the suffragette newspapers but also on the general suffrage stage. In 1911 Edith Craig—daughter of the successful and famous actress Dame Ellen Terry—founded a theatre group called The Pioneer Players, which would exist until 1925. Even though the group was not exclusively a suffrage organisation, it was highly supportive of the suffrage cause and employed many of its campaigners. One of them was the former actress, and by then playwright, Cicely Hamilton.⁶⁰ Hamilton is known for writing a number of

⁵⁸ *The Equality of Women* (1913) 185.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Cockin (2001) 1–8.

the most successful plays of the suffrage movement, such as *A Pageant of Great Women* (1909).⁶¹ *Pageant* is a play about a woman who is harassed by the allegorical figure *Prejudice*. In her distress the woman turns to *Justice* to free her, who then inquires why she should be worthy of freedom. *Prejudice* tries to intervene by pointing out that only men are worthy of freedom, but then the woman begins to justify her case. As she does so, historical female figures appear on the stage to support her arguments. There are 44 exempla in total in the play, divided into six categories: *The Learned Women*, *The Artists*, *The Saintly Women*, *The Heroic Women*, *The Rulers* and *The Warriors*. Queen Zenobia was listed among *The Rulers*, where she appeared in good company along with the British queens Victoria, Elizabeth I and Philippa of Hainault, and other female rulers such as the Russian monarch Catherine the Great and the Empress dowager of China Tsze-Hsi-An.⁶²

All in all, *Pageant* resembles more a procession than a traditional play. As each of the examples enter the stage, they speak just one line that represents their person but also strengthens the arguments made by the woman. Zenobia, who follows Queen Victoria onto the stage, exclaims: "Behind, Zenobia of the hero's heart"⁶³. In itself this statement is not very revealing but in the context of the whole procession of female rulers, who each stand for wisdom, strength and courage, Zenobia's heroic memory serves to underline women's skills in politics. There is also a photograph of the actress, Nella Powys, in her Zenobia costume in the printed edition of the play.⁶⁴ The picture was taken by the newspaper *Daily Mail*, whose representatives had been invited to watch the performance. Zenobia is not alone on the photograph, which shows several historical figures from *The Rulers*: Tsze-His-An, Deborah, Philippa of Hainault, Queen Elizabeth, Queen Victoria and Zenobia. The centre is dominated by Elizabeth, Zenobia stands to her right (the viewer's left) and once again, she is averting her gaze. Instead of looking into the camera, Zenobia focuses on some point to her right. She is dressed extravagantly, in a quite modern and fashionable chequered cloak with a heavy looking crown on her head. However, there are no shackles visible. The

61 Atkinson (1996) 246.

62 Hamilton (1910) 17.

63 Ibid, 37.

64 Ibid, 36.

whole play serves as an example of women's deeds in history, which form a basis for the modern understanding of women among the feminists.

ZENOBIA—THE AUSTRALIAN SUFFRAGIST?

Zenobia's historical figure might not have been as popular as Joan of Arc for the militant suffrage campaigners, but it proved to be an inspirational idol for British feminists throughout the long nineteenth century. But it was not only British women who discovered Zenobia and used her memory in their fight for equality.

Between 1888 and 1891 *The South Australian Register* printed 27 letters to the editor which were all signed by an author using the nom de plume "Zenobia".⁶⁵ This Zenobia was a fighter too. Her letters all address the question of women's suffrage as well as other topics involving women's rights, such as education for girls. Just like her British colleagues, she also used historical and monumental examples to prove women's demand for political rights to be legitimate.

In her letter from 10th April 1888, for example, she refers back to the Bible, according to which God created both man and woman, after his own image. This leads her to the conclusion: "Whoso reads that Scripture must see that the grant of dominion and authority over the earth was not given to the man alone, but to the man and the woman as joint authorities."⁶⁶ In July of the same year she used the example of Queen Victoria, who, like the author's ancient namesake, was living proof that women could wield (political) power and still remain women.

In Queen Victoria we see that the heaviest political responsibility and the most constant political duty do not in any way detract from the most thorough womanliness. Where can we see a more ideal picture of sweet domesticity than that presented by the Queen's "Journal of Our Life in the Highlands." The long conscientious political life of the Queen, united with her domesticity and passionate love of home, and of all that doth become a woman, emphatically refute the idea that political power and duty would destroy the womanliness or domesticity of woman. Surely if the Queen

⁶⁵ Elizabeth Mansutti has created a homepage dedicated to the Australian suffragist Mary Lee and the movement in general. She also provided several articles by "Zenobia". Mary Lee (slsa.sa.gov.au) (accessed 02/12/20).

⁶⁶ Mary Lee (slsa.sa.gov.au) (accessed 02/12/20).

can discharge all family duty and yet spend hours daily in connection with the grave duties of Imperial Government ordinary women at intervals of two or three years could put a ballot-paper into a box yet retain all feminine grace, and form the centres of love and light within their homes.⁶⁷

Queen Victoria, as the leading figurehead of the British Empire, was also an idol of the British suffrage movement. Today we know that the Queen herself was appalled by the feminists and their demands, but that obviously did not diminish her symbolic meaning for the movement throughout the Empire.⁶⁸ The quotation illustrates how Victoria's example was interpreted by suffrage campaigners and used in their argumentation to support their cause. As a female sovereign she transgressed gender barriers everyday but was also highly regarded as a symbol for maternity and femininity. Her example therefore, underlined the arguments of suffrage fighters within her empire, that women can take an active interest in political matters and not lose their femininity in doing so. Especially since casting a vote was considerably less time invested in politics than the duties of the queen.

CONCLUSIONS

The historical figure of Zenobia is both complex and controversial, permitting the interpretation of her life—and particularly her final moments—in subtly different ways, depending on the attitude and agenda of the historian in question. Although she is now a name that has largely slipped from public memory, she was an historical figure who was extremely present—visually and textually—in the second half of the nineteenth century. For this reason, the (proto-)feminist movement in Britain, but also in the Empire, recognised her potential as a figurehead to voice some of their central concerns. Zenobia's attraction to the suffragettes and early feminists throughout the long 19th century was apparent. Just like Zenobia they found themselves in a fight against a superiority which would often feel as hopeless. Zenobia's image in shackles must have symbolised the

67 Mary Lee (slsa.sa.gov.au) (accessed 02/12/20).

68 For more information on Victoria's relationship with the women's rights movement read Chernock (2019).

defeats, that they themselves continuously had to suffer throughout their campaigns. But, just as she had done before them, the feminists regained their dignity and revived Zenobia's strength and courage in their ongoing fight, which would eventually lead to a successful outcome.

BIBLIOGRAPHY

- Andrade (2018). – Nathanael Andrade, *Zenobia: Rising Star of Palmyra* (New York: Oxford University Press 2018).
- Atkinson (1996). – Diane Atkinson, *The Suffragettes. in pictures* (London 1996).
- Carlà-Uhink/Wieber (2020). – Filippo Carlà-Uhink/Anja Wieber, *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World* (London 2020).
- Cherry (2000). – Deborah Cherry, *Beyond the Frame. Feminism and visual culture, Britain 1850–1900* (London 2000).
- Chernock (2019). – Arianne Chernock, *The Right to Rule and the Rights of Women: Queen Victoria and the Women's Movement* (New York 2019).
- Christensen Nelson (2010). – Carolyn Christensen Nelson, *The Uses of Religion in the Women's Militant Suffrage Campaign in England*, *The Midwest Quarterly* 51.3 (2010) 227–242.
- Cockin (2001). – Katherine Cockin, *Women and Theatre in the Age of Suffrage. The Pioneer Players 1911–1925* (London 2001).
- Cowman (2012). – Krista Cowman, *Female Suffrage in Great Britain*, in: Blanca Rodriguez-Ruiz/Ruth Rubio-Marin (eds.), *The Struggle for Female Suffrage in Europe. Voting to Become Citizens* (Leiden 2012), 273–288.
- Gibbon (1862). – Edward Gibbon. *A History of the Decline and Fall of the Roman Empire. A New Edition in One Volume* (London 1862).
- Green (2009). – Barbara Green, *The Feminist Periodical Press: Women, Periodical Studies, and Modernity*, *Literature Compass* 6.1 (2009) 191–205.
- Günther (2006). – Jana Günther, *Die politische Inszenierung der Suffragetten in Großbritannien. Formen des Protests, der Gewalt und symbolische Politik einer Frauenbewegung* (Freiburg 2006).
- Hamilton (1910). – Cicely Hamilton, *A Pageant of Great Women* (London 1910).
- Hartmann (2001). – Udo Hartmann. *Das palmyrenische Teilreich*. (Stuttgart 2001).

- Jameson (1869). – Anna Jameson, *Memoirs of Celebrated Female Sovereigns*. 4. Aufl. (London 1869).
- J. E. M. (1910). – J. E. M., *Courage in Women, Votes for Women* 146 (1910) 195.
- Johnson (2014). – Marguerite Johnson, Boadicea and British Suffrage Feminists, *Outskirts Online Journal* 31 (2014).
- Kämpfer (1997). – Frank Kämpfer, *Propaganda. Politische Bilder im 20. Jahrhundert, bildkundliche Essays* (Hamburg 1997).
- Kent Kingsley (2016). – Susan Kent Kingsley, *Queen Victoria. Gender and Empire* (New York and Oxford 2016).
- Kitch (2015). – Carolyn Kitch, *Theory and Methods of Analysis. Models for Understanding Magazines*, in: David Abrahamson/Marcia R. Prior-Miller (eds.), *The Routledge Handbook of Magazine Research. The Future of the Magazine Form* (New York 2015) 9–21.
- Potter (1996). – David Potter, Palmyra and Rome: Odaenathus' Titulature and the Use of the Imperium Maius, *Zeitschrift Für Papyrologie Und Epigraphik* 113 (1996) 271–285.
- Should Women Have Votes? (1869). – Should Women Have Votes, *Western Mail* 46 (1869) 4.
- Spongberg (2005). – Mary Spongberg (ed.), *Companion to Women's Historical Writing* (London 2005).
- Stoneman (1993). – Richard Stoneman, *Palmyra and Its Empire. Zenobia's Revolt against Rome* (Ann Arbor 1993).
- The Equality of Women (1913). – The Equality of Women. Verbatim Report of a Speech by Abdul Baha, Leader of the Bahai Movement, *The Suffragette* 13 (1913) 185.
- Tickner (1988). – Lisa Tickner, *The Spectacle of Women: Imagery of the Suffrage Campaign, 1907–1914* (Chicago 1988).
- Wang (2013). – I-Chun Wang, Zenobia as Spectacle: Captive Queen in Arts and Literature, *Journal of Comparative Literature and Aesthetics* 36 (2013) 75–86.
- Wieber (2000). – Anja Wieber, *Die Augusta aus der Wüste – die palmyrenische Herrscherin Zenobia*, in: Thomas Späth/Beate Wagner-Hasel (eds.), *Frauenwelten in der Antike. Geschlechterordnung und weibliche Lebenspraxis* (Stuttgart, Weimar 2000) 281–310.
- Wieber (2007). – Anja Wieber, *Die Karawanenkönigin – Das Bild der Zenobia im Roman*, in: Martin Korenjak/Stefan Tilg (eds.), *Pontes IV. Die Antike in der Alltagskultur der Gegenwart* (Innsbruck/Wien/Bozen 2007) 129–142.
- Wieber (2017). – Anja Wieber, Zenobia of 1001 Nights. Alexander Baron's Novel Queen of the East, *thersites* 5 (2017) 125–149.

- Wieber (2020a). – Anja Wieber, *The Palmyrene Queen Zenobia in Syrian TV: Inverting Orientalism for Modern Nationhood?*, in: Filippo Carlà-Uhink/Anja Wieber, *Orientalism and the Reception of Powerful Women from the Ancient World* (London 2020) 136–150.
- Wieber (2020b). – Anja Wieber, Die palmyrenische Königin Zenobia als Werbe-ikone für Seife, *thersites* 11 (2020) 277–323. (= *tessellae* – Birthday Issue for Christine Walde).
- Winsbury (2010). – Rex Winsbury, *Zenobia of Palmyra. History, Myth and the Neo-Classical Imagination* (London 2010).

Vivian Colbert
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
British Studies
An der Hochschule 2
D-76726 Germersheim, Germany
vicolber@uni-mainz.de

Suggested citation

Colbert, Vivian: Queen Zenobia's 'Campaign' for British Women's Suffrage. In: *thersites* 12 (2020), pp. 71–94.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol12.186>

FILIPPO CARLÀ-UHINK

(Universität Potsdam)

Interview with Alana Jelinek

Abstract Alana Jelinek is an art historian and artist—“an artist making art, and also writing about art”, in her words—, a former European Research Council artist in residence at the Museum of Anthropology and Archaeology at the University of Cambridge, and currently teaching in the School of Creative Arts at the University of Hertfordshire. Her art has revolved mostly around the issues of post- and neocolonialism and their connections with neoliberalism—a more implicit topic in her works from the 1990s on the “tourist gaze” developed into an interest in museums, collecting and ethnography throughout the past two decades. In this interview, she talks to thersites about the role of classical heritage and ancient art in her own work.

Keywords classical archaeology, art history, installation art; classical receptions

Alana Jelinek is originally from Melbourne, Australia, where she studied at Victoria College, Prahran. For her postgraduate studies she then moved to the UK, where she attended Birkbeck College. In 2008 she achieved her PhD in both the fields of Fine Art practice and History of Art at Oxford Brookes University with a thesis on “Art as a democratic act: the interplay of context and content in contemporary art”.

Throughout her career, Alana Jelinek has always crossed multiple boundaries: within art, as her work moves across the most various techniques and genres, from painting to performance, from novels to films, but also between art as practice and research and reflection upon art. Between 2009 and 2014, she conducted a research project funded by the Arts and Humanities Research Council into the relationship between collections, collectors and the collected (University of Cambridge). This was followed by her second post-doctoral research role with the University of Cambridge between 2013 and 2018 where she was artist in residence for the project “Pacific Presences”, funded by the European Research Council. Among her many scholarly publications are the monographs *This is Not Art: Activism and Other ‘Not-Art’* (London, 2013) and *Between Discipline and a Hard Place: The Value of Contemporary Art* (London, 2020). To all this, Alana Jelinek also adds an intense activity and a great experience in education, in schools, museums, art galleries, as well as in higher education institutions.

On her homepage, she writes:

Art, for me, is a philosophical praxis. What I mean by this is that for me art is a philosophical enquiry using materiality to explore, interrogate and enact ideas. All of my work explores mechanisms of power and an individual’s relationship to these. This includes the historical colonial past, with its legacies in the present and the present within neoliberalism.¹

In her work, Alana Jelinek has repeatedly referred to the Classical heritage and to ancient art. We are very glad that she has accepted our invitation to be interviewed on these matters for *thersites*.

¹ <http://www.alanajelinek.com/about.html>.

thersites: *As the title of your PhD thesis reveals, you have worked a lot on the connections between art and democracy. Did this inspire or direct you towards Classical Greece, and more specifically democratic Athens? Is Athens a model for the interplay of democracy and art?*

Alana Jelinek: I discovered Ancient Greece during my time as an undergraduate at art school, at the very beginning of my journey. I remember making a range of artworks that used sculpture to explore the legacy of Classical thought today and also Classicism in architecture across the globe. While studying painting at Art School, I also took modules in philosophy at the University of Melbourne, and so I was exposed to the legacy of Plato and Socrates quite formally. I tried to make sense of what I was discovering about the impact of the past on the present through my art practice. This relationship between theory and practice is an artistic habit I maintain to this day.

In my most recent monograph, *Between Discipline and a Hard Place*, I go to some length to explain how different the definition and understanding of art in ancient Greece (as *technê*) was, and indeed how democracy as we understand it today is not democracy as was understood, or practiced, in ancient Greece. One of the main points of difference is that the idea/ideal of democracy has been predicated on the idea of the equality and freedom of all regardless of birth or belief since the liberal revolution in thought in the Modern period. For me, ancient Greece had neither art nor democracy in the modern senses of these words.

thr: *In your project “the third wing” (2006), a performance about a public consultation for the construction of a “House of Corporations” at Westminster, you used a classical model, the ancient agora, as architectural inspiration. Can you tell us something about the project—and why Classical antiquity was crucial here to its realization?*

AJ: “The Third Wing” was one of the art projects that formed part of my PhD investigating art as a democratic act. It played with the idea of building a new wing on the UK’s Houses of Parliament, embodying the rise of corporate influence in political structures. The proposal was to add a House of Corporations to the existing House of Lords and House of Commons. The agora reference alluded to the ancient Greek agora, the place of politics and also the market place, so it played on the idea of markets and their relationship to democracy. Of course, the ancient agora was not a market in the sense of market capitalism or global transnational corporations of the twenty-first century.

As it happens, I worked with an Australian Greek student architect on the blueprints for the House of Corporations and we incorporated an ‘agora’ into the plans.

thr: Archaeology generally plays an important role in many of your projects. What is its relevance to your understanding of culture, society, and art?

AJ: I worked with archaeologists as colleagues for 9 years, from 2009 until 2018, while working with the Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge. This proximity gave me quite a nuanced and fleshed out understanding of the discipline. Because archaeology and anthropology were juxtaposed, I understand archaeology in contradistinction to art, its history, and also in contradistinction to anthropology. So, archaeology is the discipline of understanding past cultures and societies through ‘the dig’, the excavation and its knowledge is based on exploration of material culture. Social Anthropology seeks to understand living cultures and societies through fieldwork including behaviour, attitudes and practices.

Both disciplines identify art as one aspect of (nearly) all human cultures. To contrast this with art history, as a discipline, art history began in the eighteenth century with Hellenist Johann Winckelmann, who identified the Classical era as the origins of art. In the twentieth century, art was imagined to have been produced by all societies since the beginning of human evolution, so the definition of art moved from Winckelmann’s to a more anthropological one.

I, on the other hand, argue that art has only existed since the neologism ‘aesthetics’ has invented the particularities of Modern thought. Therefore, much that art historians, philosophers, archaeologists (etc.) call art isn’t actually art.

thr: Popular understanding of archaeology is often still stuck in the idea, overcome in scholarship since the second half of the 20th century, that material culture is connected to ethnicity, and that an excavation can thus tell us “who lived there”. Is this an element you wish to rediscuss and challenge through your artistic work?

AJ: One of the major drivers in my art practice is exploring the questions, who belongs and who has the right to determine belonging?

It is interesting and alarming how often the general public use scholarship, including archaeology, as evidence for pre-existing prejudiced views. I am not saying that scholars are without bias, but the whole point of disciplinary schol-

arship is to expose through the peer-review processes those practices and conclusions within the discipline that maintain falsehoods and misunderstanding.

It may be common understanding for over 50 years amongst archaeologists (and also anthropologists) that any given material culture found in a specific location does not signify ethnicity—indeed that both material culture and ideas travel—but it is no surprise that the general public hasn't caught up. I find that we all tend to operate with outdated ideas outside our particular areas of expertise. For example, most people who aren't artists seem to believe that art is concerned with aesthetics, when in fact the equation of art with beauty is a Romantic one, and one we, artists, left behind in the early twentieth century.

thr: What is your experience with archaeological museums and how can we make them into central institutions for a democratic education or an education to democracy?

AJ: The archaeology museum I worked with included archaeology from everywhere, including archaeology local to Cambridge. However, the Museum's collections and displays excluded Classical civilizations which were instead housed in the Fitzwilliam Museum, with its emphasis on Art and the 'Great Civilizations'. We can see immediately from this how undemocratic (indeed racist) are the uses to which archaeological collections and museums can be put. I am aware of the debate raging in the ethnological museums of Europe about how to present their collections gained by colonial contact, albeit not always as plunder. They want to present the value of their collections as a physical reminder of the value of all cultures, to serve as an embodiment of multicultural democratic Europe. I have worked in museums education and I write about art (and culture) as guarantor of democracy, so this question is close to my heart. But there is no simple answer.

thr: There is one project in which you related in a much more systematic way to Classical antiquity—"Not Praising, Burying" (2012). Can you tell us something about the project and how it developed?

AJ: 'Not Praising, Burying' [Fig. 1–3] was my most recent direct engagement with Classical antiquity, although I am planning a project which takes the ideas explored in that artwork further. One of my colleagues at Cambridge University was Dr Chris Chippindale, an incredibly inspiring, knowledgeable and funny man whose abilities at story-telling meant that even flint could seem interesting.



I was interested in so much of what he had to say that I sought out things he had written. This is how I found the article he and David Gill wrote called ‘Material and Intellectual Consequences of Esteem for Cycladic Figures’ (*American Journal of Archaeology*, Vol. 97 No. 4, Oct 1993) examining the relationship between scholarship and markets in art and antiquities. This article has been influential in my own writing about the relationship of art to the art market. After that article, I read Vickers and Gill’s *Artful Crafts* (1994), which argues that ancient Greek pottery was never intended as the art form art historians of eighteenth and nineteenth century deemed it to be (Winckelmann and Wöfflin, for example). But instead, ancient Greek pottery is grave goods, that stood in for real instances of material wealth or perhaps aspirational wealth. So, I wanted to see whether it was possible to really understand what this would mean by engaging with the proposition through artistically playing with materials and forms. Ancient Greek pottery is so heavy with significance, I felt it is impossible to see it as throw-away or, at least, as less valuable grave goods than the contents found inside the pottery. I wanted to explore the question by using contemporary disposable forms—plastic bottles—and decorating them with contemporary versions of the classical themes, including painted displays of wealth (consumer goods that denote class), sporting prowess, scenes of conviviality and myths. For the project, I invited a range of people to make these ‘equivalents’ including David Gill and other archaeologists, aesthetics philosophers, artists and curators.

[On her homepage, Alana Jelinek introduces “not praising, burying” as follows: “Performed on 12 November 2012 by an invited group of artists, archaeologists, art educators, philosophers in order to interrogate the idea of Greek pottery as art and the idea of Greek artefacts as the pinnacle or origins of artistic practices as we understand them today.

The Rules

1. Everyday, throw-away, low-value vessels must first be prepared with a ground (surface primer) the colour of clay.
2. Low-value, throw-away vessels painted to appear like clay must then be decorated using the colours used by ancient Greek potters.
3. Painted decorative elements of the vessels must be in the style of ancient Greek red-figure or black-figure ceramics.
4. Representations must be of contemporary life or values.

The Premise

1. Following the ideas presented by Vickers and Gill in *Artful Crafts* (1994):
 - a. that ancient Greek ceramics were not made as high art objects,
 - b. ceramicists were a low-status group and not artists in any contemporary understanding of the term,
 - c. ancient Greek red-figure and black-figure pots were skeuomorphs (playful pretend versions) of metallic objects (black = oxidised silver; red = gold; deep red = bronze; white = ivory).
2. That equivalents exist in contemporary (Western) cultures of most instances of (existing) ancient Greek material culture.
3. That ancient Greek ceramics depict three types of contemporary subject: everyday life, the gods, and heroes—not a far cry from what is depicted in the tabloids.” (Source: <http://alanajelinek.com/participatory.html#NPB>))

thr: *The project revolved around the concepts of “translation” and “equivalent”. What is the importance of these two concepts in our cultures and lives?*

AJ: The project was based on distinguishing between what happens when an idea is taken out of its originating context and put into a new one. I called this translation. All the various forms of neo-classicism found all over the world and most markedly in colonial outposts, for example in state and official building from Washington, USA to Kolkata, India, are translations of the vernacular of power used in Classical antiquity. This is contrasted with equivalents, which may co-exist with translations.

Equivalents do not look like that produced within the classical tradition, so equivalents may be misunderstood or undervalued. For example, the impressive displays of power and authority in traditional Abelam (Papua, New Guinea) architecture are an equivalent of the Parthenon.

In ‘Not Praising, Burying’, I used the idea of equivalence to ‘interrogate’ and try to get under the skin of the Vickers and Gill thesis in *Artful Crafts*. So invited guests were asked to make equivalents of ancient Greek pottery. We used plastic bottles for our painting—arguably the equivalent of pottery made to throw away, or bury. Early on in the art project’s design, I realized I had to avoid the shapes used by ancient potters because today these shapes signify grandeur. They are the shapes for trophies and banqueting. Forms based on ancient pottery cannot shake the connotation of power, authority and gravitas. We needed to use a shape wholly associated with the disposable, so I turned to plastic: and the shapes we only associate only with plastic and the disposable.

thr: Do you have future projects connected to Classical antiquity?

AJ: I have long been keen to revisit the concerns I explored in ‘Not Praising, Burying’. Having worked with museum collections since 2008, I am particularly drawn to ambiguous objects, namely, objects that are understood historically to be one thing when they may in fact be something else. I wrote an art novel, published by LemonMelon and designed by Marit Munzberg in 2013/14, from the perspective of a ‘cannibal fork’ in the collection of the Museum of Archaeology and Anthropology, University of Cambridge. It’s called *The Fork’s Tale, as Narrated By Itself* and it explored the various scholarly and fantastical, historical and contemporary, tales told about it. ‘Cannibal Forks’ from the nineteenth and early twentieth centuries are part of the collections in ethnological museums all over the world. They are displayed as authentic objects. However, scholars are united in the understanding that none was ever used for flesh, let alone human flesh, and that most were made as part of a trade in curios for gentlemanly tourists and missionaries. I would like to use a similar approach to explore the ‘biography’ of a piece of ancient Greek pottery, and its current situation as part of a collection.

thr: In a nutshell, what can classical antiquity teach us today?

AJ: Whatever we want it to teach us. Classical antiquity is a text that is useful and generative to each succeeding generation. But we do tend to use it in our own image.

thr: Thank you.

Suggested citation

Filippo Carlà-Uhink: Interview with Alana Jelinek. In: *thersites* 12 (2020), pp. 95–103.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol12.163>

CLARA BRILKE, EVA WERNER

(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Johannes Gutenberg-Universität Mainz)

I am not sure that I feel like singing, thanks very much for asking!

Interview with Natalie Haynes

Abstract In her writings on ancient myth, the British author Natalie Haynes moves women to the centre of attention. Her two latest books, *A Thousand Ships* and *Pandora's Jar*—a fiction novel and a non-fiction one—approach this topic from two different perspectives. This interview takes stock of Haynes' motives and methodology as well as of the challenges she faces in the process of writing.

Keywords Women in Ancient Myth, Classical Reception, Classics in Popular Culture

INTRODUCTION

Like most good ideas, the idea for an interview with Natalie Haynes came about in a pub: While we were talking about *A Thousand Ships* (a book that fascinated us from the very first sentence),¹ our supervisor, Christine Walde, offered to connect us with the author. We are very happy that our casual conversation actually resulted in this interview, which Natalie Haynes kindly agreed to do via Zoom three days before Christmas 2020.

What we liked best about reading *A Thousand Ships* are the multiple threads of Natalie Haynes' work coming together in this novel: She read Classics at Christ's College, Cambridge, wrote her PhD about women in Greek tragedy and has worked in the field of Classics ever since. At the same time, she has considerably broadened her professional scope, working not only as a classicist but also as a comedian, journalist, and writer. She has hosted her own radio shows, for instance the one entitled 'OedipusEnders',² where she draws parallels between modern soap operas and Greek tragedy. In her latest BBC Radio 4 podcast 'Natalie Haynes Stands Up for the Classics'³ she introduces ancient figures such as Plato, Aristotle, Helen, or Penelope to a wider public. She has written articles for *The Guardian*, *The Times* and *The Observer* (among others) and published six books to this day.

Natalie Haynes' first book was a children's book, *The Great Escape*,⁴ published in 2007. It tells the story of a tomcat's escape from an animal testing laboratory and is, curiously enough, the only one of her books that has been translated into German.⁵ In 2010 she published *The Ancient Guide to Modern Life*,⁶ a non-fiction book that finds fascinating parallels between modern and ancient culture, for example in the fields of politics, language and arts. Her first novel, *The Amber Fury* (2014),⁷ is a contemporary retelling of Aeschylus' *Orestia*, set in Edinburgh

1 Cf. Haynes (2019).

2 <https://www.bbc.co.uk/programmes/booryfig> (accessed: 14. 03. 2021).

3 <https://www.bbc.co.uk/programmes/bo77x8pc> (accessed: 14. 03. 2021).

4 Cf. Haynes (2007).

5 Further works have been translated into Italian, Spanish and Dutch.

6 Cf. Haynes (2010).

7 Cf. Haynes (2014).

and London. In *The Children of Jocasta*,⁸ published in 2018, she chooses another approach by narrating the epic cycle of Thebes from the perspective of Jocasta and Ismene.

A Thousand Ships, published in 2019 and shortlisted for the Women's Prize for Fiction 2020, is Natalie Haynes' latest fiction novel. It retells the Trojan War from a female perspective. Andromache, Hecabe, Cassandra, Clytemnestra, and Penelope are among the main characters in this version of the Trojan War. The narrative opens with a direct quote from Homer's *Iliad* ("Sing, Muse"). It is not the poet, however, who takes centre stage in the first chapter, but the Muse Calliope herself: Displeased with the poet's tone, Calliope decides to teach him a lesson in manners. By reversing the traditional narrative perspective in the very first chapter, Natalie Haynes sets the tone for the entire novel. The individual chapters recount the fate of women severely affected by the Trojan War: Readers witness Creusa trying to find her way out of the burning city, Laodamia grieving her dead husband Protesilaus, and Penthesilea entering the battlefield after she accidentally killed her sister, now looking for an honourable way to die.

Pandora's Jar,⁹ published in 2020, is Natalie Haynes' latest work and deals with the reception of women in Greek myths from ancient to modern times. In several case studies, Natalie Haynes demonstrates the reduction of complexity that female figures in particular have undergone in modern retellings: Pandora becomes the source of all evil, Helen the outbreak of the Trojan War, and Medusa's story is reduced to her being a terrifying monster. "Hugely lively, fun, yet serious",¹⁰ according to The Guardian review, *Pandora's Jar* draws attention to women in Greek myth who, over time, have been reduced to little more than one negative trait.

In these works, Natalie Haynes approaches Greek women in different ways: Helen, for example, is not given a full chapter in *A Thousand Ships* (Calliope refuses to bestow an individual chapter on her: She gets on her nerves). Instead, Helen is addressed in *Pandora's Jar*: Attention is paid to the various versions of her myth in antiquity and her reception, e.g. in Star Trek as Elaan of Troyius.

Clytemnestra, on the other hand, is present in both works. Natalie Haynes investigates her motives in different ways: While in *Pandora's Jar* she mainly focuses on the various literary traditions, she deals with the material much more

8 Cf. Haynes (2018).

9 Cf. Haynes (2020).

10 Higgins (2020).

freely in *A Thousand Ships*, e.g. letting Clytemnestra enter into conversation with Cassandra. If Clytemnestra has a counterpart in the myths surrounding the Trojan War, it is Penelope, who also gets her own chapter in *Pandora's Jar*. In *A Thousand Ships* we only get to know the heroine's perspective and feelings through numerous letters addressed to her husband Odysseus. This Ovidian gesture highlights her wide range of emotions from seriously concerned to furiously angry, as she waits for her husband to come home.

This multiperspectivity in portraying the women of the Trojan War is particularly fascinating to us and will therefore take up a large part of the following interview.

thersites: *Your oeuvre is extremely rich: Among other things, you work as a broadcaster, a writer and a comedian. In our introduction, we failed to find an appropriate job description for your wide field of activities in Classics. What label would you use to classify your work?*

Natalie Haynes: I never use labels to classify my work but when people ask for introductions, I usually go with 'writer' and 'broadcaster'. I do not feel like a comedian anymore because when I do a talk, which has got jokes in it, it is just a lot easier than the job they are doing. So, I go with 'writer and broadcaster' and sometimes 'writer, broadcaster and classicist' but usually the Classics is taken as a given now.

thr: *We find it intriguing that you wrote your dissertation about women killing their children in Greek tragedy and came out working as a broadcaster and comedian. What happened along the way?*

NH: Yes, what could possibly go wrong? I was already a comedian when I wrote that dissertation. I started doing stand-up as an undergraduate in my first year at Cambridge, which has a long history of producing comedians. It has The Footlights, a comedy society which produced for example the bunch of the Pythons, Hugh Laurie, Stephen Fry, or Emma Thompson; and it has been doing so for decades. So, Cambridge is a very good place to become a comedian in lots of ways.

The two things—Classics and comedy—have always co-existed for me. I have been a comedian and a Classicist for a really long time even if comedy, at the start, was only my hobby and then, for a while, Classics was only my hobby, and

now the two merged into one place. But it is still true that my writings, my fiction and my non-fiction writings, are much sadder. They access a much more melancholic side of me than my comedy does although that often has quite dark, quite melancholic elements, too. Obviously, its goal is laughter, so there is a slightly different vibe for it.

thr: In your works you introduce partly unknown Classical figures to a wider public—Why do you think this is important and how can Classics as an academic discipline benefit or perhaps learn from this?

NH: Well, in the UK, which is obviously the place where I produce the bulk of my work, the majority of Classics teaching is in the private-school sector. Roughly, seven percent of the students go to a private, fee-paying school and 93 percent of them go to a state school. The teaching of Latin and Greek is not exclusively but not far-off exclusively taught in private schools. Greek in particular is pretty well only taught in private schools—there are a few incredible outlying schools, but they are so small in number I probably visited all of them. So, for the most part in this country Classics is limited, or at least the language of Classics is limited, at school-age for people who pay for their education, and that is a very small percentage of them.

If Classics as an academic discipline wants to continue existing, it simply is not enough to shrug our shoulders and say: “Oh, that is really disappointing.” Also, it is not enough to do outreach at university level for sixth-formers and say: “Please come and study here.” Because: We are asking a 19-year-old to pay 9,000 pounds a year in fees and then their living-costs on top of that. We are asking to take on a lot of trust and I do not see that this is particularly sustainable long-term. Every student, I think, who applies to university to read Classics is doing something marvelously heroic: They are taking a subject which is demonstrably not vocational, which does not have an obvious career path. They are studying something because they want to and that is remarkable. Sort of the least we can do, I think, is go out and get them. Go out and say to them: “Hey, there is this awesome thing over here that you might really like. So, here it is.”

In a normal year, I visit a lot of schools—state schools as well as private schools. And since my radio show ‘Natalie Haynes Stands Up for the Classics’ became a podcast earlier this year, it has already been downloaded or listened to more than a million times. There is absolutely no way I could be making programs on television that would have anything like that audience—unless I was doing Saturday Night on BBC or a soap opera. I just would not hit those kind

of numbers. That is what Radio 4 has given me. And so, I suppose, it just seems to me the least I can do. I was so lucky I got to study Classics at school. I was so lucky to get to study Latin and Greek and I am really conscious of that; and I do not want Classics to die out. I do not want it to be the preserve of rich people who could afford to pay for it. Classics is all our history. It was always all our history and it really matters to me.

thr: Your performances and writings also address people without prior knowledge in the field of Classics. What are the challenges of presenting Classics in popular culture and what other formats meet these challenges well?

NH: Especially with my books, I have to write for an audience of non-Classicists because Classicists are such a niche. They already know this stuff, so they do not need this anyway. It is nice if they like it, but they definitely do not need it. I am always trying to write the radio shows and the books for people who do not already have Classics. Often when I am writing, the novels in particular, it feels like walking a tightrope of saying: How do I not bore and annoy the people who already know this while at the same time bringing in the people who do not already know this?

A very nice woman who works as a scientist recently asked me this: “Why do you write books?” The answer is: I do not have a reason. I just wanted to tell a story. I am not an academic, I am an artist. I create work and sometimes my reasons for doing things within that work are very academic. For example, I want to include one side of the story because I saw it on a vase painting or because I read it in Apollodorus’ *Bibliotheca*. But sometimes the reason is because it is beautiful, and it makes my heart sing; and that is not an answer you can give to academics very often without them going: “What? Sorry! I do not think that is right.” But if you are making a work and you want people to love it, you have to feel that way about it. If I do not love it, you are not going to and that is very much what I am aiming for.

And as for other formats: I think theatre works really well. Obviously, this year has been a little bit challenging. But Jermyn Street Theatre, for example, did a production called ‘15 Heroines’, where they got fifteen women playwrights to write fifteen versions of Ovid’s *Heroines* and fifteen women to perform them. I wrote Hypsipyle for that and she was performed by Olivia Williams, who was obviously a completely brilliant actor. And when I was watching the rehearsal process I was thinking: These are going to be so great for drama students. If you are trying to find a great monologue as a student applying for a place at drama

school, then there are not so many monologues by women for women that the world does not need another fifteen. I was thinking, how great that students will be able to take these and perform them. Because some of these women are very young, some of them are played quite young and some of them are played very much older. And that is perfect. You could be anywhere between fifteen and eighty and perform one of these and that is how it should be.

thr: Now we would like to focus on your writings: What inspired you to approach the topic of women in myth in a fictional (*A Thousand Ships*), but also in a non-fictional (*Pandora's Jar*) context? And what are the challenges you faced in both areas?

NH: Oh well, *Ships* is my Athena of my creative process. She appeared fully-formed from my fore-head, in so far as I was walking home from work and I thought it would be really cool to do the whole Trojan War from women perspective. I practically ran home and I was frantically googling, thinking someone must have done this: The war from all its women. And then, the more the minutes went by, I realized: They have not. It is mine.

Then it was an incredibly complicated process because I wanted the timelines to run forwards and backwards: What happens to the women of Troy? What happens to the Greek women waiting for their husbands? So, I thought the story should begin at the end of the war. It should begin with the fall of the city. It should begin with the horse because everybody knows the horse. Generally, people do not have all the Classics at their disposal, but everybody knows about the Trojan horse because it is one of these phrases, like Achilles' heel, which has entered language. That meant the opening chapter could be basically an action movie of Creusa trying to get out of the city. And I thought, when I was writing it, this is actually very brutal; because I know and all Classicists reading this know that she does not make it, but—perfect illustration for your earlier question—no one else is going to know.

The downside to writing fiction and particularly to writing *Ships* is that it is emotionally ruinous. It was such a difficult process to keep all those women alive in my head for all that time. It was just extremely difficult because, of course, every single one of them is going through something horrific—the goddesses not so much. But those chapters were a joy to write, they were incredibly painless and lovely, and they always come between two really traumatic human chapters. It was very painful carrying those women around and by the time I finished it, I could not do it anymore. I was too tired, too sad. So, I wanted to do a book

which did not have quite such a destructive effect on my psyche. But I did not particularly want to be writing *not* about the Greeks, so *Pandora* was the solution to a problem more than anything else: I know people are interested in Greek myth. I know they are interested in women in Greek myth and I know I could tell the story of some women—ten as it turns out. I thought this will enable me to do the fun-part of writing.

Writing non-fiction means looking at the characters from the outside, writing fiction means I have to imagine them from the inside and imagining people who have gone through what the women of Troy have gone through. So, *Pandora* was my emotional holiday between novels.

thr: We find it striking that the most famous woman of the Trojan War—Helen—is not given a full chapter to tell her story. How did you select the female protagonists?

NH: Oh, it was incredibly easy, I started out thinking I would use all of them and then I realized they are way too many. I made a list of all the women and it was a perfectly manageable number. Then, of course, what happens is that some fit into each other's lives too closely and you do not need two chapters. You can just do one, which is what happened to the Trojan women. Originally, I had assumed I would tell the Trojan women's story in rotations; and that works when they are separate. But when they were together, it did not work and therefore I wrote them as a sort of chorus. That was one of the few things that were not in my original plan for *Ships* and it became a sort of spine of the book.

And what happened is that I wrote the first Penelope chapter and I had so much fun doing it that I decided that there is no way I am giving up this voice. I thought that I can tell Odysseus' whole story from Penelope's perspective and so it kind of structured itself, which does not happen very often.

On top of that there was the tonal issue: The chapters with goddesses are generally quite funny, the chapters with Trojan women are quite sad and the chapters with Greek women can go in both ways. The task was fitting them together in a way which kept you reading while simultaneously allowing the tone to oscillate.

Concerning Helen, I wanted to do the story from the *Odyssey* when Telemachus gets to Sparta. There is this extraordinary sequence where Helen drugs Menelaus to stop him from crying and we get the impression that she does so every night. I thought that I could not explain to a modern audience that Helen basically gives Menelaus drugs every night so that he does not cry and annoy

her. And so, in the end I thought that it is better to just leave it out. I was expecting to do a Hermione chapter as well and an Electra chapter, but it never quite fitted. These things happen.

thr: We noticed that A Thousand Ships is not told from an all-female perspective: The scene of Penthesilea's death is told from the perspective of Achilles.¹¹ Given the scarce appearance of Penthesilea in the surviving literary texts, this surprised us. Why did you choose the male perspective in this particular case?

NH: It is because I wanted to do a little hat tip to Quintus Smyrnaeus' *Fall of Troy*. He explicitly heroizes Penthesilea and at the moment she dies we are told that Achilles feels the same grief that he felt when Patroclus died. This is extraordinary: She has such an impact on him because she is a warrior, and this is never discussed. I guess, I just really wanted to stress this connection between them. It is not just a moment. It devastates him. There are scenes of vase paintings of Penthesilea being carried from the battlefield by Achilles. As far as I know, there is no other example of a Greek carrying his fallen enemy—just her. She subverts all the rules.

There also is a horrible poem by Robert Graves about Penthesilea, where she is robbed of all her agency. She is just a naked corpse and Achilles basically looks down on her and masturbates on her corpse. I was so angry about that. It is so grimy, taking away all her heroic qualities and just making her a naked pretty lady, which apparently is all we are interested in. And so, I thought this warrior bond should be between them.

thr: Calliope is the first character to speak in A Thousand Ships. What impact did epic and other ancient genres have on your conception of the text?

NH: The whole book is infused with it. Sometimes it is in a really specific way and sometimes it is just like an infusion. Concerning Calliope, for example, the first line of the *Iliad* always irritated me: She is the first person mentioned in the *Iliad*, but she does not even get named. I always thought that "Sing, Muse" is quite peremptory. So, I knew this book is going to begin with a Muse saying "I am not sure that I feel like singing, thanks very much for asking." I obviously do not name the poet who is trying to get her to help him. For Classicists it is

11 Cf. Haynes (2019), esp. pp. 52–56.

meant to be Homer and for non-Classicists I do not think that it matters; he is just a poet. Because Calliope does not get named, he does not get named. It is a way of reframing the Homeric text.

Of course, Euripides runs through the book like a stick of rock. Euripides runs through all my work because he is so brilliant in writing women. He sees women from the inside out and that is an incredibly unusual phenomenon in ancient writing. And the same is true of Ovid: I know he is problematic in lots of ways, but the *Heroides* is a revolutionary text for a Roman man-poet. So, there is loads of Ovid lurking in this book, his way of writing from Penelope's perspective, for example, or the Laodamia and the Oenone chapter. And there is, of course, loads of Homer in the book. The whole story of the *Odyssey* is told in the Penelope letters. It is in a constant dialogue with those texts, some more obscure than others.

thr: *The Guardian* calls *A Thousand Ships* “Absorbing and fiercely feminist”.¹² Is the retelling of myth from a female perspective in itself a feminist project? And if so, why?

NH: This always makes me think of a great line from Rebecca West, the early-20th-century feminist writer: She said that she was not quite sure what feminism was. It is what people called her whenever she expressed views which differentiated her from a doormat. I feel a little bit the same at times: Of course, I am a feminist; and I am writing in the 21st century, so the book is a 21st-century feminist retelling. It cannot really fail to be. But I do not see it myself as being a particularly feminist idea to hear the voices of women. That seems to me like being a person. But it is, of course, because so many writers and artists historically have not prioritized the voices of women. The act of simply beginning to correct that imbalance is seen as something intensely political—and I suppose it is. I have come to the conclusion that, if you are a feminist, it tends to fill your work in the same way that all those Greek sources infused it. It does not occur to me *not* to think that women are the same thing as people. I do not really understand how that is still a revolutionary way of thinking, but it turns out to be. So, I vaguely feel that it is the rest of the world's fault that it is a feminist novel and not mine.

¹² Higgins (2019).

thr: So far, we looked back on your past work. But what is next?

NH: The Medusa novel comes next; or at least it will come when I got her structured. At the moment, I am still turning around this massif of material, knowing that if I can just move one thing it will fall into place, but it has not. This is really fun and really frustrating at the same time. So, Medusa is next and then the novel of Medea. Then I hope there will be *Pandora's Jar II*. I think, those will be the next three books. I am not a hundred percent sure that they will be in that order, but certainly Medusa will be next.

thr: Thanks a lot, Natalie, for answering our questions and giving us the chance to gain these insights into your great work!

BIBLIOGRAPHY

- Haynes (2007). – Natalie Haynes, *The Great Escape* (London: Simon & Schuster 2007).
- Haynes (2010). – Natalie Haynes, *The Ancient Guide to Modern Life* (London: Profile Books 2010).
- Haynes (2014). – Natalie Haynes, *The Amber Fury* (London: Atlantic Books 2014).
- Haynes (2018). – Natalie Haynes, *The Children of Jocasta* (London: Pan Macmillan 2018).
- Haynes (2019). – Natalie Haynes, *A Thousand Ships* (London: Pan Macmillan 2019).
- Haynes (2020). – Natalie Haynes, *Pandora's Jar* (London: Pan Macmillan 2020).
- Higgins (2019). – Charlotte Higgins, 'Epic win! Why women are lining up to reboot the classics'. *The Guardian* (29.04.2019), <https://www.theguardian.com/books/2019/apr/29/epic-win-why-women-are-lining-up-to-reboot-the-classics> (accessed: 14.03.2021).
- Higgins (2020). – Charlotte Higgins, 'Pandora's Jar by Natalie Haynes review—rescuing women in Greek myths'. *The Guardian* (8.10.2020), <https://www.theguardian.com/books/2020/oct/08/pandoras-jar-by-natalie-haynes-review-rescuing-women-in-greek-myths> (accessed: 14.03.2021).

Clara Brilke
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
24118 Kiel
cbrilke@email.uni-kiel.de

Eva Werner
Johannes Gutenberg-Universität Mainz
55099 Mainz
eva.werner@uni-mainz.de

Suggested citation

Brilke, Clara; Werner, Eva: I am not sure that I feel like singing, thanks very much for asking!
Interview with Natalie Haynes. In: *thersites* 12 (2020), pp. 104–115.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol12.189>

PASCAL WARNKING

(Trier)

Talking Stones – Ein besonderer Audio-Guide zu den antiken Stätten in Trier

Abstract This work journal recounts the experiences of a project undertaken with students of the University of Trier over the course of two semesters. The project attempted to design and produce an innovative audio guide pertaining to the cultural heritage of the Roman city, with students gauging market opportunities, writing a business plan, researching information and producing content for the audio guide. The work created, „Talking Stones“ (<https://www.talking-stones.de/>), takes the listener on a tour of Roman Trier embedded in a literary narrative and is available via download on Google Play and the Apple App Store.

Keywords audio guides; tourism; digital cultural heritage; public history

PROJEKTSTUDIE ALS AUSGANGSPUNKT

Alte Steine zum Sprechen zu bringen – dieser Aufgabe haben sich im Jahr 2015 die Teilnehmer einer Projektstudie an der Universität Trier gestellt. In Projektstudien sollen Studierende im Rahmen des Geschichtsstudiums in Trier (B. A./M. A.) mit Möglichkeiten in Berührung kommen, ihre Kenntnisse auch jenseits von Forschung und Lehre beruflich einzusetzen.¹ Den Rahmen bot eine für die Dauer eines Semesters wöchentlich stattfindende, neunzigminütige Lehrveranstaltung, an der zwölf Studierende teilnahmen. Die Veranstaltung stand unter dem Titel „Public History – Zielgruppenspezifische Geschichtsdarstellung und deren Vermarktung“. Als Berufsfeld wurde in diesem Fall also der touristische Sektor gewählt, denn hier steigt seit Jahren die Nachfrage und damit auch die Anzahl der neuen Stellen. Jedoch ging es weder in der Projektstudie, noch geht es in diesem Artikel, grundsätzlich um Public History, sondern um berufliche Praxis außerhalb der Universität.² Ziel war dabei, den Studierenden auch über fachspezifische Aspekte hinaus Einblicke in die unternehmerische Seite von Geschichtsvermittlung zu ermöglichen. Um möglichst praxisnahe, realistische Erfahrungen zu bieten, wurde im Rahmen der Projektstudie von den Studierenden ein App-basierter Audio-Guide für eine Auswahl antiker Stätten in Trier entwickelt, der schließlich auch veröffentlicht wurde und noch heute genutzt werden kann. Unter dem Namen „Talking Stones“ löst die App auf dem Smartphone der Besucher der antiken Stätten Triers das Abspielen von Audiodateien aus, die dem jeweiligen Standort des Betrachters zugeordnet sind und bringt so im übertragenen

¹ Das „Modulhandbuch Bachelor of Arts Hauptfach Geschichte“ der Universität Trier sieht ein „Praxismodul Berufsfelder“ vor, das aus Praktika oder auch aus Projektstudien bestehen kann. Im Modulhandbuch heißt es (Stand: 03. 04. 2020, S. 11): „Das Modul bietet in seinem Pflichtbestandteil eine Einführung in Anforderungsprofile und Tätigkeitsfelder ausgewählter für das Studienfach Geschichte als fachadäquat oder fachnah einzustufender Berufe und unterstützt im Wahlpflichtbereich die Berufswahl und den beruflichen Einstieg der Studierenden mit einem ersten Brückenschlag zur Berufswelt.“ Das Design des Studiengangs B.Ed./M.Ed. sieht ein ähnliches Praxismodul leider nicht vor, bzw. ersetzt das Praxismodul durch ein Schulpraktikum.

² Für eine Einführung siehe Hinz, F., Körber, A., *Geschichtskultur – Public History – Angewandte Geschichte: Geschichte in der Gesellschaft: Medien, Praxen, Funktionen*, Stuttgart 2020.

Sinne die Steine zum Sprechen.³ Die Umsetzung der App konfrontierte die Teilnehmer der Projektstudie mit zwei sehr unterschiedlichen Themenkomplexen. Zum einen ging es darum, die Texte für den Audio-Guide zu erstellen, zum anderen um die organisatorische Umsetzung des Projektes. Die Texte stellten die zu erbringende Studienleistung dar, die Mitarbeit an der organisatorischen Umsetzung wurde zusätzlich bei besonderem Engagement in einem Praktikumszeugnis dokumentiert.

INHALTE UND ORGANISATION

Das Projekt wurde so geführt, als handele es sich um ein kleines Unternehmen, also als sei es ein Start-up.⁴ Die Studierenden sollten sich so mit der Möglichkeit einer Selbstständigkeit auseinandersetzen können, dabei feststellen, dass sie grundsätzlich über alle notwendigen Kompetenzen verfügen, sollten aber auch mit den Herausforderungen und Risiken eines Start-ups konfrontiert werden. Die Komplexität eines kleinen Betriebes sollte erlebt werden können, indem alle Bereiche einer Unternehmung abgedeckt werden mussten: Produktion, Finanzen, Recht, Marketing, Vertrieb und mehr. Innerhalb dieser Bereiche konnten zahlreiche unterschiedliche Aufgaben übernommen werden. Die Bandbreite reichte von typischen betrieblichen Aufgaben, wie dem Erstellen eines Business Plans und dem Management eines komplexen Projektes mithilfe einer entsprechenden Software über Besucherbefragungen in antiken Stätten bis hin zur Übernahme einer Sprecherrolle bei der Produktion des Audio-Guides in einem Tonstudio. So konnten die Studierenden sehr unterschiedliche Erfahrungen sammeln, erhielten Denkanstöße für ihre Berufswahl und eine Hilfestellung, ihre Talente und Neigungen noch besser einschätzen zu können.

³ Als sway finden sich unter folgendem Link detaillierte Beschreibungen und Medienauschnitte zur App: <https://sway.com/RrHjFZFAAvrZj8U?ref=Link>. Vgl. auch www.talkingstones.de.

⁴ Es fehlte lediglich die Gewinnerzielungsabsicht, um der Definition einer Unternehmung zu entsprechen. Siehe <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/unternehmung-47658>, (abgerufen am 25. 11. 2020).

Während die Studierenden sich bei der organisatorischen Umsetzung des Audio-Guides Aufgabenfelder nach ihren Neigungen aussuchen konnte, war das Verfassen von Texten für alle Teilnehmer verpflichtend. Um das Schreiben für unterschiedliche Zielgruppen einzuüben, wurden zwei Versionen des Audio-Guides entwickelt, nämlich jeweils für Erwachsene und für Kinder. Die Recherche der historischen Hintergründe und Zusammenhänge war zwar Teil der Aufgabe, wichtiger für die Bewertung der Studienleistung war aber die zielgruppengerechte Auswahl und Darbietung. Fachwissenschaftliche Ansprüche mussten dabei mit berufspraktischen Wirklichkeiten vereinbart werden, da zum Beispiel komplexe historische Zusammenhänge vereinfacht und kurz dargestellt werden sollten, ohne Vorwissen vorauszusetzen. Dabei war die Vermittlung von Wissen das Ziel, Unterhaltung und Technologie fungierten nur als Mittel, um dieses Ziel zu erreichen.

ZIELGRUPPE UND KUNDENNUTZEN

Für eine zielgruppengerechte Darbietung und Auswahl der Texte mussten zunächst die Adressaten von „Talking Stones“ und ihre Bedürfnisse näher beschrieben werden. Hierfür recherchierten die Studierenden existierende touristische Angebote von Info-Tafeln bis hin zu Führungen, zu denen die App keinen Wettbewerb aufbauen wollte. Zusätzlich wurden über Befragungen in den antiken Stätten Erwartungen und Vorwissen der Besucher erhoben. Hieraus ergaben sich unter anderem folgende Erkenntnisse:

- Viele Besucher der Stätten wüssten gerne mehr über diese, haben aber keinen Reiseführer dabei.
- Die Geschichte(n) der Stätten empfinden die Besucher nicht nur als lehrreich, sondern auch als spannend und damit unterhaltsam. Ein Audio-Guide soll daher informieren und auch unterhalten. Für über 90 % der befragten Besucher handelt es sich bei der Besichtigung um Freizeitgestaltung.
- Gesprochene Sprache als Träger von Informationen wird geschätzt und liegt im Trend, wie die steigende Beliebtheit von Hörbüchern und Sprachassistenten zeigt.
- Gesprochene Texte bieten zusätzlich den Vorteil, dass sie den Besuchern der Sehenswürdigkeiten erlauben, sich auf eben dieses Ansehen zu konzentrieren.

- Ein automatisiertes Abspielen am richtigen Ort wird als Erleichterung empfunden, weil man nicht wie häufig bei Audio-Guides nach einer Nummer oder ähnlichem suchen muss.
- Über die Hälfte der Besucher setzen zwei Stunden und mehr für den Besuch der Gesamtheit der antiken Stätten Triers ein.
- Kinder finden Audio-Guides für Erwachsene oft langweilig.

Nach Auswertung dieser Marktforschung wurden wichtige Weichenstellungen beschlossen. Um die Informationen zu den historischen Stätten auf unterhalten- de Weise zu vermitteln und die Besucher zu animieren, den Audio-Guide voll- ständig zu hören, entschieden die Studierenden, als Rahmenhandlung eine Kri- minalgeschichte zu erfinden, die im Trier des Jahres 315 n. Chr. spielte. Dieses Jahr bot sich an, weil so alle sechs Stätten erwähnt werden konnten, da sie sich mindestens bereits im Bau befanden. Darüber hinaus wurde der folgende An- spruch formuliert:

Die App richtet sich an alle Besucher der sechs wichtigsten historischen Stätten Triers (Porta Nigra, Dom, Basilika, Thermen am Viehmarkt, Kaiserthermen, Amphitheater), insbesondere an unvorbereitete Besucher. Diesen bietet der Audio Guide verlässliche und relevante Fakten (wie z. B. Daten/Jahreszahlen) und historische Hintergründe. Da- bei unterscheidet sich „Talking Stones“ von anderen Angeboten durch die Art der Dar- bietung dieser Fakten, denn sie sind eingebettet in einen Krimi, werden gehört und nicht gelesen und werden in dem Moment automatisch abgespielt, in dem sie von Inter- esse sind. Talking Stones bietet also auf Zielgruppen abgestimmte Audio-Guides, die auf hohem Qualitätsniveau informieren und unterhalten und so dazu beitragen, das kulturelle Erbe in der breiten Öffentlichkeit lebendig zu halten.

Der so formulierte Anspruch wurde dann von den Studierenden noch weiter de- tailliert. So ergaben sich zusätzlich die Detaillierungen:

- Die Laufzeit der Tour liegt unter zwei Stunden.
- Die Versionen für Kinder und Erwachsene behandeln dieselben Inhalte, ver- mitteln diese aber jeweils altersgerecht. Hierzu erhielt die Kinderversion in der Umsetzung einen Hörspielcharakter.
- Das automatische Abspielen der Texte an der jeweils richtigen Stelle wird über GPS-Ortung des Smartphones erreicht. Da in Thermen und im Amphi- theater unterirdisch kein GPS-Signal empfangen werden kann, übernehmen dort sogenannte Beacons das Auslösen, also kleine Funksender, die über Blue-

tooth Low Energy Impulse an das Smartphone senden, sozusagen als ‚Internet der Dinge‘⁵ für antike Stätten. Die Beacon-Technologie ist ein Standard für Navigation in geschlossenen Räumen und im Nahfeldbereich. Beacons basieren auf der bekannten Bluetooth-Technologie und sind kleine Mini-Sender, die ein Signal aussenden. Nähert man sich mit dem Smartphone mit aktiver App diesem Sender, so erkennt die App dieses Signal und spielt das entsprechende Kapitel der Geschichte ab. Beacons und GPS-Ortung ermöglichen so, dass die Audio-Tour vollautomatisch abläuft. Natürlich kann der Nutzer auch manuell eingreifen, vor- und zurückspringen, pausieren, Stationen überspringen, zusätzliche Informationen abfragen oder die gesprochenen Texte nachlesen.

BUSINESS PLAN

Die Kosten der technischen Umsetzung der formulierten Anforderungen wurden bei IT-Dienstleistern angefragt. Die Kostenschätzungen der Dienstleister lagen zwischen EUR 20 000 und EUR 50 000. Da keine öffentlichen Gelder beansprucht wurden, musste sich die Studierenden mit der Frage beschäftigen, wie groß die Chance war, einen Teil der Kosten wieder zu erwirtschaften. Bei staatlich finanzierten Angeboten sind die Folgen eines Misserfolgs, also wenn ein Angebot geschaffen wurde, für das dann nur sehr geringe Nachfrage herrscht, für die Ersteller des Angebots in der Regel nicht gravierend. Dies verhält sich bei privaten Initiatoren anders, was eine unterschiedliche Herangehensweise bedingt. Gerade weil viele der Studierenden der Geschichte in den Staatsdienst eintreten, wurden die unterschiedlichen Rahmenbedingungen für staatliche und eigenverantwortliche Initiativen im Rahmen der Projektstudie immer wieder thematisiert.

5 „Internet der Dinge bezeichnet die Vernetzung von Gegenständen mit dem Internet, damit diese Gegenstände selbstständig über das Internet kommunizieren und so verschiedene Aufgaben für den Besitzer erledigen können. Der Anwendungsbereich erstreckt sich dabei von einer allg. Informationsversorgung über automatische Bestellungen bis hin zu Warn- und Notfallfunktionen.“ <https://wirtschaftslexikon.gabler.de/definition/internet-der-dinge-53187> (abgerufen am 25. 11. 2020).

Um den wirtschaftlichen Erfolg einer Idee abzuschätzen, gibt es in der Wirtschaft weitestgehend standardisierte Vorgehensweisen, die sich bewährt haben. In einem sogenannten Business Plan wurden die Eckpunkte des Konzeptes von „Talking Stones“ und die wirtschaftlichen Kennzahlen wie Kosten und Absatzprognosen zusammengefasst. Der Business Plan begann mit einer knappen Formulierung der Geschäftsidee, so wie sie bereits oben wiedergegeben wurde. Weitere Abschnitte betreffen Marktpotenzial, vergleichbare Angebote, Ablauf und Kosten der Erstellung, Marketing und Vertrieb, Zeitpläne, Chancen und Risiken. Den Abschluss bilden die wichtigsten Abschnitte, nämlich Wirtschaftlichkeitsrechnung und Finanzplanung.

MARKTPOTENZIAL

Aus Übungszwecken erfolgte die Abschätzung des Marktpotentials von Audio-Guides in der Art von „Talking Stones“ nicht nur für Trier, sondern auch für weitere Stätten. Der Börsenverein des Deutschen Buchhandels schätzte den Umsatz mit Reiseliteratur im Jahr 2019 auf rund EUR 520 Mio.⁶ Davon entfällt etwa die Hälfte auf Reiseführer, knapp EUR 30 Mio. auf Audio-Angebote. Diese Zahlen betreffen nur deutschsprachige Angebote. Das Marktpotenzial ist natürlich größer, wenn beispielsweise englischsprachige Angebote hinzugerechnet werden. Durch die demographische und wirtschaftliche Entwicklung ist ein weiterer Anstieg anzunehmen, denn die Anzahl der Menschen, die über die notwendige Freizeit und gleichzeitig über die notwendige Kaufkraft verfügen, wird in den nächsten Jahren weiter wachsen.⁷ Laut dem YouGov Report „Reiseführer online oder offline?“ aus dem April 2017⁸ hatten sechzig Prozent aller Urlauber in den zurückliegenden zwölf Monaten einen Reiseführer genutzt, davon acht Prozent eine App. Das Fazit der Studie enthielt unter anderem folgende Empfehlungen:

⁶ <https://www.boersenverein.de/markt-daten/marktforschung/wirtschaftszahlen/> (abgerufen am 25. 11. 2020).

⁷ Nicht berücksichtigt sind Veränderungen durch die Pandemie seit 2020.

⁸ Reiseführer online oder offline? Was Kunden im Zeitalter der Digitalisierung bei ihrer Reiseplanung erwarten, YouGov Deutschland GmbH 2017, erhältlich unter <https://yougov.de/news/2017/05/30/reisefuhrer-digitale-angebote-alleine-reichen-noch/> (abgerufen am 25. 11. 2020).

„Ein Reiseführer muss Urlauber an die Hand nehmen.“⁹ Und: „Digitale Angebote sind nicht mehr wegzudenken.“¹⁰

Geht man davon aus, dass einer von zweihundert Besuchern einer Stadt – also 0,5 % – einen Audio-Guide kauft, liegt das jährliche Potential für die zwanzig europäischen Städte mit den meisten Besuchern bei mehr als 500 000 Einheiten pro Jahr. Die Studierenden stellten also ausreichendes Marktvolumen fest, stießen allerdings auch auf eine Vielzahl von Angeboten, die diesen Markt bedienen. Tatsächlich mangelt es nicht an Reiseführern. Auch Audio-Guides werden in größerer Zahl angeboten. Dies wurde von den Studierenden allerdings als Bestätigung aufgefasst. Wenn kein vergleichbares Angebot existieren würde, wäre dies möglicherweise ein Zeichen für eine mangelnde Nachfrage. Die spezielle Kombination des Audio-Guides von „Talking Stones“, nämlich von Historikern erstellte Inhalte, die in einen Krimi eingebettet, automatisch beim Erreichen bestimmter Ort abgespielt werden, konnten die Studierenden bei der Recherche bei keinem anderen Anbieter finden.

Zusätzlich zu der Nachfrage einzelner privater Nutzer besteht ein Marktpotential bei institutionellen Kunden. Dies wurde im Vorfeld nicht bewertet, zeigte sich aber, als nach der Veröffentlichung von „Talking Stones“ mehrere Museen um Angebote für eine Tour durch ihre Ausstellung baten. Ein großer Reiseveranstalter fragte die Umsetzung für 5 000 Sehenswürdigkeiten an und BMW prüfte sogar die Integration in das BMW-Navigationssystem.

VERTRIEB UND WERBUNG

Bei der Festlegung des Vertriebsweges, wichtiger Bestandteil eines jeden Business Plans, standen wenige Alternativen zur Auswahl, da die App Stores von Apple und Google die Distribution von Apps dominieren. Da es sich um digitale Inhalte handelt, ist die Distribution einfach zu organisieren, allerdings teuer wegen der anfallenden Provisionen der App Stores in Höhe von dreißig Prozent.

Für Werbemaßnahmen konnten digitale Medien genutzt werden, wie zum Beispiel Werbung in sozialen Netzwerken. Da sich die App aber vor allem an diejenigen Besucher richtet, die unvorbereitet zu den historischen Stätten

⁹ Ebd., S. 14.

¹⁰ Ebd., S. 6.

kommen, also keinen Reiseführer in der Tasche haben, besteht die effektivste Werbung darin, diese Besucher an Ort und Stelle über das Angebot zu informieren. Dies geschieht am besten durch Plakate oder mindestens Prospekte vor Ort, idealerweise unterstützt mit Hilfe eines Bewerbers durch Personal vor Ort, beispielsweise an der Kasse, sofern vorhanden. Für „Talking Stones“ wurden zusätzlich durch die Studierenden Prospekte in Hotels ausgelegt. Weitere PR-Maßnahmen – eine Pressemitteilung und mehrere Interviews – führten zu Berichterstattungen in mehreren regionalen Printmedien sowie in zwei Hörfunk-Sendungen des SWR.¹¹

RENTABILITÄT: MONETÄRE UND IDEELLE ZIELE

Hat man in einem Business Plan festgelegt, was man umsetzen möchte, folgt die Berechnung, was die Umsetzung kostet und welche Einkünfte zu erwarten sind. Für die Umsetzung von „Talking Stones“ in Trier wurden die Gesamtkosten auf EUR 20 000 bis EUR 50 000 geschätzt. Übernommen wurden diese von einem privaten Spender. Im Falle einer folgenden Serienproduktion von mindestens zehn Audio-Guides unter der Annahme einer bereits programmierten Grundstruktur, also eines Container-Content-Management-System, sinken die Kosten für jeden neuen Guide auf ca. EUR 10 000 zuzüglich Ausgaben für die Werbung. Insgesamt stellen die IT-Kosten die höchste Kostenposition dar. Recherche, Erstellen der Texte und Tonaufnahme lassen sich je nach Umfang des jeweiligen Audio-Guides trotz des hohen Qualitätsanspruchs für € 5 000 pro Guide realisieren. Bei einem angenommenen Durchschnittspreis von € 3,99 müssen also pro Jahr rund 1 400 Besucher die App herunterladen und eine Tour kaufen, wenn die Kosten innerhalb von drei Jahren ausgeglichen sein sollen, denn abzüglich Steuern und Gebühren für die App Stores bleibt bei einem Verkaufspreis von € 3,99 pro Guide ein Ertrag in Höhe von € 2,40 übrig.¹² Für Trier liegt somit die

11 Für die Hörfunkbeiträge: <https://sway.com/RrHjFZFAAtAvrZj8U?ref=Link>. Beispiele für Beiträge in Print-Medien: https://www.volksfreund.de/region/trier-trierer-land/wenn-steine-ploetzlich-sprechen_aid-5175803, <https://www.egomagazin.de/images/ego-download/ego-Trier/ego-magazin-trier-ausgabe-8.pdf>, <https://www.wochenspiegellive.de/trier/stadt-trier/artikel/steine-erzaehlen-von-triers-antiker-vergangenheit-38227/> (alle Links abgerufen am 25. 11. 20).

12 1 400 Besucher mal EUR 2,40 gleich EUR 3 360, mal drei Jahre gleich EUR 10 080.

Profitabilitätshürde hoch; für Städte wie Rom oder Paris scheint der Anspruch von 1400 Nutzern pro Jahr leichter erreichbar zu sein.

Die monetären Ziele stellten den Schwerpunkt der Betrachtungen der Studierenden dar, denn den Gegenstand des Praxismoduls bildeten schließlich potenzielle Berufsfelder für angehende Historiker, also Möglichkeiten, zum Beispiel als selbstständiger Unternehmer Einkünfte zu erzielen. Dennoch waren die ideellen Motive in den Diskussionen stets präsent. Die Hörer sollten unterhalten werden und dadurch etwas über das römische Trier lernen, „Talking Stones“ sollte das Besucherlebnis der Stätten verbessern und damit indirekt einen Beitrag für den Erhalt unseres kulturellen Erbes leisten. Diese ideellen Ziele beschränkten sich nicht nur darauf, historisches Wissen zu vermitteln und bestenfalls dafür zu begeistern. Vielmehr war „Talking Stones“ als Versuch angelegt, ein Vergütungsmodell für die wertvolle und anspruchsvolle Arbeit von Historikern zu schaffen. Die Arbeit von Historikern ist meist vom Staat subventioniert oder voll finanziert und kann oft zu sehr geringen Kosten genutzt werden. Natürlich ist dies sinnvoll und notwendig, führt aber dazu, dass die Menschen sich daran gewöhnt haben, für derartige Angebote wenig oder gar nichts zu bezahlen.

INHALTLICHE UMSETZUNG: DAS ENTSTEHEN DES TEXTES

Im Zentrum der Umsetzung stand der Text. Schließlich ging es letztlich um die Vermittlung von Wissen. Nicht eine technische Spielerei sollte mit etwas Content garniert werden, sondern die Inhalte sollten durch technische Hilfen ihre Wirkung besser entfalten. Daher entstand der Text in mehreren Phasen.

Schritt 1: Die Recherche

Am Anfang stand die Recherche. Die historischen Stätten – Porta Nigra, Dom, Basilika, Thermen am Viehmarkt, Kaiserthermen, Amphitheater – wurden unter den zwölf Studierenden aufgeteilt, und jeder stellte für ‚seine‘ Stätte Informationen und Hintergründe aus den Quellen und der umfangreichen Forschungsliteratur zusammen. Die Vorgabe war, alles zu sammeln, was für typische Besucher interessant sein könnte. Mit ‚typisch‘ war gemeint, dass es nicht darum ging, dem besonders interessierten, gut vorbereiteten Besucher noch Neues zu erzäh-

len. Eine ermüdende Fülle von Details sollte vermieden werden, damit die wirklich relevanten Informationen gelernt werden können. Aus diesen ausgewählten Kenntnissen sollten die Studierenden dann genau drei bestimmen, die ein Besucher unbedingt behalten und an die er sich möglichst noch nach Monaten erinnern sollte. Schließlich wurde danach pro Stätte noch ein kuriose Faktum gesucht, das sich zum Weitererzählen eignete. Zur Denkhilfe sollten sich die Studierenden vorstellen, was ein Kind nach dem Besuch seiner Großmutter als Erstes erzählen würde. Kuriose und wenig bekannte Geschichten sollten zum Weitererzählen animieren. Tatsächlich wurde beispielsweise die Erklärung, dass die Aufgänge des Amphitheaters „Vomitorien“, „Ausspeier“ genannt wurden, weil die Rundbögen die Menschenmassen auf die Tribünen „ausspuckten“, von Journalisten in der Berichterstattung über „Talking Stones“ sehr gerne weitererzählt.¹³

Schritt 2: Die Rahmenhandlung

Der Anspruch an den Krimi war, dass die überwiegende Mehrzahl an Informationen durch Quellen belegt sein müsse und alle übrigen Informationen mindestens nicht widerlegbar oder anachronistisch seien. Dies betraf verwendete Namen, Transportmittel, Straßen, Gebäude und ihre Verwendung, Werkzeuge, Kleidung und natürlich politische Ereignisse. Für die angehenden Historiker stellte eine solche Vorgabe eine Herausforderung dar: Während man bei wissenschaftlichen Arbeiten meist ein Detail wie unter einem Brennglas untersucht und benachbarte Themen nur verschwommen eine Rolle spielen, also ein oft spitzes Spezialwissen gefragt ist, mussten sich die Studierenden zum Erzählen einer Geschichte aus dem römischen Alltag mit einem breiten Spektrum an Themen auseinandersetzen. Kern der Geschichte bildet ein versuchtes Attentat auf Konstantin durch ehemalige Prätorianer, das nicht in den Quellen belegt ist, aber durchaus so hätte ablaufen können. Konstantin hielt sich zu dem beschriebenen Zeitpunkt tatsächlich in Trier auf. Die Prätorianergarde war tatsächlich kürzlich aufgelöst worden, ehemalige Angehörige der Garde versahen Dienst in anderen Einheiten, auch in den Provinzen – ob auch in Trier, ist nicht belegt,

¹³ Zum Beispiel: <https://www.egomagazin.de/images/ego-download/ego-Trier/ego-magazin-trier-ausgabe-8.pdf>, S. 31.

aber durchaus möglich. Jedenfalls berichteten die Studierenden im Rückblick auf die Lehrveranstaltung, dass gerade auch die Notwendigkeit, ein Gesamtbild des römischen Triers im Jahr 315 und nicht nur einen Ausschnitt vor Augen zu haben, lehrreich und interessant war.

Schritt 3: Schreibwerkstätten mit Stefan Gemmel

Da ein anderes Schreiben von den Studierenden gefordert war als sonst im Studium üblich, fanden im Rahmen der Projektstudie zwei Schreibwerkstätten mit Stefan Gemmel statt. Stefan Gemmel schreibt Kinder- und Jugendbücher. Seine Bücher sind in 21 Sprachen erschienen, was ihn zum meistübersetzten Schriftsteller in Rheinland-Pfalz macht.¹⁴ In der ersten Schreibwerkstatt erklärte er, worauf bei der Struktur einer spannenden Geschichte zu achten ist, beispielsweise dass neben Helden und Bösewicht auch eine ambivalente Person mitspielen sollte, bei der sich erst am Ende herausstellt, auf wessen Seite sie steht. Gemeinsam wurden mögliche Plots des Krimis für Trier entwickelt und schließlich ein grober Rahmen festgelegt. Hierzu gehörte auch die Abfolge, in der die Stätten besucht werden sollte, vor allem in Abhängigkeit ihrer Lage in Trier. Der Nachteil, dass man damit den Besuchern eine feste Route vorgab, musste in Kauf genommen werden und wurde durch das Einbauen von Abkürzungen abgemildert; die Hörer können also Gebäude auslassen, ohne dass die Handlung unverständlich wird.

Die Geschichte wurde so in Episoden unterteilt, dass jeder der Studierenden weitestgehend unabhängig von den Kommilitonen am eigenen Text arbeiten konnte. Bei der Festlegung der Rahmenhandlung mussten auch gesellschaftspolitische Fragen entschieden werden, so der Grad an Gewalt und Sex in der Erwachsenenversion oder das Geschlecht der Hauptpersonen. Letztlich wurden Gewalt und Sex nur gerade eben angedeutet, so dass auch die Erwachsenenversion bedenkenlos ab einem Alter von 6 Jahren gehört werden kann. Bei der Frage nach dem Geschlecht der Hauptpersonen fiel die Entscheidung zugunsten römischer Realitäten und gegen ein politisches Statement. Einige Wochen später trugen die Studierenden ihre unter diesen Vorgaben geschriebenen

¹⁴ <https://www.gemmel-buecher.de/b%C3%BCcher/>; <https://www.literaturport.de/Stefan.Gemmel/> (abgerufen am 22. 02. 2021).

Episode in einer zweiten Schreibwerkstatt mit Stefan Gemmel vor. Gemeinsam wurden Handlung, Struktur und Sprache verbessert. Nach einer erneuten Überarbeitung durch die Studierenden übernahm Stefan Gemmel den Feinschliff jeder Episode.

Die Erstellung der Kinderversion stellte sich als besonders aufwendig heraus. Der Besuch von historischen Stätten und Museen wird von Kindern ganz anders wahrgenommen als von Erwachsenen.¹⁵ Sachliche Informationen können manchmal nur schwer verstanden und verinnerlicht werden. Werden diese Informationen jedoch in eine spannende Geschichte verpackt und wird diese genauso spannend vorgelesen, sind die Eindrücke stärker und die Aufmerksamkeit viel höher. Dieses Hörerlebnis fördert aktives Zuhören und genaues Hinsehen der Kinder, überlegten sich die Studierenden. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, war ein besonderer Aufwand nicht nur in der Konzeption notwendig, sondern auch in der Produktion, denn während die Erwachsenenversion von einem Sprecher vorgelesen wurde, mussten für das Hörspiel für die Kinder viele Sprecher und zusätzlich Soundeffekte zusammengeschnitten werden.

TECHNISCHE UMSETZUNG: TONSTUDIO, PROGRAMMIERUNG UND PLATZIERUNG DER BEACONS

Im Tonstudio bot sich wiederum für die Studierenden die Gelegenheit, eine Erfahrung zu machen, die sonst nicht Teil des Studiums ist. Da die Kinderversion im Gegensatz zu der als ‚erzählten‘ Erwachsenenversion als Hörspiel konzipiert war, konnten Studierende selbst Sprecherrollen übernehmen. Dies ermöglichte nicht nur interessante Einblicke in den technischen Ablauf eines professionellen Tonstudios, sondern auch das sehr bewusste und oft unangenehme Auseinandersetzen mit dem eigenen sprachlichen Ausdruck – eine lehrreiche Berufsvorbereitung, da für Historiker Sprache und sprachlicher Ausdruck wichtiges Werkzeug darstellen. Die Erwachsenenversion wurde von Thomas Krämer, einem professionellen Schauspieler, eingesprochen.

¹⁵ Zur Didaktik des Auditiven s. z. B. A. Wieber, Antike im Ohr. Zur Hörkultur im altsprachlichen Unterricht, in: *Der altsprachliche Unterricht* 2013 (2), 2–13 und vgl. <http://lernen-aus-der-geschichte.de/sites/default/files/attach/10589/produktion-von-audiobeitraegen.pdf> (Zugriff am 22. 02. 2021)

Die Programmierung wurde bei einem Dienstleister eingekauft, um gerade auch beim Layout den Erwartungen an ein Qualitätsprodukt gerecht zu werden. Allerdings arbeitete das Team der Studierenden den Entwicklern zu, beispielsweise wurden die genauen Standorte festgelegt, an denen ein bestimmtes Kapitel der Audio-Tour ausgelöst werden sollte, und in der Folge getestet. Oft erkennt die App den Standort über GPS-Ortung. Diese bietet sich an, wenn man sich einem großen Gebäude nähert und es nicht auf eine metergenaue Lokalisierung ankommt. Befindet man sich aber in geschlossenen Räumen oder gar in den unterirdischen Gängen der Kaiserthermen, wird das GPS-Signal nicht empfangen. An diesen Stellen wurden Beacons eingesetzt. An einer bestimmten Stelle der Tour soll der Besucher beispielsweise den Abdruck eines Zirkels finden, den römische Baumeister in den Kaiserthermen hinterlassen haben. Hier ist der Senderradius des entsprechenden Beacon auf nur einen Meter eingestellt. Das genaue Platzen der Sender und die technische Funktionsprüfung erfolgte durch Teilnehmer der Projektstudie.

DIE FERTIGE APP

Im Werbeprospekt und auf der Homepage der App informiert ein von den Studierenden verfasster Kurzttext über die Inhalte und Ziele des fertigen Audio-Guides:

Wissenswertes fesselnd erzählen. Das ist die Idee. Geschichte finden wir spannend, interessant, lehrreich, nützlich, faszinierend. Wir sind Historiker und Archäologen. Alte Steine sprechen zu uns. Was uns die Steine sagen, erzählen wir weiter. Wissenschaftlich fundiert, aber in der Sprache der Hörer. Zum Beispiel für Kinder in einem Kinderkrimi. Denn so haben Kinder Spaß, passen besser auf und lernen sogar mehr. Weil es um die Geschichten und um die Sehenswürdigkeiten geht, mögen wir keine Ablenkung durch das Smartphone. Daher nutzen wir modernste Technik, um es in die Hosentasche zu verbannen: Zuhören und genau hinsehen, statt auf einen kleinen Bildschirm zu starren. Damit das alles klappt, haben wir uns als Team von Profis zusammengefunden: Wissenschaftler, Autoren, Grafiker, Programmierer, Tontechniker, Fotografen. Und weiter: Jeder einzelne Stein in Triers uralten Bauwerken erzählt eine Geschichte – man muss nur richtig hinhören. Denn Geschichte besteht aus nichts anderem als unzähligen Geschichten. Wir haben einige der spannendsten historischen Geschichten rund um die berühmten antiken Schauplätze, wie die Porta Nigra oder die Kaiserthermen,

für Sie wieder zum Leben erweckt: Erfahren Sie alles über die Verschwörung des Prätorianers oder die letzte Schlacht der Treverer.

Die fertige App enthält drei unterschiedliche Audiopakete. Nutzer haben die Wahl zwischen den beiden Audio-Krimi-Touren durch die antiken Stätten in Trier und einem als Bonus aufgenommenen historischen Bericht über die Schlacht bei Riol.¹⁶ Die insgesamt drei Audio-Pakete der App werden im Einzelnen folgendermaßen eingeführt:

Die Verschwörung des Prätorianers (Erwachsene)

Diese Krimi-Audio-Tour, die Sie ins Jahr 315 nach Christus zurückversetzt, führt Sie durch sechs Stätten mit insgesamt 22 Stationen und startet an der Porta Nigra. An den Originalschauplätzen hören Sie von dramatischen Ereignissen, die sich zutragen, als Kaiser Konstantin einen großen Teil der antiken Welt von Trier aus beherrschte.

Zeitenschnüffler (Kinder)

Hier bieten wir Ihnen eine spezielle Version des Audio-Guides für Kinder und Schüler bis 14 Jahre an. „Zeitenschnüffler“ erzählt von den Ereignissen aus einer ganz anderen Perspektive. Der bekannte Kinderbuchautor Stefan Gemmel nimmt in der Rolle des Hundes Thymos die Kinder mit in die Welt des Sklavenjungen Servius.

Die beiden Krimi-Touren dauern etwas weniger als zwei Stunden, Wegezeiten eingerechnet.

Riol – Die letzte Schlacht der Treverer

Wir führen Sie zurück in das Jahr 70 n. Chr. zu einem folgenreichen Wendepunkt in der Geschichte Triers. Hören Sie den Bericht des römischen Geschichtsschreibers Tacitus über die Entscheidungsschlacht vor den Toren Triers, in dem malerischen Weinort Riol. Lassen Sie die eindrucksvolle Rede des römischen Kommandanten auf sich wirken: Über Krieg und Frieden, Freiheit und Unterwerfung. Und über die Macht Roms. Hören Sie die Vorgeschichte des Glanzes und der Macht der Metropole an der Mosel.

¹⁶ Auf Anfrage und durch das Sponsoring des „Verein für Kultur und Tourismus Riol e. V.“ wurde ein drittes Audiopaket aufgenommen, welche sich mit der Schlacht bei Riol beschäftigt, welche im Jahr 70 n. Chr. zwischen römischen Truppen und Aufständischen aus dem Stamm der Treverer ausgetragen wurde und mit einem römischen Sieg endete.

Angeboten wurden die Audio-Guides bis 2020 über die App Stores von Apple und Google.¹⁷ Die Erwachsenen-Version kostete bis 2019 EUR 3,99, die Kinder-Version EUR 2,99. Danach wurde sie kostenlos angeboten. Die Kosten für die Entwicklung und Umsetzung wurden privat getragen. Der Erlös aus jedem App-Kauf deckte nur einen kleinen Teil dieser Kosten.

Wie erfolgreich der Audio-Guide bei der Wissensvermittlung war, lässt sich mit Hilfe von je sieben Quizfragen überprüfen. Hier werden die Erwachsenen zum Beispiel gefragt: Die Porta Nigra wurde a) zweimal zerstört und wiederaufgebaut, b) nie fertig, c) von den Abgasen der Autos so schwarz, d) von den Römern Porta Martis genannt. Für die Kinder lautet beispielsweise eine der Fragen: In den Thermen am Viehmarkt steht a) ein römisches Sprungbrett, b) eine römische Wasserrutsche, c) eine römische Badewanne, d) eine römische Dusche.

ERGEBNISSE

Zwischen 2016–2018 haben jährlich circa 1500 Nutzer die App geladen. Damit ist auf den ersten Blick das Ziel von mindestens 1400 Nutzern pro Jahr erreicht. Allerdings hat nur etwa dreißig Prozent der Nutzer auch ein kostenpflichtiges Audio-Paket geladen. Die jährlichen Einnahmen lagen deutlich unter € 2000. Somit war nicht nur das Gesamtprojekt in hohem Maße defizitär, sondern selbst wenn man die Kosten herausrechnet, die bei einem weiteren Audio-Guide nicht wiederkehren würden, dann reichen die Einnahmen nicht zur Deckung der Kosten, obwohl die Arbeitszeit der Beteiligten nicht einmal eingerechnet ist.

Woran lag die zu geringe Konversion von Nutzern, die die App geladen haben zu Käufern von Audio-Paketen? Naheliegend wäre die Vermutung, dass es an der Preisgestaltung lag, die Audio-Pakete also schlicht zu teuer sind. Doch in einer Kundenbefragung beurteilten 90,4% der Befragten in Trier den Preis als angemessen. Eine testweise Preisreduzierung von EUR 3,99 auf EUR 0,99 über einen Zeitraum von vier Wochen hat zu keiner signifikanten Veränderung der verkauften Stückzahlen geführt. Die Preise der anderer Audio-Guides lie-

¹⁷ Derzeit (Stand 25. 11. 2020) wird „Talking Stones“ auf echoes.xyz migriert. Siehe <https://explore.echoes.xyz/collections/AJF6LfwTXOXOjal4> (abgerufen am 25. 11. 20).

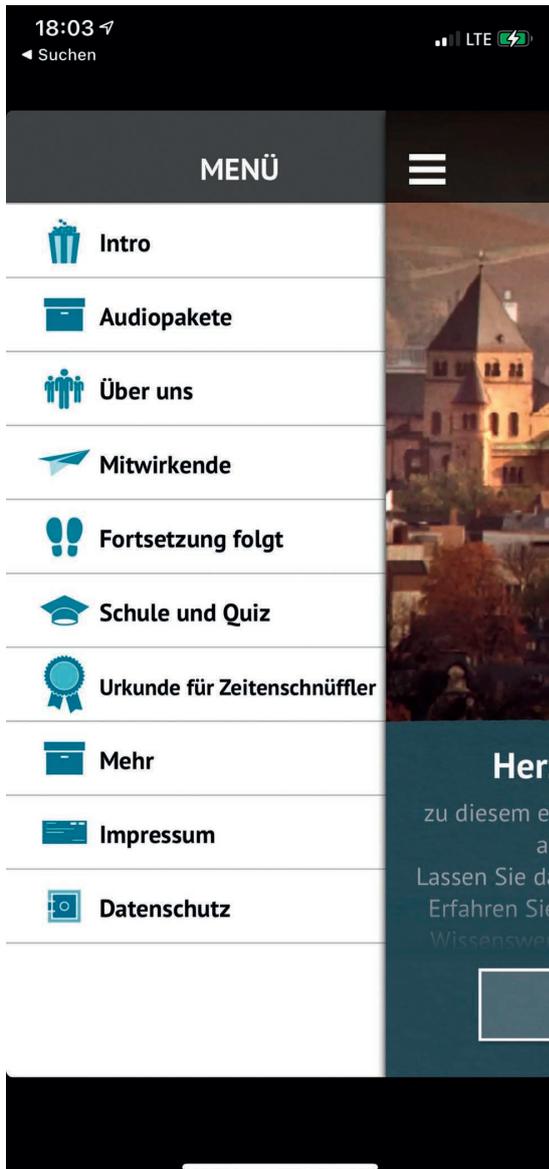


Abbildung 1 Screenshot Hauptmenü



Abbildung 2 Screenshot Verlauf der Tour



Abbildung 3 Screenshot Stationen

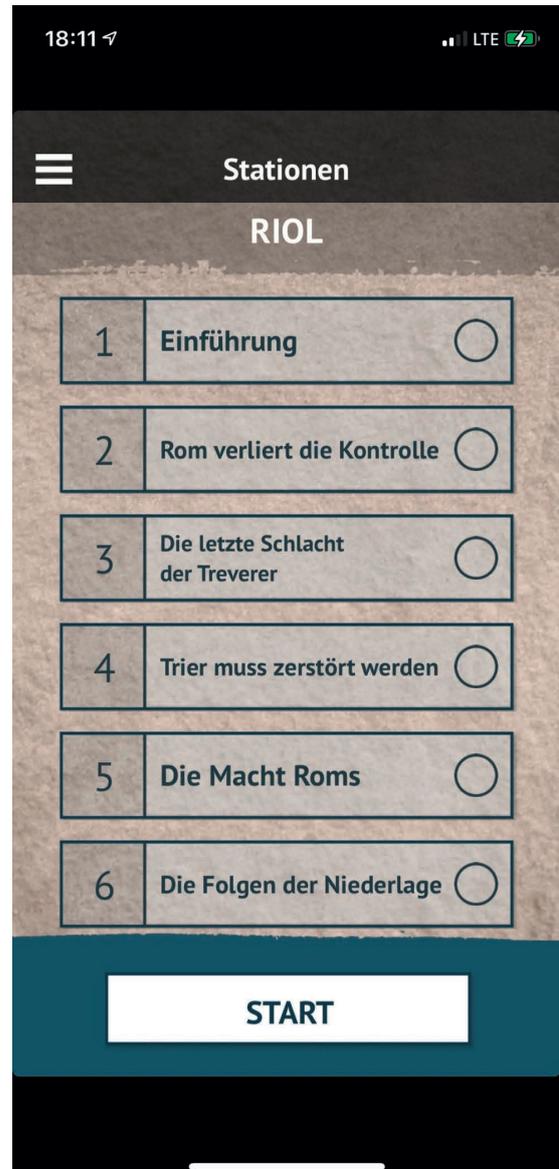


Abbildung 4 Screenshot Kapitelübersicht Riolo

gen zwischen EUR 2,99 und EUR 9,99. Interessante Aufschlüsse liefert die Werbewirkung. Betrachtet man einzelne Werbeimpulse, so erzielte ein halbseitiger Artikel in der größten regionalen Tageszeitung, dem *Trierischen Volksfreund*, die größte Wirkung auf den Verkauf, gefolgt von einer Google AdWords- und einer Facebook-Kampagne. Influencer-Videos waren für einen kleinen Standort wie Trier zu teuer. Werbung in Hotels ist kostengünstig, aber wirkungsschwach. Persönliche Promoter sind wirkungsstark, aber sehr aufwendig. Die größte Wirkung erzielte jedoch nicht eine punktuelle Maßnahme, sondern das Auslegen von Flyern an den Kassen oder Informationspunkten der historischen Stätten. Diese Wirkung konnte man immer dann besonders gut messen, wenn die Flyer aus irgendeinem Grunde weggeräumt wurden: Sofort sank die Nutzerzahl deutlich. Ein erneutes Auslegen der Flyer ließ die Nutzerzahlen sofort wieder steigen. Wären diese Flyer auch noch von aktivem Anbieten durch die Mitarbeiter an der Kasse begleitet worden, hätte der Projekt sogar möglicherweise die Rentabilitätsziele erreicht.

Allerdings zeigten Kundenbefragungen auch konzeptionelle Schwächen von „Talking Stones“. Die Anlage als Krimi reduziert die Zahl der möglichen Kunden gleich dreifach. Nur diejenigen Besucher der antiken Stätten kommen als Nutzer in Frage, die Interesse an einer Krimi-Geschichte haben, unter diesen aber nur diejenigen, die zwei Stunden Zeit einsetzen und die bereit sind, an der Porta Nigra zu starten und einem vorgegebenen Weg zu folgen. Wer als erstes beispielsweise das Amphitheater besucht, kann die Krimi-Tour nicht nutzen. Möglicherweise wäre also eine Tour erfolgreicher, bei der die Besucher die Stätten in beliebiger Reihenfolge durchlaufen können.

Die didaktischen Ziele wurden laut Aussagen der Studierenden erreicht. Sie kamen mit Themen in Berührung, die sie sonst aus ihrem Studium nicht kannten, und konnten sich Fähigkeiten aneignen, die sonst im Geschichtsstudium nicht vermittelt werden. Außerdem hat es allen Beteiligten viel Spaß gemacht.

AUSBLICK

Die Idee, Erklärungen in dem Moment abzuspielen, in dem Besucher sich Sehenswürdigkeiten ansehen, wurde in den letzten Jahren von immer mehr Anbietern umgesetzt. Der Gründer von Groupon, Andrew Mason, rief vor einigen Jahren „Detour“ ins Leben – eine Plattform für Audio-Guides. „Detour“ wurde 2018 von Bose gekauft, mit Blick auf die von Bose neu entwickelten Sonnenbril-

len mit integrierten Lautsprechern.¹⁸ Diese Brillen übertragen den Ton so, dass er nur vom Träger der Brille zu hören ist, die Ohren aber frei bleiben. Über einen GPS-Empfänger in der Brille und einen Kopfbewegungssensor erkennt die Brille, welche Sehenswürdigkeit betrachtet wird. Bose investiert derzeit in den Aufbau von Content für entsprechende Audio-Guides. Währenddessen konzentriert sich Andrew Mason auf die Weiterentwicklung einer speziellen Software, die er ursprünglich für Detour programmiert hatte. Mit ihr kann man Audio-Dateien mit geringem Aufwand ändern – so wie einen Text in einem Textverarbeitungsprogramm. Es wird in Zukunft möglich sein, beispielsweise historische Touren zu geringen Kosten stets auf dem aktuellen Forschungsstand zu halten. Mit „Talking Stones“ vergleichbare Projekte werden zunehmend kostengünstiger und einfacher umgesetzt werden können und eignen sich daher auch in Zukunft als Praxisbeispiele in der Lehre.

Dr. Pascal Warnking
Trier

Suggested citation

Pascal Warnking: Talking Stones – Ein besonderer Audio-Guide zu den antiken Stätten in Trier.

In: *thersites* 12 (2020), pp. 116–135.

<https://doi.org/10.34679/thersites.vol12.110>

¹⁸ <https://tcrn.ch/2ZGNkn8> (abgerufen am 22. 02. 2021).

AMANDA POTTER

(The Open University)

Review of Meredith E. Safran (ed.):
Screening the Golden Ages of the Classical Tradition

Edinburgh University Press (Edinburgh 2019), 329 pp.,
ISBN: 9781474440844 , £ 80.00 (b, also available as pb and
e-book) including filmography, bibliography and index

Meredith Safran’s edited collection of essays on the golden ages of Greece and Rome as represented in film and television in the twentieth and twenty-first century is a welcome addition to the *Screening Antiquity* series from Edinburgh University Press. Many of the American authors draw parallels between the ancient construction of a lost golden age and a modern nostalgia for a supposed past golden age of America, both historic and cinematic. A wish to return to conservative values and to “Make America Great Again”, a quote from Republic presidents Ronald Reagan and Donald Trump (and

also Democrat Bill Clinton), used by Vincent Tomasso to illustrate a discussion of different types of nostalgia, underpins contemporary American politics, and the essays within this collection, which provide a commentary on the modern American context of production of the films and television series as well as on their relationship with the ancient world. The volume is split into two halves, the first focusing on films and television series that have a predominant relationship with ancient Greece, and the second with ancient Rome. Black and white illustrations are included within each

chapter, comprising film stills and screenshots.

In her introduction Safran discusses the use of the golden age in the works of Hesiod, Vergil, Ovid and other ancient authors, and chooses two very different modern American media texts as points of comparison in order to explore the golden age theme for the twenty-first century—the science fiction series *100* (2014–) and the Woody Allen film *Midnight in Paris* (2011). Safran finds that in *100* the return to a bucolic existence in a settlement named “Arkadia” proves impossible for the human survivors of a nuclear holocaust, and the benefits of technology are at best ambivalent; as a necessity for survival but also the original cause of the disaster. *Midnight in Paris* offers the protagonist the opportunity to travel back in time to a supposed golden age, an experience which is ultimately disappointing, as the golden age of the imagination could never exist in reality.

Part one, “The Glory that was Greece” starts and ends with chapters focussing on popular fantasy television series, with the remaining chapters discussing films across a range of genres (fantasy, comedy, superhero/action and arthouse films). The first chapter, written by Tomasso, introduces Svetlana Boym’s ideas of “restorative” and “reflective” nostalgia, with reference to the *Hercules: The Legendary Journeys* episode “Once A Hero” (1996). Tomasso argues that the *Hercules* series and this episode in

particular look back to the golden age of Pepla films from the 1950s, but rather than recreating the ideal hero from these films, the hero of “Once A Hero” is seen through the lens of the late twentieth century. Jason is restored as a hero by Hercules as therapist, and female characters are given greater prominence, with Medea as culpable villain rather than love interest, and Phoebe as the female hero of the future; an Argonaut for the next generation.

Safran’s own chapter focusses on the fantasy “disco” film *Xanadu* (1980), a film looking back to Hollywood’s golden age of musicals, whilst also looking forward to a more progressive modern age, with the classical muses used as the catalyst through which change can be achieved. Platte discusses the use of folk songs in *Oh Brother, Where Art Thou* (2000) creating nostalgia for a constructed past in America, and highlighting how this constructed past can be used by different groups for their own aims. Ross’ chapter places *300* (2006) within a golden age of superhero movies whilst also drawing on the golden age of Greece. Ross argues that the 300 Spartans, and particularly Leonidas, are created in the image of Homeric heroes, so that Leonidas can be both Achilles and a superhero. Easton’s chapter focusses on the sequel to *300*, *300: Rise of An Empire* (2014), a film that has received less critical attention than its predecessor. Easton demonstrates how the city of Athens is presented in the film in order to sub-

ordinate Athens to Sparta, with the “flesh and blood” Spartan warriors portrayed as superior to their Athenian stone counterparts. The lens of Athens is also used to discuss the film’s themes and characters.

Scioli focusses on the use of the ancient Greek past merged with modern elements in Dassin’s *Phaedra* (1962) as a companion film to his earlier film *Never on a Sunday* (1960), with its protagonist Alexis portrayed as a character caught between the ancient and modern in Greece and Britain. Gawlinski’s chapter brings us back to Safran’s discussion of the impossibility of a return to bucolic golden age in microcosm in *100* with this theme playing out again at the beginning of season 4 of the zombie series *The Walking Dead* (2010–). Protagonist Rick puts away his gun to become a farmer, like Cicinnatus, but the community is torn apart by a plague, and a peaceful democracy is quickly replaced by martial autocracy.

Part two, “The Grandeur that was Rome”, again includes films and television series across a range of genres and periods of production. In Day’s chapter the *Aeneid* is compared with golden age Westerns. Day argues that both the Western genre and the epic poem look back to a historic golden age, the age of Western expansion in America, and the formation of Rome respectively, whilst also being part of the golden ages of Latin literature and American films. Continuing with the

Aeneid, Rea focusses on Joss Whedon’s short-lived science fiction series *Serenity* (2005), and the price that needs to be paid for a post-war golden age, whether this is Augustus’ Rome or a post-war future, where the peaceful solution curtails personal freedom and is based on a lie. West discusses how the HBO series *Rome* (2005–2007) presents Octavian as sexually deviant, with his own supposed morality as Augustus revealed as a façade, thus questioning the golden age of Augustus that is beginning as the series ends. Prince’s chapter on *Game of Thrones* (2011–2019) makes a comparison between Agrippina the Younger and Cersei Lannister. They are both ultimately unsuccessful female rulers, who dominate and cause the deaths of their ruling husbands, then aim to rule through their sons, but are unable to control the excesses of Nero/Joffrey and are supplanted by would-be wives Poppaea/Margery.

Moving from television to film, Strong discusses films where Roman imperialism is portrayed positively. Strong argues that Italian films *Cabiria* (1914) and *Scipione l’Africano* (1937) portray Rome’s war with the Carthaginians, with a thinly-veiled modern Italy as Rome fighting against the barbarians, whilst *The Fall of the Roman Empire* (1964) presents Rome as multicultural and *Life of Brian* (1979) shows that the Romans did indeed do a lot of positive things for us. *Gladiator* (2000), *The Eagle* (2011), *Centurion* (2010) and *The Last*

Legion (2007) promote the Roman ideal of martial masculinity, even where some Romans are corrupt. Strong discusses the political climate in Italy, the US and the UK at the time of production, informing these representations of Rome.

McAuley's chapter also focusses on *Centurion* and *The Eagle*, and the change in how Roman warfare is depicted in post 9/11 films, from pitched battles with mostly nameless disciplined Romans in Cold War era films to guerrilla warfare and moral ambiguity in the twenty-first century. McAuley compares these films, set in Roman Britain, to war films set in Vietnam and the war in Iraq, and argues that the films focus on the individual soldier and the psychological effects of warfare, where atrocities are committed on both sides. The collection ends with Taylor's discussion of *Gladiator*, a film that she argues creates ideas of a golden age of Rome, in the wishes of Marcus Aurelius to reinstate the republic, and Maximus' wish to return to agrarian utopia, then undercuts these ideas with self-serving senators and the destruction of Maximus' farm in Spain paving the way for a personal revenge plot. Taylor points out that *Gladiator* marked a potential return to the golden age of Roman epic films, but rather than creating a "realistic" Rome, the film highlights its own use of modern technology, creating a CGI Rome for the

modern viewer who remains aware of the artificiality of the medium.

The collection is wide-ranging in terms of the films and television series covered, and will be of interest to scholars of film and television reception. With a few exceptions (notably Strong's chapter discussing Italian and British films) the essays offer an American-centric approach to the modern popular media, however, this should not be seen as a disadvantage, as the authors use a range of theoretical frameworks. Some of the chapters engage more fully with the golden age theme, including the chapters by Safran, Tomasso, Day and Rea, but other essays offer insightful analysis, and the book in its entirety is a useful and timely contribution to the field of classical reception studies.

Amanda Potter

Visiting Fellow

The Open University

School of Arts & Humanities, Classical Studies

Suggested citation

Amanda Potter: Review of Meredith E. Safran (Ed.): Screening the Golden Ages of the Classical Tradition. In: *thersites* 12 (2020), pp. 136–139. <https://doi.org/10.34679/thersites.vol12.123>

PATRICK REINARD

(Universität Trier)

Rezension von Kristopher F. B. Fletcher/ Osman Umurhan (eds.): *Classical Antiquity in Heavy Metal Music*

Bloomsbury (London/New York 2020) (Imagines), 272 pp.
ISBN: 9781350075375, £ 81.00 (hb, also available as e-book).

Dieser anregende Sammelband, der auf ein Tagungspanel des ‚Annual Meeting of the Classical Association of the Middle West and South‘ (CAMWS) 2014 zurückgeht, richtet sich nicht nur an geschichtswissenschaftliche Leser, sondern auch an Musikwissenschaftler, die auf die verschiedenen Spielarten des Genres ‚Heavy Metal‘ spezialisiert sind. Aufgrund dieser Orientierung bieten die Herausgeber eine lesenswerte, mit „Introduction: Where Metal and Classics Meet“ überschriebene Einleitung (S. 1–21), in welcher sie allgemein in die althistorische Rezeptionsgeschichte, wobei die Relevanz des Musikgenres ‚Metal‘ für selbige heraus-

gearbeitet wird, sowie kurz in die Methodik zur rezeptionsgeschichtlichen Erforschung musikalischer Werke einleiten (S. 3–6); insbesondere die mit ‚Reception in Music‘ überschriebenen Ausführungen (S. 5 f.) sind hilfreich. Gleiches gilt für die einleitenden Bemerkungen zu den sog. ‚Metal Studies‘ (S. 12–14). Bezüglich der Einschätzung, „When people talk about Classical reception in music, what they almost universally mean is Classical music, especially opera.“ (S. 5), sei angemerkt, dass dies gewiss davon abhängig ist, welche Personengruppe man fragt. Natürlich überwiegen die rezeptionsgeschichtlichen Studien zum Antikenbild in klassischer

Musik.¹ Aber dies mag natürlich daran liegen, dass Altertumsforscher (bisher) eher das Werk von Beethoven, Wagner u. a. und seltener z. B. die klassischen Werke der ‚New Wave of British Heavy Metal‘ (NWOBM) rezipiert haben. Unter Umständen verschiebt sich diese ‚Schnittmenge‘ in den nächsten Jahrzehnten. Dass die Metal-Szene ein sehr weitläufiges und progressives Themenfeld für die Antikenrezeption bietet, machen die Herausgeber in ihrer Einleitung sehr deutlich. In selbiger wird, gewiss an die altertums- bzw. geschichtswissenschaftlich orientierte Leserschaft adressiert, auch eine kurze Geschichte des ‚Heavy Metal‘ (S. 6–10) sowie die Entwicklung der mediterranen Metal-Szene (S. 10–12) skizziert; dabei geht es in erster Linie um eine Abgrenzung von ‚Mediterranean Metal‘ und ‚Viking Metal‘ (S. 10 f.), wobei – soweit ich sehe – sich eigentlich nur Zweitgenannter als eigenständiges Subgenre etabliert hat.

¹ Verwiesen sei nur auf folgende Publikationen: J. Leonhardt/S. Leopold/M. Meier (Hrsg.), *Wege, Umwege, Abwege. Antike und Oper in der 1. Hälfte des 20. Jahrhundert*, Stuttgart 2011; K. Droß-Krüpe (ed.), *Great Women on Stage. The Reception of Women Monarchs from Antiquity in Baroque Opera*, Wiesbaden 2017; M. Meier, *Das Kunstwerk der Zukunft und die Antike – Konzeption, Kontexte, Wirkungen*, Würzburg 2019; K. Droß-Krüpe, *Semiramis, de qua innumerabilia narrantur. Rezeption und Verargumentierung der Königin von Babylon von der Antike bis in die opera seria des Barock*, Wiesbaden 2020.

Die kurze Darstellung der Historie des Musikstils ‚Metal‘ ist für ‚Experten‘ vermutlich zu allgemein verfasst, dürfte mit Blick auf den adressierten Leserkreis aber sicher nützlich sein. Was man vermisst, ist eine tiefergehende sozialgeschichtliche Einordnung des ‚Metal-Lifestyles‘, der für bestimmte kulturelle Wahrnehmungen, einen besonderen Habitus und vielleicht auch für ein spezielles Geschichtsinteresse stehen kann.²

Die Herausgeber betonen, dass die Analyse der Songtexte im Zentrum der rezeptionsgeschichtlichen Studien stehen soll. Darin sehen sie eine wichtige Aufgabe, die die rezeptionsgeschichtliche von der rein musikwissenschaftlichen Forschung, für die die Texte oft zweitrangig seien, unterscheiden würde (S. 13). Als weitere ‚Quellen‘ neben den Songtexten werden in den Beiträ-

² Vgl. z. B. das Buch von H. Schmenk/Chr. Krumm, *Kumpels in Kutten: Heavy Metal im Ruhrgebiet*, Bottrop 2010, in welchem u. a. der Zusammenhang von Jugendbewegungen und dem Aufkommen der Metal-Musik im Ruhrgebiet der 1980er Jahre thematisiert wird; grundlegend zur Geschichte des Metals vgl.: I. Christie, *Sound of the Beast: The Complete Headbanging History of Heavy Metal*, New York 2003. Dieses Werk liegt unter dem etwas verdrehten Titel „Höllens-Lärm. Die komplette, schonungslose, einzigartige Geschichte des Heavy Metal“ auch in deutscher Übersetzung vor (inzwischen 2. Aufl. von 2013); durch die Veränderung des Titels geht bei der Übersetzung eine denkbare Anspielung auf *Iron Maidens* legendäres und epochemachendes ‚The Number of the Beast‘ verloren.

gen verschiedentlich auch Interviews, Albumcovers, Booklets, Videos, Facebook-Posts, YouTube-Kanäle, Bühnenszenierungen etc. ausgewertet. Insgesamt darf man festhalten, dass eine rezeptionsgeschichtliche Methodik in allen Beiträgen umsichtig angewandt wird, insbesondere wird die Intertextualität zwischen Songtexten und antiken Quellen eruiert, wobei man vereinzelt noch stärker den Einfluss einer Metarezeption untersuchen könnte. Nicht selten liegt bekanntlich in der modernen Populärkultur die Rezeption einer Rezeption vor, man nimmt etablierte Narrative verschiedener Medien und Kunstgattungen auf, ohne dass man die antiken Ursprünge kennt. Diese mittelbare Weitergabe ist wahrscheinlich auch für viele Metalkomponisten anzunehmen. Man bedient die Erwartungshaltung der Rezipienten, ‚liefert‘ das erwartete Bild, da zu drastische Abweichungen missverstanden oder missbilligt werden könnten. Diese kurze reflektierende Anmerkung soll aber keinesfalls die Güte des Sammelbandes schmälern. Er bietet neben der Einleitung neun anregende Fallstudien, die in vielerlei Hinsicht lehrreich sind und zum eigenen Nachforschen anregen.

Der Aufsatz von K. F. B. Fletcher („Vergil’s *Aeneid* and Nationalism in Italian Metal“; S. 23–51) ist als herausragend anzusehen. Denn er zeigt unmittelbar, wie zwingend notwendig geschichtswissenschaftliche Forschung zur Antikenrezeption im Heavy Metal

ist. Fletcher behandelt italienische Bands – hauptsächlich zwei Konzeptalben von *Stormlord* und *Heimdall* – und analysiert deren Umgang mit Vergils Meisterwerk; insbesondere die Untersuchung der Sprache (also der Songtexte) sowie die textnahe Analyse sind sehr überzeugend (S. 33 ff.). Die beiden Bands haben Vergil in unterschiedlicher Güte rezipiert und verwertet und in manchen Textpassagen einen patriotischen Unterton, ohne jedoch ins Politisch-Reaktionäre zu verfallen. Dies wäre an sich noch nicht weiter verwunderlich. Doch schließt Fletcher daran eine Untersuchung von weiteren italienischen Bands an, die Vergil und generell die römische Vergangenheit für rechtspolitische Aussagen verargumentieren (S. 40 ff.). Es handelt sich um die Band *Hesperia*, über deren öffentliche politische Statements Fletcher völlig zu Recht festhält, dass sie bestenfalls fremdenfeindlich, eigentlich rassistisch seien (S. 41). Eine weitere italienische Band namens *Centvriion* kann von Fletcher ebenfalls als rechtsnationalistisch eingeordnet werden. Sehr deutlich wird in den Lyrics dieser Band der früheren vermeintlichen imperialen Weltherrschaft nachgetrauert (S. 41 f.). Ganz ähnlich liegt der Fall auch bei *Holy Martyr*, für die das antike Rom gleichbedeutend ist mit „a simplified version of ‚Western Civilization‘, which is equated with Europe, and reflects the idea that the Roman Empire was synonymous with Europe“ (S. 43). Deutlich kann Fletcher

zeigen, dass bei Bands wie *Heimdall* und *Stormlord* diese rechten Interpretations- und Instrumentalisierungsmuster von Geschichte nicht vorliegen. Insgesamt zeigt sein Aufsatz aber, wie wichtig rezeptionsgeschichtliche Studien und ein klares Dekonstruieren von verblendeten Geschichtsbildern in einer relativ geschlossenen Subkulturgruppe wie der Metal-Szene sind. Das Bestreben, die untergegangene Größe Roms zu glorifizieren und dafür Vergils ‚Nationalgedicht‘, welches – etwa auch neben Aussagen in *Georgica* und *Eklogen* – als Idealisierung und Legitimation augusteischer Alleinherrschaft gelesen werden kann,³ als geschichtliche Darstellungsfolien herauszuziehen, ist bedenklich und bedarf deutlicher Kritik!⁴

3 Vgl. z. B. D. Kienast, *Augustus. Prinzeps und Monarch*, Darmstadt³ 1999, 276 ff. u. 293 ff.; R. von den Hoff/W. Stroh/M. Zimmermann, *Divus Augustus. Der erste römische Kaiser und seine Welt*, München 2014, 112 ff. u. 154 ff.; H. Ottmann, *Geschichte des politischen Denkens*, Bd. 2: *Die Römer und das Mittelalter*, Teilband 1: *Die Römer*, Stuttgart 2002, 185 ff.; vgl. auch die Literatur in Anm. 4; differenzierter: D. Gall, *Die Literatur in der Zeit des Augustus*, Darmstadt 2006, 20 ff.; kritisch gegenüber einer monothematisch politischen Interpretation: M. von Albrecht, *Vergil. Bucolica – Georgica – Aeneis. Eine Einführung*, Heidelberg² 2007, 24 f., 70 f. u. 171 ff.

4 Eine entsprechende Auslegung und Instrumentalisierung Vergils ist bekanntlich keine neue Erscheinung; vgl. exemplarisch: K. Christ, *Römische Geschichte und deutsche Geschichts-*

Die Band *Heimdall* wird noch in einem weiteren Aufsatz ausführlich thematisiert: In L. Crofton-Sleighs Beitrag „Heavy Metal Dido: Heimdall’s ‚Ballad of the Queen‘“ (S. 115–129) wird Dido als selbstbewusster und starker Charakter präsentiert. Crofton-Sleigh untersucht eindringlich die Songtexte sowie vermutlich zugrundeliegende Textpassagen Vergils (S. 118 ff.). Bemerkenswert ist auch ihr intensiver Verweis auf bestimmte Musikelemente (mit exakter Angabe der Songstelle), die die Aussagen der Lyrics unterstreichen. Insgesamt kann Crofton-Sleigh aufzeigen, wie *Heimdall* die Dido der antiken Literatur in eine machtvolle eigenständige Königin transformieren. Der Beitrag ist auch für die Gender Studies sehr interessant.

Dies gilt auch für den Aufsatz von Linnea Åshede und Anna Foka („Cassandra’s Plight: Gender, Genre, and Historical Concepts of Femininity in Gothic and Power Metal“; S. 97–114).

wissenschaft, München 1982, 243 ff.; R. Faber, *Présence de Virgile*. Seine (pro)faschistische Rezeption, in: *Quaderni di storia* 18 (1983) 233–271; L. Canfora, *Fascismo e bimillenario della nascita di Virgilio*, in: *Enciclopedia virgiliana* 2 (1985) 469–472; I. Stahlmann, *Imperator Caesar Augustus. Studien zur Geschichte des Principatsverständnisses in der deutschen Altertumswissenschaft bis 1945*, Darmstadt 1988, 161 ff.; R. Thomas, *Virgil and Augustan Reception*, Cambridge 2001, 222 ff.; J. Chapoutot, *Der Nationalsozialismus und die Antike*, Darmstadt 2014, 146 ff.

Sie führen beide zu Recht auf, dass das Vorurteil, die Metal-Szene sei von konservativen Geschlechterrollen geprägt (vgl. S. 111), nur noch teilweise zutreffen würde.⁵ Sie weisen einerseits auf die zunehmende Anzahl von Musikerinnen hin – in der Tat ist die Zahl der Frontfrauen in den letzten ca. zwei Jahrzehnten deutlich angestiegen –, betonen andererseits aber auch die inhaltlichen Themen, in denen emanzipierte Frauen inzwischen häufiger sind. Dies zeigen sie in ihrem Beitrag anhand der Cassandra-Darstellungen, wie sie von den beiden deutschen Bands *Theatre of Tragedy* und *Blind Guardian* in einem bzw. in zwei Songs vorgelegt wurden. In ihrer Analyse setzen sie sich auch mit den antiken Dramen eines Euripides oder Aischylos auseinander, die man mit dem Songtext von *Theatre of Tragedy* gut verbinden

5 Als negative Beispiele für Metalsongs, die ein einseitiges Geschlechterbild verbreiten, werden nachvollziehbar *Manowars* ‚Achilles, Agony and Ecstasy in Eight Parts‘, ein auf Homers *Ilias* aufbauender Song, sowie der mehrfach in der althistorischen Rezeptionsgeschichte wahrgenommene Song ‚Alexander the Great‘ von *Iron Maiden* angeführt; vgl. S. 96; zur Alexander-Rezeption vgl. C. T. Djurslev, *The Metal King: Alexander the Great in Heavy Metal Music*, in: *Metal Music Studies* 1 (2014) 127–141. Wie sehr die Szene bis in die 1990er Jahre durch maskuline, heterosexuelle und konservative Vorstellungen geprägt war, betont auch Rob Halford in seiner jüngst erschienenen Autobiographie (*Confess. The Autobiography*, London 2020).

kann. Ihre abschließende Bewertung ist überzeugend: „Both *Theatre of Tragedy* and *Blind Guardian* choose to raise the question of power in Cassandra’s narrative by focusing on its perceived anti-thesis: powerlessness“; und weiter: „In the hands of both bands, Cassandra becomes an embodied locus for discussing powerlessness in the terms and issues most relevant to their respective sub-genres, within sexual/intimate relations and social/collective relations, respectively“ (S. 111). Wie Åshede und Foka aufzeigen, gelingt es beiden Bands, die aus der antiken Vorlage entwickelte eigenständige Figur für gesellschaftsrelevante Aussagen zu verwenden.

In dem sehr lesenswerten Aufsatz „*A Metal Monstrum: Ex Deo’s Caligula*“ von I. Magro-Martínez (S. 131–153) wird sehr umsichtig das Werk der italienisch-kanadischen Death Metal-Band *Ex Deo* behandelt. Der Frontmann der Band, Maurizio Iacono, interessiert sich sehr für die römische Geschichte und behandelt in den Songs ausschließlich antike Themen. In Interviews, die Magro-Martínez neben den Songtexten, Facebook-Posts und Musikvideos ausführlich auswertet, bekundet er u. a., dass er das Nebeneinander von verrückten, pervertierten und intelligenten Kaisern in der römischen Geschichte schätze (S. 136). Des Weiteren äußert er, dass er seinen Fans keine differenzierte Geschichtsbetrachtung, sondern plakativ bekannte Geschichtsinhalte liefern möchte, um sie nicht zu überfordern: „If I go too far into

history ... people will never really manage to get into *Ex Deo*“ (S. 137). Wie Magro-Martínez anhand eines kurzen Überblicks über die Songs der ersten drei *Ex Deo*-Alben aufzeigt,⁶ gelingt es Iacono, jeweils thematisch allgemein bekannte Ereignisse der römischen Geschichte als Songtitel zu wählen (S. 136).

Es wird offensichtlich, dass man hier keine quellenkritische Dekonstruktion des geläufigen Caligula-Bildes erwarten darf, vielmehr werden einzelne Gewaltinhalte dieses topischen Bildes weiter ausgeprägt (S. 135 ff.). Damit einher geht ein sehr einseitiges Antikenbild, so meint Iacono: „[...] the Roman historical subject fits perfectly into Metal, there is something brutal, hard, obscure in both“ (S. 136). Das zweite Album trägt, wie gesagt, den Namen ‚Caligvla‘, wobei die Antikenrezeption bereits bewusst bei der Schreibweise des U/V einsetzt (vgl. die Abbildung 6.1 auf S. 137); das Cover ziert eine an antike Vorbilder grob angelehnte Reiterstatue Caligulas. Der von *Ex Deo* vorgestellte Caligula lässt sich, wie Magro-Martínez anhand der Songtexte und antiker Aussagen von Sueton herausarbeitet, sehr gut mit dem bereits

in der hohen Kaiserzeit ausgeprägten Bild des wahnsinnigen und gewalttätigen Herrschers abgleichen.⁷ *Ex Deo* geht es dabei um die Brutalität des Kaisers, die explizit und plastisch beschrieben wird; dies entspricht natürlich sehr gut den gängigen Themen des Genres ‚Death Metal‘. Mit Caligula befassen sich nur zwei Songs, es handelt sich – auch wenn der Albumtitel dies vermuten lässt – nicht um ein Konzeptalbum. In ‚I, Caligula‘ wird, wie Magro-Martínez betont, auf auf antike Quellen zurückgehende biographische Inhalte rekuriert. So wird im Songtext ausdrücklich betont, dass der junge Caligula viele Familienmitglieder verloren habe (S. 140). Bemerkenswert ist ferner, dass in dem Musikvideo zu dem Song als typisch ‚römisch‘ empfundene Settings wie die Gladiatorenkämpfe betont werden, auch wenn sich dafür im Zusammenhang mit Caligula nur bedingt Vorlagen in den antiken Quellen finden lassen (S. 141).⁸ Zudem wird Caligulas gewaltvoller Umgang mit

⁶ Neben dem im Aufsatz hauptsächlich behandelten Caligvla-Album hat die Band zwei Alben vorgelegt, das Erstwerk ‚Romulus‘ konzentrierte sich trotz des Titels hauptsächlich auf die Zeit der späten Republik und das dritte Album ‚Immortal Wars‘ behandelt den 2. Punischen Krieg. Das vierte Album soll sich dem Titel und dem Cover nach dem Kaiser Mark Aurel widmen.

⁷ Zum wahnsinnigen Kaiser vgl. F. Sittig, *Psychopathen in Purpur. Julisch-claudischer Caesarenwahnsinn und die Konstruktion historischer Realität*, Stuttgart 2018.

⁸ Dass der Gladiatorenkampf als typisch für das alte Rom empfunden wird, geht gewiss auf berühmte Filme wie ‚Spartacus‘ oder ‚Gladiator‘ zurück; vgl. M. Junkelmann, *Hollywoods Traum von Rom. „Gladiator“ und die Tradition des Monumentalfilms*, Mainz 2004; M. Winkler (ed.), *Gladiator. Film and History*, Malden 2004.

einer spärlich bekleideten Sklavin inszeniert. Bewusst werden also mit dem antiken Rom verbundene Rezeptionsbilder bemüht, um eine authentische Aura zu erzeugen; dabei passen Gladiatorenkämpfe natürlich sehr gut in die Gewalt-Thematik des *Ex Deo*-Songs. Ferner bedient das Musikvideo auch gezielt die Gerüchte um die vermeintlichen inzestuösen Beziehungen zwischen Caligula und seinen Schwestern (S. 141).⁹

Magro-Martínez hat des weiteren sehr schön den Einfluss des berühmten und berüchtigten Caligula-Films von Tinto Brass herausgearbeitet. In dem zweiten Caligula thematisierenden Song ‚The Tiberius Cliff (Exile to Capri)‘ wird eine Dialogpassage des Films direkt aufgegriffen und verwendet (S. 140). Iacono spielt auch im Social Media-Auftritt der Band bewusst mit Anspielungen auf den Skandal-Film. Als der Titel des Albums 2010 online bekannt gegeben wurde, postete der Sänger die ersten berühmten Sätze des Caligula-

Films (S. 150). Dieser berühmte Filmauftakt dürfte auch den Schlusssatz in ‚The Tiberius Cliff (Exile to Capri)‘ beeinflusst haben; natürlich könnte, wie dies Magro-Martínez ausführt, auch eine Textstelle bei Philo von Alexandria ausschlaggebend gewesen sein (S. 141). Wirkmächtiger ist aber gewiss der Film, den Iacono zudem bewusst mit dem Album verbindet, insbesondere mit diesem Song. Angeblich unbewusst, so die Aussagen der Band, wurde das Caligula-Album zudem am 31. August 2012, also genau 2000 Jahre nach der Geburt des Kaisers, veröffentlicht (S. 136).

Anzumerken ist auch, dass *Ex Deos* Caligula zwar als gewalttätiger Herrscher vorgeführt wird und seine vermeintliche willkürliche Tyrannei der Anlass für diese Rezeption ist, man aber – dies unterscheidet *Ex Deo* gewiss von den rechtspolitisch orientierten Bands, die Fletcher thematisiert hat –, nicht von einer Verherrlichung oder gar Sehnsucht sprechen kann. *Ex Deo* erzählen die antiken Quellentexte, insbesondere Sueton quellenunkritisch nach, überspitzen manche Inhalte im Rahmen ihres Subgenres, instrumentalisieren Geschichte aber nicht. Magro-Martínez zeigt dies in seiner kritischen Auseinandersetzung deutlich (S. 147 f.).

Anzumerken ist zudem, dass die Caligula-Songs von *Ex Deo* gewiss ein Paradebeispiel für die Aufnahme bestimmter in der Populärkultur durch Massenmedien etablierter ‚Bilder‘ sind. Neben dem Film von Tinto Brass hat zweifellos, wie

⁹ Hier sei ein kurzer Erfahrungsbericht erlaubt: Zeigt man Studierenden in einem Kurs zu Caligula das Musikvideo der Band (<https://www.youtube.com/watch?v=NSW01sWSPQY>) [abgerufen am 1. 1. 2021], sind diese in der Lage, Ursprung und Herkunft verschiedener plakativer ‚Aussagen‘ zu benennen; auch ohne die Lyrics exakt zu verstehen. Die vereinfachte Darstellung des gewalttätigen, blutlüsternen und vermeintlich inzestuösen Kaisers funktioniert in dem Musikvideo dadurch, dass sie quasi die gleichen Inhalte betont, die auch Sueton verwendet, um seine Intention auszudrücken.

auch Magro-Martínez anmerkt (S. 138), der berühmte *I, Claudius*-Roman von R. Ranke-Graves bei der Wahl des Songtitels eine Rolle gespielt. Hier fließen direkte klare Rezeptionsebenen aus den antiken Quellen sowie solche aus anderen späteren Medien zusammen und passen sich in ein Narrativ ein.

Ähnlich wie *Ex Deo* ist die amerikanische Death Metal-Band *Nile* ebenfalls auf antike Themen, in diesem Fall auf das pharaonische Ägypten und den Orient, spezialisiert. In ihrem Aufsatz „When the Land was Milk and Honey and Magic was Strong and True‘: Edward Said, Ancient Egypt, and Heavy Metal“ (S. 173–199) untersucht L. Olabarria den Umgang der Band mit den ägyptologischen und altorientalischen Stoffen, fragt nach den Informationsquellen bzw. Quellenvorlagen (S. 187 ff.) und behandelt umsichtig die von der Band verbreiteten Ägypten- und Orientbilder (S. 190 ff.). Diese sind meist recht populärwissenschaftlich, was an die Aussage Iaconos bzgl. der Überforderung des Publikums erinnert. Auch bei *Nile* spielen brutale und blutige Bilder sowie verschiedenste okkulte Inhalte eine zentrale Rolle, häufig werden Menschenopfer oder Nekromantie thematisiert. Die Band ist dabei u. a. von Horrorschriftstellern wie H. P. Lovecraft oder R. E. Howard beeinflusst (S. 188). Trotz der Nennung im Titel sind die Ausführungen zu Edward Said recht knapp (S. 174 u. 190 f.). Sein Einfluss wird dennoch deutlich gezeigt.

Auch die Beeinflussung durch andere Bands, etwa das ‚Powerslave‘-Album von *Iron Maiden*, wird behandelt (S. 181). Olabarria hat einen spannenden Beitrag vorgelegt, der die Rezeptionswege, über welche die Band ihre historischen ‚Informationen‘ bezieht, nachzeichnet und zugleich die entsprechenden Querverbindungen zu anderen Populärmedien andeutet.

Insgesamt bieten die Beiträge des Bandes, von denen hier lediglich eine repräsentative Auswahl angesprochen wurde, eine gelungene Mischung. Die Vielfalt der Antikenrezeption in verschiedenen Metal-Genres wird anhand der behandelten Aufsätze sehr deutlich aufgezeigt. Dabei wird ersichtlich, dass zum Teil antike Vorlagen weiterentwickelt werden, um dadurch zeitgenössische Themen kritisch anzusprechen. Die Aufsätze von Åshede und Foka sowie von Crofton-Sleigh mit Bezug zu den Gender Studies zeigen dies sehr schön. Der Aufsatz von Magro-Martínez führt daneben sehr gut vor Augen, wie ein antikes Bild aufgrund bestimmter Spezifika herausgegriffen wird und ohne grundsätzliche Veränderung weiter in der gleichen Narrativtradition ausgestaltet wird. Fletchers wichtiger Beitrag zeigt die dringliche Notwendigkeit geschichtswissenschaftlicher Auseinandersetzung mit dem in Rede stehenden Thema auf. Die Instrumentalisierung antiker Vergangenheit für rechtspolitische und fremdenfeindlich-rassistische Aussagen ist sehr traurig! Sie muss von

wissenschaftlicher Seite klar öffentlich benannt werden.

Ob dies dann irgendeine Wirkung zeitigt, darf man bezweifeln. Die Schnittmenge von Metalfans, Metalmusikern und rezeptionsgeschichtlichen Forscherinnen und Forschern dürfte recht überschaubar sein. Die meisten Leser werden Fachwissenschaftler sein. Aber das ist in mancher Hinsicht vielleicht ein Problem, das die Antikerezeption im Heavy Metal mit anderen Spezialgebieten der Rezeptionsgeschichte, z. B. der Antikedarstellung in Computerspielen, teilt. Vielleicht sollte man bei solchen Themen über einen Medienwechsel nachdenken, um mehr Leute aus der ‚Szene‘ direkt ansprechen zu können. Denkbar wären online-Formate (z. B. historische Podcasts und Blogs oder im Falle von Musikvideos historisch orientierte Let’s-Analyse-Videos), die in einschlägigen Fanforen oder Social-Media-Seiten wahrgenommen werden könnten.

Am Beginn des Bandes fragen die Herausgeber: „Why an entire book devoted to the reception of Classical antiquity in heavy metal music?“ (S. 1). Diese Frage stellt sich nach der Lektüre der in vieler Hinsicht lesenswerten und anregenden Beiträge nicht. Viel eher darf man hoffen, dass weitere Bände dieser Art folgen werden.

Inhaltsverzeichnis

Acknowledgements

List of Illustrations

Introduction: Where Metal and Classics Meet, K. F. B. Fletcher (Louisiana State University, USA) and O. Umurhan (University of New Mexico, USA)

1. Vergil’s Aeneid and Nationalism in Italian Metal, K. F. B. Fletcher (Louisiana State University, USA)
2. Eternal Defiance: Celtic Identity and the Classical Past in Heavy Metal, Matthew Taylor (Beloit College, USA)
3. Screaming Ancient Greek Hymns: The Case of Kawir and the Greek Black Metal Scene, Christodoulos Apergis (National and Kapodistrian University of Athens, Greece)
4. Cassandra’s Plight: Gender, Genre, and Historical Concepts of Femininity in Goth and Power Metal, Linnea Åshede (University of Gothenburg, Sweden) and Anna Foka (Uppsala University, Sweden)
5. Heavy Metal Dido: Heimdall’s “Ballad of the Queen”, Lissa Crofton-Sleigh (Santa Clara University, USA)
6. A Metal *monstrum*: Ex Deo’s Caligula, Iker Magro-Martínez (University of the Basque Country, Spain)

7. Occult and Pulp Visions of Greece and Rome in Heavy Metal, Jared Secord (Washington State University, USA)

8. “When the Land was Milk and Honey and Magic was Strong and True”: Edward Said, Ancient Egypt, and Heavy Metal, Leire Olabarria (University of Oxford, UK)

9. Coda: Some Trends in Metal’s Use of Classical Antiquity, Osman Umurhan (University of New Mexico, USA)

Bibliography

Index

<https://www.bloomsbury.com/us/classical-antiquity-in-heavy-metal-music-9781350075351/>

Dr. Patrick Reinard
Fachbereich III – Alte Geschichte
Universität Trier

Suggested citation

Patrick Reinard: Rezension von Kristopher F. B. Fletcher/Osman Umurhan (eds.): Classical Antiquity in Heavy Metal Music. In: *thersites* 12 (2020), pp. 140–149.
<https://doi.org/10.34679/thersites.vol12.188>