

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/>

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 abstatten. 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 Leitmotive 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 gemäÙes 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 henothelistischen 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 Perserreiches 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 Ruhmesstrebens.

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 persönlichen 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 verschiebender 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 persönliche Schwierigkeiten, vielleicht auch mit antikolonialem Stoßrichtung vorgetragen 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 Dämonen wird¹⁰⁶, trifft allenfalls für *eine* Phase seiner Herrschaft zu. Seine Zerrissenheit rührt eher aus dem Widerstreit unterschiedlicher Charakteranlagen. Will man Alexander zur tragischen Figur erklären¹⁰⁷, dann trifft dies nicht wegen seines persönlichen oder politischen Scheiterns zu. Tragisch ist er vielmehr im Sinne 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 Auszeichnung 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 Abscheu vor der Nichtigkeit seiner Politik erfasst, vollzieht Alexander die in den Hochzeitstag von Susa mündende Wendung, sondern weil er in der Entfremdung 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 [erstmals 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>