

I'm Spartacus!
Ein zeitloser Held

Das Heldenbild des Spartacus in Howard Fast's Roman von 1951
im Vergleich mit den Verfilmungen von 1960 und 2004

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades eines Dr. phil.
an der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft
der Universität Bielefeld

vorgelegt von Johanna Walter

2014

Erstgutachterin: Frau Prof. Dr. Lore Benz
Zweitgutachter: Herr Prof. Dr. Meinolf Schumacher

Inhalt

Zusammenfassung	1
1. Einleitung	3
1.1 Der historische Spartacus und die Quellenproblematik	6
1.2 Spartacus-Rezeption und Entstehungsgeschichte der drei Werke	11
<i>Spartacus</i> 1951	13
<i>Spartacus</i> 1960	17
<i>Spartacus</i> 2004	20
Remake	22
2. Howard Fast: <i>Spartacus</i> (1951)	
2.1 Die Darstellung von Spartacus	24
2.1.1 <i>A gladiator is a man</i> – Seine Entwicklung in den totalen Institutionen	24
Die totale Institution	24
Die Mine	29
Die Gladiatorenschule	32
Weiblichkeit im System der Institution	35
Spartacus als Gladiator	37
Spartacus als Anführer	39
2.1.2 <i>I will fight no more gladiators</i> – Seine Ethik des Kämpfens und Tötens	42
Kämpfen und Töten in der Gladiatorenschule	42
Der Kampf gegen die Römer	45
Das legitimierte Töten	48
2.1.3 <i>Where all men will live in peace</i> – Seine Motivation und das Ziel	50
Die auslösende Motivation	50
Das Ziel	52
Das Ende	54
2.1.4 <i>Death is all over me</i> – Die Entwicklung seiner Sterbebereitschaft und sein Tod	55
Drabas Tod	57
Entwicklung der Opferbereitschaft	58
Das Ende	59
Spartacus' Tod	61
Spartacus' Sterbebereitschaft	62
2.2 Spartacus und Crassus	63
2.2.1 <i>He hated Rome</i> – Die Entwicklung des Gegnerbildes	63
Spartacus' Feindbilder	63
Batiatus als Feindbild	64

	Der Gegner Crassus	66
2.2.2	<i>And why not?</i> – Sexualität und geschlechtliche Perspektiven	68
	Spartacus vs. Crassus und Römer vs. Sklaven	68
	Varinia	70
	Römische Wahrnehmung von Spartacus und den Gladiatoren	71
2.2.3	<i>I never saw him</i> – Unsichtbarkeit	73
	Gegenseitige Unsichtbarkeit	73
	Sichtbarmachung	75
2.2.4	<i>I can be like Spartacus</i> – Crassus' (Nicht-)Sieg und seine Reflexion	76
	Auflösung des Konfliktes	77
	Crassus' Entwicklung	78
	Crassus' Nichtsieg	80
2.3	Spartacus als Held	82
	Überlegenheit	83
	Männlichkeit und Selbstkontrolle	84
	Gewalt	86
	Die Tat	88
	Opferbereitschaft	90
	Tod	90
	Gegner	94
	Sieg und Niederlage	96
	Zusammenfassung	97
3.	Der Vergleich mit den Verfilmungen von 1960 und 2004	
3.1	Geschichte und Relevanz des Antikefilms	99
	Untergang und Wiederauferstehung des Antikefilms	102
	Elemente des Antikefilms	103
	<i>Gladiator</i>	104
3.2	Die Darstellungen von Spartacus	105
3.2.1	<i>You must take her</i> – Seine Entwicklung in den totalen Institutionen	105
	Handlungsbeginn	105
	Die totalen Institutionen: Die Mine	107
	Die totalen Institutionen: Die Gladiatorenschule	112
	Weiblichkeit im System der Institution	115
	Entwicklung des Feindbildes	119
	Spartacus als Gladiator	120
	Spartacus als Anführer	122
	Der Aufstand	123

	Zusammenfassung	125
3.2.2	<i>Live to fight the Romans!</i> – Seine Ethik des Kämpfens und Tötens	126
	Spartacus als Kämpfer	126
	Spartacus und Draba	127
	Auswirkung von Drabas Verhalten auf Spartacus	139
	Spartacus' ethisches Verhalten	141
	Zusammenfassung	150
3.2.3	<i>A world without slaves</i> – Seine Motivation und das Ziel	152
	Die Auslöser	152
	Das Ziel	158
	Spartacus' Änderungen der Zielsetzung	162
	Die letzte Schlacht	165
	Zusammenfassung	170
3.2.4	<i>Who chooses to die?</i> – Seine Sterbebereitschaft und die Darstellung seines Todes	173
	Spartacus' Sterbebereitschaft	173
	Spartacus' Tod	187
	Zusammenfassung	184
3.3	Spartacus und Crassus	185
3.3.1	<i>That... or his head!</i> – Crassus' Entwicklung zum Gegner und seine Motivation	185
	Batiatus als Feindbild	186
	Crassus	187
	Zusammenfassung	194
3.3.2	<i>It is all a matter of taste</i> – Sexualität und geschlechtliche Perspektiven	195
	Spartacus und Varinia	195
	Römer und Sklaven	197
	Spartacus vs. Crassus und Sklaven vs. Römer	199
	Zusammenfassung	206
3.3.3	<i>You saw him</i> – Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit	207
	Auflösung der Unsichtbarkeit in den Verfilmungen	207
	Zusammenfassung	212
3.3.4	<i>Here is your victory!</i> – Crassus' Sieg und Nichtsieg	213
	Politische Elemente	214
	Varinia	220
	Zusammenfassung	223

4. Ergebnis: Spartacus 1951, 1960, 2004: Drei Helden. Temporär-mediale Einflüsse auf ein zeitloses Konstrukt	224
Der menschliche Held	224
Überlegenheit	225
Männlichkeit	229
Gewalt	230
Tat	231
Opferbereitschaft	234
Gegner	235
Einflüsse auf das Heldenbild	239
Einflüsse auf den Gegner	243
Funktion des veränderten Heldenbildes	244
Zusammenfassung	246
5. Nachtrag: <i>I am not Spartacus</i> – Verwirrung des Antikerezeptionsmediums	248
6. Anhang	
Abbildungsverzeichnis	257
Überschriftenzitate	257
Primärquelle	258
Sekundärquellen	259
Eigenständigkeitserklärung	265

Zusammenfassung

Der Film *Spartacus* von 1960 hat einen hohen Bekanntheitsgrad – prägend sind bis heute der Hauptdarsteller Kirk Douglas und das aufwändige Szenario des Antikefilms. Weniger bekannt sind die Romanvorlage von Howard Fast (1951) sowie die Neuverfilmung von 2004 mit Goran Visnjic in der Rolle des Spartacus. Trotzdem fand in der Forschung bislang weder ein Vergleich der drei Spartacus-Figuren noch eine allgemeine Gegenüberstellung dieser drei Werke statt. Auch Bezüge zwischen dem Roman und seiner bekanntesten Verfilmung von 1960 wurden bislang nur geringfügig hergestellt. Deshalb ist es in diesem Zusammenhang besonders reizvoll, ebenso einen noch unbeachteten Forschungsgegenstand zu betrachten wie den Vergleich unterschiedlicher Medien durchzuführen.

Doch wie wird Spartacus als Held definiert? Wie wird dieses Heldenbild des Romans von 1951 in die Verfilmungen von 1960 und 2004 transferiert? Wie korrelieren die Filme untereinander? Und letztendlich: Ist Spartacus als Held ein Konstrukt, das diese medialen und temporären Veränderungen kompensieren kann?

Diese Arbeit stellt einen Vergleich der drei Werke an und liefert neben der individuellen Helddefinition des Roman-Spartacus die Gegenüberstellung mit den beiden Figuren der Filme und führt zu einer abschließenden Betrachtung von Spartacus 1951, 1960 und 2004 als Held.

Anhand grundlegender Aspekte wie den Einflüssen der Sklaverei, seiner Motivation und Zielsetzung, seiner Moral des Kämpfens und Tötens, seiner Einstellungen zum eigenen Tod sowie der Interaktion mit dem Gegner wird dabei zunächst die Spartacusfigur der Romanvorlage betrachtet, woraus sich eine Definition als Held ableiten lässt. Im zweiten Teil der Arbeit folgt darauf aufbauend der Vergleich mit den Filmfiguren. Dabei ergibt sich eine detaillierte Gegenüberstellung der drei Werke, was teilweise durch direkte tabellarische Darstellungen von Zitaten und Bildern prägnant unterstützt werden kann. Durch diese Form des Vergleichs werden besonders relevante Szenen explizit wörtlich bzw. auch mit der optischen Umsetzung verglichen, womit interessante Details aufgedeckt werden. Ferner fließen auch die Aspekte des historischen Hintergrundes und der Entstehungsge-

schichte der Werke mit ein, da damit die Analyse sinnvoll ergänzt wird. In ihrer Relevanz wird auch die Verantwortung des Antikefilms dargestellt, da sich zwischen den beiden Verfilmungen und besonders den Bezügen der Sekundärliteratur bzw. den öffentlichen Reaktionen interessante Aspekte dazu finden lassen. Die Gleichsetzung von Darsteller und historischer Figur sowie die durch die jeweilige Verfilmung dargestellte Antike prägen das Geschichtsbild des Zuschauers und schaffen ein fiktives Abbild allgemeingültigen Wissens, das die historischen Fakten überdecken kann. Dass sich die Zuschauer von einer prägnanten Darstellung eventuell nicht mehr lösen können, wird dabei an Kirk Douglas als Spartacus deutlich, dem Goran Visnjic als Spartacus der Verfilmung von 2004 in der Rezeption unterliegt.

Diese Arbeit kommt zu dem Ergebnis, dass die Filmfiguren von 1960 und 2004 ebenso als ein Held definiert werden können wie Howard Fasts Spartacus von 1951. Die zuvor herausgestellten Heldelemente – auch kontrovers an anderen Heldenfiguren diskutiert – lassen sich nicht als in ihrer Gesamtheit zwingend, sondern durch ihre speziellen Ausprägungen definierend beschreiben, womit jeder der drei Figuren Raum für die individuelle Darstellung als Held gelassen wird. Der Held *Spartacus* präsentiert sich damit als Konstrukt, das Spielraum für mediale und temporäre Variation lässt.

1. Einleitung

„What was he, was he a god?“ (Crassus, *Spartacus* 1951)

„He wasn't a god. He was a simple man.“ (Varinia, *Spartacus* 1960)

„No. He was a professional killer. He was an outlaw. And he was an enemy of everything fine and decent!“¹ (Crassus, *Spartacus* 2004)

Dieser Dialog ist eine Zusammenstellung aus Howard Fasts Roman *Spartacus* von 1951 sowie den gleichnamigen Verfilmungen von 1960 (Stanley Kubrick) und 2004 (Robert Dornhelm). Der in allen drei Werken sehr ähnliche Dialog findet gegen Ende der Handlung statt und stellt Crassus' letztendliche Niederlage gegen Spartacus dar, da es ihm nicht gelingt, Varinias Liebe zu gewinnen und er sie kurz darauf durch seinen innerrömischen Gegner Gracchus bzw. Agrippa verliert. Die Zitate verdeutlichen nicht nur die Ambivalenz in der Wahrnehmung von Spartacus und seinen Handlungen, sondern weisen bereits auf das hin, was diese Arbeit leisten will: einen Vergleich der filmischen Umsetzungen mit und vom Ausgangspunkt der Romanvorlage. Dabei stehen diese Zitate repräsentativ für jene Teile der Handlung, die in den Filmen konsequent übernommen werden – genau konträr dazu finden sich Aspekte, die in einem oder beiden der Filme ausgelassen, hinzugefügt oder verändert worden sind.

Diese Arbeit nimmt den Roman – Fasts Darstellung der historischen Ereignisse – als Ausgangspunkt, auf dem die beiden Verfilmungen basieren, und analysiert die Umsetzungen und die damit verbundenen Heldenbilder² innerhalb dieses Kontextes. Interessant sind besonders die Einflüsse der Aspekte, die in nur einem oder in zweien der Werke vorkommen und die das Heldenbild durch die Auslassung oder Hinzufügung entsprechend variieren. Die unterschiedlichen Gewichtungen in den Details sowie die verschiedenen Darstellungen besonders relevanter Szenen werden maßgeblich Einfluss auf das Heldenbild im jeweiligen zeitli-

¹ *Spartacus*-Roman von 1951, S. 331; *Spartacus*-Film von 1960, DVD2 01:03:50; *Spartacus*-Film von 2004, 02:33:04

Zur verbesserten Lesbarkeit werden die drei Werke innerhalb dieser Arbeit durch die jeweiligen Erstveröffentlichungsdaten unterschieden sowie die späteren Vergleichszitate bzw. -bilder ebenfalls damit gekennzeichnet werden.

² Der Held soll in diesem Kontext von der Bezeichnung für den Protagonisten einer Handlung abgegrenzt verstanden werden. Eine weitere Definition erfolgt im Verlauf der Arbeit.

chen Kontext haben und somit Rückschlüsse auf die temporäre Entwicklung des Gesamtkonstrukts geben.

Diese Arbeit verfolgt die These, dass die Figur des Spartacus, wie sie Howard Fast 1951 darstellt, ebenso als Held definiert werden kann wie die beiden Filmfiguren von 1960 und 2004. Dabei soll anhand der dafür genutzten Elemente die Zeitlosigkeit des Heldkonstruktes ebenso verdeutlicht werden wie dessen gleichzeitige Flexibilität, die es ermöglicht, temporäre und mediale Einflüsse zuzulassen. Der Vergleich der drei Figuren wird die unterschiedlichen Gewichtungen und Variationen der Elemente in den Werken und somit die Möglichkeit des Konstruktes deutlich machen, sich verschiedenen äußeren Intentionen anzupassen.

Um diese These zu belegen, findet zunächst ein Blick auf den historischen Spartacus statt, da er die Grundlage für Howard Fast's Werk darstellt – deutlich werden soll in diesem Kontext auch die Schwierigkeit der Überlieferung, die noch heute Auswirkungen ebenso auf den wissenschaftlichen wie den fiktiven Umgang mit der Figur hat. Der folgende Überblick über die generelle Rezeption leitet weiter auf die Entstehungsgeschichte der drei Werke, die dieser Arbeit zugrunde liegen. Als Grundlage für die Betrachtung der hier behandelten Spartacusfiguren ist zunächst die des Romans notwendig. Das dort entnommene und als solches herausgestellte Heldenbild wird dann im anschließenden Vergleich mit den Verfilmungen von 1960 und 2004 auf die dort dargestellten Figuren bezogen. Was diesen Vergleich legitimiert, ist der Bezug, den beide Filme zu ihm haben, da sie ihn als Grundlage nutzen und als solchen explizit angeben.³ Damit ergibt sich der Vergleich zwischen drei Werken und zwei verschiedenen Medien. Um diesen umsetzen zu können, werden besonders relevante Szenen in schriftlicher Form tabellarisch gegenübergestellt, so dass Unterschiede und Übereinstimmungen direkt offensichtlich werden. Teilweise wird es auch nützlich sein, Bilder aus den Verfilmungen zu nutzen, um die Umsetzungen des Romans in dieser Form zu verdeutlichen.

³ Spartacus 1960, 00:05:27; Spartacus 2004, 00:03:40

Für die Beschreibung von Spartacus als Held wird ein breites Spektrum an Sekundärliteratur hinzugezogen, um die einzelnen Elemente zu betonen und auch auf eventuelle Kontroversen zu verweisen – der zeitliche Umfang der genutzten Literatur verdeutlicht dabei gleichzeitig die fortwährende Aktualität der Thematik der Heldforschung. Die Verwendung der dafür genutzten Elemente ist beispielhaft für eine generelle Helddefinition, da sie für die Definition der Spartacusfigur des Romans sein explizites Heldenbild nachzeichnen: Sie können, wie die Sekundärliteratur verdeutlicht, auch für andere Heldenfiguren genutzt werden, entsprechen jedoch in ihrer Zusammenstellung der Figur des Spartacus, da jede Heldenfigur sein eigenes Spektrum an Elementen sowie individuelle Ausprägungen derselben besitzt. Da die Romanfigur durch die Verwendung dieser Elemente als Held definiert werden kann und die Grundlage bildet, werden selbige auch für den Vergleich mit den Filmfiguren Verwendung finden.

Die für den anschließenden Vergleich genutzten Aspekte entsprechen – bis auf dem Kontext angepasste Details – denen der Herleitung des Heldenbildes beim Roman, um die Parallelsetzung zu ermöglichen. Spartacus' Entwicklung unter den Einflüssen der totalen Institutionen, die hier in Form der Mine, der Gladiatorenschule und der Sklaverei allgemein prägnanten Einfluss auf ihn haben, die Ethik des Kämpfens und Tötens beginnend beim Handeln als Gladiator, seine Motivation, den Aufstand zu beginnen, das Ziel, das er danach setzt, sowie seine Sterbereitschaft und sein letztendlicher Tod bieten die ersten handlungsinternen Zugriffspunkte auf die spätere Definition als Held.

Ein weiterer relevanter Aspekt findet sich in der Figur des Crassus, der den Gegner von Spartacus darstellt und ebenso wie dieser als Repräsentant für seine Gruppe fungiert, wobei neben der Gegnerschaft auch Crassus' Entwicklung und die Auflösung des gemeinsamen Konfliktes im Fokus stehen. Dabei ist auch das Wechselspiel der beiden relevant, das nicht nur auf der Notwendigkeit ihres Konfliktes basiert, sondern in allen drei Werken prägnanten Einfluss auf die Handlung nimmt. Dabei wird für die Helddefinition die Prämisse abgeleitet, dass es ohne Gegner gar keinen Held geben kann.

Die Wahl der verschiedenen Aspekte, unter denen Spartacus im Verlauf des ersten Teils dieser Arbeit betrachtet und im zweiten Teil mit den Filmfiguren verglichen werden soll, folgt der Intention, zu den Heldelementen überzuleiten. Somit

decken die Kapitel ebenso im ersten wie im zweiten Teil genau diese Bereiche ab.

Besonders der Blick auf die Entstehung und Rezeption des Romans von 1951 wird zeigen, wie sich die Sekundärliteratur mit dem Werk befasst hat: mit einem prägnanten Fokus auf die Entstehungsgeschichte. Obgleich Howard Fast's Roman in Zusammenhang mit der Verfilmung von 1960 erwähnt wird, findet auch dort der Bezug nur auf dieser Grundlage statt – ein umfangreicher Vergleich des Romans mit der bekanntesten Verfilmung des Spartacus-Themas bleibt bislang offen. Dabei wird die Verfilmung von 1960 – zumeist als Antikefilm unter dem Aspekt der Authentizität – relativ häufig aufgegriffen, die Verfilmung von 2004 hingegen bleibt ausgelassen. Somit ist ebenso der Vergleich des Romans mit den Verfilmungen – obwohl dort als Grundlage angegeben – als auch die Gegenüberstellung der beiden Filme ein bislang von der Sekundärliteratur nicht beachteter Ansatz, der in dieser Arbeit weiterhin unter dem expliziten Begriff des Helden hergestellt werden soll.

1.1 Der historische Spartacus und die Quellenproblematik

Grundlegend für Howard Fast's Roman ist die historische Figur des Spartacus, bei der sich die Problematik der Quellenlage ergibt – zunächst, da „von Spartacus selbst und den anderen Aufständischen [...] keine Selbstzeugnisse überliefert“⁴ sind. Somit bleibt für die Historiker nur der Blick auf die römischen und griechischen Autoren, wobei die zeitlich nächsten Quellen, Sallust und Livy, nicht erhalten geblieben sind – „just a few fragments“⁵ – und sich die reichhaltigsten wie Florus und Appian erst auf die spätere Kaiserzeit datieren.⁶ Deren Beschreibungen präsentieren Spartacus generell negativ als Feind des römischen Reiches, was aus der Perspektive resultiert – „everything we know about Spartacus comes to us from what was remembered of him by his mortal foes“⁷. Eine Ausnahme bildet der griechische Philosoph Plutarch, der im 1./2. Jahrhundert ein anderes Spartacusbild konstruiert und ihn als „heldenhafte[n] Gegenspieler“ eines „negativ

⁴ Brodersen, Kai: *Spartacus als Zeitzeuge. Antike und neuzeitliche Blicke auf Spartacus*. in: *Damals*, Heft 5/2011, Konradin Medien GmbH. S. 36

⁵ Shrivone, Aldo: *Spartacus*. Harvard University press, 2013. S. x

⁶ Brodersen, S. 36

⁷ Shrivone, S. ix

charakterisierte[n] Crassus“⁸ darstellt, was schon auf die verschiedenen Intentionen der damaligen Berichte hinweist. Martin M. Winkler fasst in dem von ihm herausgegeben *Spartacus. Film and History* die verschiedenen Überlieferungen einzeln zusammen,⁹ woran vor allem die Übereinstimmungen und Abweichungen derselben deutlich werden, die sich ebenso in Details wie auch in elementaren Aspekten der Figur finden. Gleiche Uneinigkeiten finden sich in den Auslegungen der heutigen Historiker reflektiert: Ebenso wie die Quellen bzw. durch die Unterschiede derselben widersprechen sich auch diese Darstellungen und vermitteln unterschiedliche Beschreibungen, die dem Autor Spielraum für persönliche Intention geben.

Elisabeth Herrmann-Otto sieht durch die unterschiedlichen Aussagen der antiken Quellen stellenweise gar keine Möglichkeit, eine historische Tatsache festzustellen, ohne eine persönliche Intention einfließen zu lassen. Als Beispiel lässt sich Spartacus' Herkunft anführen, die sie als „nicht aufklärbar“ und die tatsächlichen Gründe für den Aufstand als „schwer zu erfassen“¹⁰ bezeichnet, um die Quellen objektiv behandeln zu können. Michael Sommer schließt sich einer solchen Meinung an, um nicht aufgrund von Auslegungen einzelner Quellen eine verbindliche Aussage zu stellen:

Ob Spartacus, wie Appian behauptet, aus Thrakien stammte [...] entzieht sich unserer Kenntnis. Auch seine Vorgeschichte verliert sich im Dunkel.¹¹

Brodersen hingegen beschreibt die antiken Quellen unter Bezugnahme auf „Appian, Athenaios, Florus und Orosius“ sowie Plutarch als „einig“¹² bei der Feststellung der thrakischen Herkunft von Spartacus, was erneut die Signifikanz der unterschiedlichen Auslegungen deutlich macht, wenn übereinstimmende Aussagen von Quellen durch ihre Häufung als Tatsache definiert werden. Auch Antonio Gu-

⁸ Brodersen, S. 37

⁹ Martin Winkler greift die Autoren Sallust, Livy, Paterculus, Florus, Frontius und Orosius sowie Plutarch und Appian auf. Vgl. Winkler, Martin (Hrsg.): *Spartacus. Film and history*. Blackwell, 2007. S. 223–248

¹⁰ Herrmann-Otto, Elisabeth: *Sklaverei und Freilassung in der griechisch-römischen Welt*. Olms, 2009. S. 139

¹¹ Sommer, Michael: *Aufstand der Verzweifelten*. in: *Damals*, Heft 43/2011. Konradin Medien GmbH. S.19

¹² Brodersen, S. 40

arino ("Spartacus, der sicher aus Trakien stammte"¹³) und Aldo Shiovone („Spartacus was from Thrace"¹⁴) stellen die Herkunft als feste Tatsache dar.

Shiovone bemüht sich, auf Basis der Quellen¹⁵ einen homogenen Bericht anzufertigen, wobei er widersprüchliche Aussagen der verschiedenen Autoren besonders dann einbezieht, wenn er eine davon als unglaubwürdig ansieht. Das Bestreben seines 2011 erschienen Buches liegt darin, eine dem Leser leicht zugängliche Darstellung zu geben – ein Ziel, das er in jeder guten wissenschaftlichen Arbeit sieht.¹⁶ Eine solche Intention kann jedoch durch die damit notwendige Stringenz des Berichtes nicht ohne unterschiedliche Gewichtungen und Auslegungen der Quellen funktionieren.

Herrmann-Otto verfolgt entlang der antiken Quellen den Verlauf der Ereignisse und bildet dabei eine Schnittmenge aus den Überlieferungen.¹⁷ Gleichfalls bezieht sie in diesem Vorgang die Aussagen anderer Historiker mit ein, was die unterschiedlichen Quellenauslegungen demonstriert. Wie die anderen Autoren auch, die eine Beschreibung der historischen Ereignisse anstreben, fasst beispielsweise Egon Flaig sie als eigene Rekonstruktion zusammen.

Der dritte Aufstand [...] wurde berühmt durch seinen Anführer Spartacus: 70 ausgebrochene Gladiatoren setzten sich 73 v.Chr. am Vesuv fest und erhielten massiven Zulauf; die Aufständigen besiegten nacheinander zwei römische Heere [...]. 72 v.Chr. [...] teilten sich die Aufständischen in zwei Heere, eines brach unter Spartacus' Kommando nach Norditalien durch und besiegte den Statthalter der *Gallia cisalpina*.¹⁸

Flaig beschreibt weiterhin, dass damit der Weg über die Alpen nach „Gallien und Germanien, eventuell sogar nach Thrakien“ frei, doch die Anhänger anderer Nationen nicht dazu bereit gewesen seien, „im fremden Mitteleuropa Zuflucht zu su-

¹³ Guarino, Antonio: *Spartacus. Analyse eines Mythos*. DTV, 1983. Übersetzt von Brigitte Gullath. S. 48

¹⁴ Shiovone, S. 15

¹⁵ Zur Quellenlage vgl. ders. S. 151ff

¹⁶ Shiovone, S. x

¹⁷ Vgl. Herrmann-Otto, S. 137f

¹⁸ Flaig, Egon: *Weltgeschichte Sklaverei*. Beck, 2009. S. 61

chen“¹⁹. Auf die Rückkehr ins Land folgten die Niederlage gegen die römischen Soldaten sowie die Kreuzigungen der Überlebenden.

Die von Flaig beschriebene Problematik von Spartacus' Ziel lässt sich beliebig in Relation mit den Aussagen anderer Historiker setzen. Herrmann-Otto beschreibt die gleiche Thematik, das Ziel der Heimat verbunden mit der Flucht aus dem römischen Reich, was Spartacus aufgrund des Widerstandes seiner eigenen Leute nicht erreichen konnte.²⁰ Sie erwähnt weiterhin den zuvor gefassten Plan vom Übersetzen nach Sizilien, den auch William Phillips einbezieht:

He probably knew that his men could not hope to reach their homelands, and he chose to lead them to Sicily. [...] His arrangement with Cicilian pirates [...] fell through, and his band was forced to face Roman troops led by Crassus who eventually defeated them [...].²¹

Die folgenden Kreuzigungen beschreibt Phillips als Konsequenz der Niederlage gegen Crassus. Herrmann-Otto setzt davor wie Flaig den Grund der internen Uneinigkeit,²² dem auch Theodor Mommsen zustimmt: „Aber in den Hauptsachen vermochte auch er nicht die wilden Horden, die er anführte, auf feste Endziele hinzulenken.“²³ Jochen Bleicken weist in diesem Zusammenhang explizit darauf hin, dass Spartacus und seine Anhänger nur das Entkommen in die Heimat als Ziel hatten und er keine interne Veränderung plante, denn er „war kein Sozialrevolutionär“²⁴. Auch Egon Flaig schließt sich dieser Aussage an, denn „die Aufständischen beabsichtigten nicht, die römische Gesellschaftsordnung“ zu ändern: es war „keine revolutionäre Bewegung“²⁵, wobei Shavone Spartacus' Absicht, das Land zu verlassen, als „Roman overlay“²⁶ ansieht: „Why train an army in this

¹⁹ Flaig, S. 61

²⁰ Vgl. Herrmann-Otto, S. 141

²¹ Phillips, William D: *Slavery from Roman times to the early transatlantic trade*. Manchester University Press, 1985. S. 20

²² Vgl. Herrmann-Otto, 139f

²³ Mommsen, Theodor: *Römische Geschichte. Band 5. Die Provinzen von Caesar bis Diocletian*. Weidmann, 1933. S. 87

²⁴ Bleicken, Jochen: *Verfassungs- und Sozialgeschichte des Römischen Kaiserreichs*. Schöningh, 1995. S. 338

²⁵ Flaig 2009a, S. 62

²⁶ Shavone, S. 53

way if the only objective was escape?“²⁷. Antonio Guarino hingegen schreibt, dass Spartacus niemals ein Ziel und auch keine Strategie gehabt habe.²⁸

Eine derartige Zusammenstellung ließe sich beliebig lange fortsetzen – geprägt von den unterschiedlichen Aussagen der Historiker. Es verdeutlicht erneut, dass die historische Figur ebenso wie die Ereignisse heute nicht mehr lückenlos nachvollziehbar und alle Autoren in ihren Beschreibungen der Ereignisse von den historischen Quellen abhängig sind. Die jeweilige Auslegung bzw. Wahl der Quelle unterliegt dabei leicht subjektiven Intentionen; jedem Autor ergibt sich die Möglichkeit, die historischen Begebenheiten nach eigener Präferenz nachzuzeichnen, dem Wahrheitsgehalt kann sich jedoch nur durch quantitativen Umgang mit den Quellen angenähert werden. Zu beachten bleibt dabei, dass auch die römischen und griechischen Autoren die Berichte nicht nur aufgrund der zeitlichen Distanz, sondern auch aus den verschiedenen Perspektiven ihren Intentionen unterwarfen, so dass jegliche Überprüfungen auf einen Wahrheitsgehalt schwierig bleiben. Es gibt ein grundlegendes Handlungskonstrukt der Ereignisse des Sklavenaufstandes, an dem sich die Historiker orientieren können, das jedoch letztendlich vage bleiben muss, um der geschichtlichen Authentizität gerecht werden zu können. Michael Sommer schließt seinen Artikel mit einer Ansammlung von Fragen, die er in Bezug auf die Unschlüssigkeiten der historischen Quellen stellt;

Fragen, die ahnen lassen, wie lückenhaft unser Wissen über den Dritten Sklavenkrieg ist und wie rätselhaft sein Protagonist, Spartacus, uns immer bleiben wird²⁹.

Relevant für diese Arbeit bleibt der Spartacus, den Howard Fast als Hauptfigur seines Romans konstruiert. Ebenso wie die Historiker zeichnet auch er einen Verlauf der Ereignisse nach, jedoch erzwingt die Form des Romans keine restlose Authentizität – relevant ist seine eigene Figur und wie diese 1960 und 2004 übernommen wird.

²⁷ Shiavone, S. 61

²⁸ Guarino, S. 46, 78

²⁹ Sommer, 23

1.2 Spartacus-Rezeption und Entstehungsgeschichte der drei Werke

Der Spartacus-Aufstand war nicht der erste in der Geschichte Roms, lässt sich jedoch heute als der bekannteste bezeichnen:

The third slave rebellion is the most familiar, thanks to Hollywood.³⁰

Doch schon bevor das Ereignis 1960 durch die Verfilmung eine große Bekanntheit und durch Kirk Douglas ein Gesicht erhielt,³¹ durchlief die Figur eine Rezeption auf verschiedenen Gebieten. Der negative Aspekt des Aufständischen, den er bei den Römern besaß, ging dabei verloren – die Rezeption stellt sich grundsätzlich auf die Seite des Spartacus und der Sklaven und findet ihre Intention in dem berechtigten Aufbegehren der Unterdrückten gegen die Unterdrücker:

Roman historians had made Spartacus a villain, but in most American eyes during the nineteenth century he acted as a European leader in the best, finest, cleanest military and oratorial tradition.³²

Die künstlerische Rezeption des Ereignisses hat zumeist keinen Anspruch an historischer Genauigkeit, sondern an die Übermittlung der Aussage, die primär in unterschiedlichen Variationen auf die einheitliche Essenz des Freiheitsgedankens eingeht. Diese Werke fassen das Ereignis selektiver und transformieren es in die jeweilige Epoche. Dass die Thematik auch heute noch aktuell ist, liegt an der fortwährenden Aufrechterhaltung derselben, was gleichzeitig weiterhin die Notwendigkeit einer Lösung aufzeigt – die Herrschaft von Menschen über andere Menschen und das Aufbegehren gegen Unterdrücker. Dass dieses Thema in literarischer Form jedoch keinen Einzug in die „klassische Schullektüre“ fand, schreibt Kai Brodersen den Autoren des 18. und 19. Jahrhunderts zu – Lessing, Grillparzer und Heibel –, deren „Pläne für Spartacus-Dramen [...] unvollendet

³⁰ Phillips, S. 20

³¹ Vgl. Kapitel 5. Auch die hier genutzte Ausgabe von Howard Fasts *Spartacus* beruft sich darauf, wenn auf der Rückseite auf den „1960 movie starring Kirk Douglas“ verwiesen wird. Vgl. *Spartacus* 1951, Rückseitentext

³² Lillard, Richard G.: *Through the disciplines with Spartacus. The use of a hero in history and the media.* in: *American Studies*, 16 no2, 1975. <https://journals.ku.edu/index.php/amerstud/article/view/2335/2294> (27.11.13) S. 17

blieben³³. Die verschiedenen Romane und Theaterstücke, die sich mit Spartacus befassen, finden sich u. a. in der ausführlichen Arbeit von Richard G. Lillard – *Through the disciplines with Spartacus. The use of a hero in history and the media* – und im Kapitel *Spartacus: Testing the strength of the Body Politic* von Maria Wyke in ihrem Buch *Projecting the past: Ancient Rome, cinema and history* dargestellt. Der Bekanntheitsgrad von Fast's Roman wird jedoch von keinem anderen erreicht, gleiches gilt für die Verfilmung mit Kirk Douglas. Eine Übersicht über die verschiedenen Filme der Thematik mit umfangreichen Informationen finden sich im Internet in der *Internet Movie Data Base (IMDb)*³⁴.

Dass Spartacus, allerdings fokussiert auf sein Kämpfen als Gladiator, erneutes mediales Interesse findet, begründet sich in der seit 2010 ausgestrahlten US-amerikanischen TV-Serie *Spartacus: Blood and Sand*.³⁵ Wird dort der geschichtliche Rahmen reduziert und der Schwerpunkt auf Gewalt und Sexualität gelegt, bemühen sich Fast, Kubrick und Dornhelm um Darstellungen des Gesamtkontextes.

Die Aufrechterhaltung der Thematik aufgrund des Freiheitsgedankens hat nicht nur künstlerische, sondern auch andere Bezüge provoziert, bei denen zumeist der Name *Spartacus* als Inbegriff von Rebellion und Freiheit steht, dabei häufig auch mit dem Gedanken der Gleichheit unter allgemein gesellschaftlichen³⁶ Aspekten oder unter politischen – explizit kommunistischen³⁷. Im 1950 hinzugefügten Vorwort zu A.W. Mischulins 1936 erschienenen *Spartacus. Abriss der Geschichte*

³³ Brodersen, S. 38

³⁴ <http://www.imdb.com/find?q=spartacus&s=all> (12.3.13)

³⁵ Die in dieser Serie dominante Schwerpunktlegung verdeutlicht sich vor allem darin, dass sie im Gegensatz zu den hier behandelten Filmen – *Spartacus* 1960 (heute FSK-Kennzeichnung 12) und *Spartacus* 2004 (FSK 12) – keine Jugendfreigabe erhält (FSK 18).

Die FSK-Prüfbescheinigungen der Verfilmung von 2004 (nach den ursprünglichen Teilen der Miniserie untergliedert) können unter www.fsk.de eingesehen werden.

³⁶ So z. B. der *Spartacus international gay guide*, ein Reiseführer für Homosexuelle, der neben gezielten Reiseinformationen auch auf die Legalität bzw. Illegalität von Homosexualität in den jeweiligen Ländern aufmerksam macht. Siehe dazu <http://www.spartacusworld.com/de> (16.1.13). Im Kontext dieser Arbeit wirkt die Übernahme des Namens jedoch etwas paradox, da die Homosexualität in den hier betrachteten Werken als negatives Attribut der Römer dargestellt wird.

³⁷ Dazu gehören u. a. der *Spartakusbund* als Vorläufer der *Kommunistischen Partei Deutschlands* (KPD) und der Marxistische Studentenbund *Spartakus*. Siehe dazu Lillard, S. 21f. Ein weiterer Aspekt sind die unter der Bezeichnung *Spartakiaden* durchgeführten Sportveranstaltungen. Vgl. dazu auch Brodersen.

des großen Sklavenaufstandes wird diese Wahrnehmung vom Herausgeber S.L. Uttschenko betont. Er sieht die Ereignisse klar als „Kampf der unterdrückten Klassen gegen ihren Unterdrücker“ mit einem Anführer, der „die Fähigkeiten eines genialen Feldherrn besaß“ und daran scheiterte, dass sie isoliert waren und „keine Einheitsfront“³⁸ mit den Freien bestand.

Spartacus 1951

Die äquivalente Perspektive findet sich bei Howard Fast (1914–2003) aufgrund seiner eigenen Erlebnisse als Kommunist. Er verdeutlicht die Zielsetzung seines Romans 1951 in einem kurzen Vorwort.

It is a story of brave men and women [...]. The heroes of this story cherished freedom and human dignity [...]. I wrote it so that those who read it [...] may struggle against oppression and wrong.³⁹

Die Intention von Howard Fast sowie die Entstehungsgeschichte des Romans sind von der Sekundärliteratur häufig beachtete Themen, denn Fast zieht dabei die Parallele zwischen den verfolgten Kommunisten seiner Zeit und den Sklaven des Aufstandes, was den Bezug auf die Notwendigkeit von Auflehnung gegen Unterdrücker und Rebellion gegen Ungerechtigkeit betont – „it was not the worst time to write a book like *Spartacus*“⁴⁰.

Dabei stand eigentlich gar nicht explizit *Spartacus* im Fokus von Fast's Interesse, sondern die allgemeine Thematik eines Aufstandes.

I wanted to write about that abortive revolution in Germany, but it was too soon after the Holocaust [...]. I began to think of *Spartacus* the slave and why Rosa [Luxemburg] had chosen him.⁴¹

³⁸ Mischulin, A.W.: *Spartacus. Abriss der Geschichte des großen Sklavenaufstandes*. Verlag Volk und Wissen, Berlin, 1952. Übersetzt aus dem Russischen (N. N.). S. 6,10
Weitere kommunistische Auslegungen finden sich auch u. a. bei Marx, siehe dazu Guarino, S. 9ff und 92ff

³⁹ *Spartacus 1951*, Vorwort

⁴⁰ Ebd., S. viii

⁴¹ Fast, Howard: *Being Red*. Houghton Mifflin, 1990. S. 277

Dass er die historische Figur trotz des Wissens um dessen Scheitern wählt, relativiert sich für ihn durch den zeitlosen Aspekt, der die Niederlage überlagert und die Überlieferung des Gedankens ermöglicht. Fast kann im Zusammenhang mit seinem Roman nicht das historische Ereignis des Scheiterns verhindern, sieht jedoch die explizite Handlung als relevanter an, die nicht nur bis zu seinem Roman, sondern auch weiterhin für die Überlieferung stehen soll.

Seine Intention und die Entstehungsgeschichte finden sich besonders in seiner 1990 veröffentlichten Autobiographie *Being Red* ausgeführt. Als Mitglied der *Communist Party USA* (CPUSA) von 1944 bis 1957 wurde Howard Fast 1950 vor den Ausschuss des *House Committee on Un-American Activities* (HCUA) berufen, um Angaben über weitere Kommunisten zu machen,⁴² was er jedoch verweigerte; als Konsequenz wurde er zu einer dreimonatigen Haftstrafe verurteilt. Das Gefängnis, *Mill Point Prison* (West Virginia), inspirierte ihn, da er dort „more deeply than ever before“ über „the full agony and hopelessness of the underclass“⁴³ nachdenken und über die historische Figur recherchieren konnte. Auch schreibt Fast, dass er den Roman nicht ohne den dortigen Aufenthalt verfasst hätte.⁴⁴

Die Möglichkeiten zu Nachforschungen im Gefängnis waren beschränkt – „I read every scrad and thread of information about Spartacus that I could find in that small prison library“⁴⁵ – so dass er die Recherche nach seinem Aufenthalt intensivierte. Ihm stellte sich die Frage, ob es ihm möglich sein würde, die Ereignisse passend darzustellen: „There was ancient Rome – how much could I read to give me a valid sense of it?“⁴⁶ Auch wurde ihm die Ausstellung eines Reisepasses vorenthalten,⁴⁷ so dass er nicht die Möglichkeit hatte, nach Italien zu reisen und die Örtlichkeiten zu besichtigen. Seine Hauptquelle, das zweibändige, sozialisti-

⁴² Eine genau Beschreibung der Umstände finden sich im Vorwort des Romans. *Spartacus* 1951, S. vii

⁴³ Fast 1990, S. 269

⁴⁴ Vgl. ebd.

⁴⁵ Ebd., S. 277

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Ebd., S. 286

sche *The Ancient Lowly*⁴⁸ von 1888 – ein Werk, das aufgrund der politischen Orientierung ähnliche Verlagsprobleme wie *Spartacus* hatte – überzeugte ihn jedoch davon, dass er sich dem Wahrheitsgehalt zumindest annähern kann:

There, in these two books, I found the story of Spartacus – and became convinced that there was a way to tell it so that it could at least approximate the truth. The truth of history is always lost.⁴⁹

Im Juli 1951 veröffentlichte Fast einen Auszug des noch nicht fertiggestellten Romans, Spartacus' Ankunft in der Mine, in *Masses and Mainstream*, einer von 1948 bis 1963 monatlich erschienenen, kommunistischen Zeitschrift. Dazu verfasste er eine kurze Einleitung, in der er ebenso die Parallelität der damaligen und seiner Zeit als auch die Zeitlosigkeit allgemein betont.

I had always been fascinated by the story of this slave who shook great Rome to her very foundations and who became a deathless symbol of class resistance and class struggle. Not only was there, in our time, the brave struggle against such odds of Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht [...] but through the centuries the name of Spartacus was always on the lips of the most oppressed.⁵⁰

Er geht in dieser Einleitung weiter darauf ein, wie er mit den historischen Ereignissen umgeht – „not history in a literal, mechanical sense“⁵¹ – und betont auch das Problem der Quellen.

In those times [...] history was written by the ruling class. [...] I have tried to bring him alive in terms of that logic of history which belongs to the working class and its allies.⁵²

⁴⁸ Fast bezieht sich auf Ward, Cyrenius Osborne: *The Ancient Lowly. A history of the ancient working people from the earliest known period to the adoption of Christianity by Constantine* (2 Bände) von 1888, Neuauflage von 1907, erschienen bei *The Charles H. Kerr Publishing Company*. Zur Problematik der Publikation schreibt Charles H. Kerr 1907 im Vorwort, dass auch dieses Werk erst privat veröffentlicht wurde, da „no capitalist publishing house would take the responsibility for so a revolutionary a book, and no socialist publishing house existed“, bevor es nun „by a cooperative publishing house owned by sixteen hundred socialist clubs and individual socialists“ veröffentlicht wurde. Siehe dazu Ward, *Publisher's note*.

⁴⁹ Fast 1990, S. 276

⁵⁰ Fast, Howard: *Authors note*. in: *Masses & Mainstream*. Hrsg. von Samuel Sillen, Juli 1951. S. 21

Fast will das Leben des Spartacus vom Standpunkt der Sklaven aus beschreiben, um damit die Nähe zur Gegenwart zu betonen. Er sieht in Spartacus die ideale Figur, um den Kampf der Unterdrückten gegen die die Unterdrücker, den er selbst erlebte, zu beschreiben. Besonders den letzten Punkt betont Fast, da er Spartacus nicht nur als vergangenes, sondern auch als zukünftiges Vorbild sieht, dessen Kampf gegen Ungleichheit jederzeit neu aufgegriffen werden kann.

Durch die Blacklist⁵³ war kein Verlag dazu bereit, den Roman von Fast zu veröffentlichen, obwohl er selbst von den Verlegern positive Resonanz erhielt.⁵⁴ Sarah Cuthbertson bezweifelt 2003, dass es eine Überraschung für ihn gewesen sei, „that no publisher would touch the novel, or indeed anything written by him“⁵⁵. In der Einleitung, die Fast 1996 zu einer Neuauflage des Romans hinzufügte, bezeichnet er J. Edgar Hoover, den Begründer des FBI, der mit dem HCUA kooperierte, als „pretty dictator“⁵⁶ und verantwortlich für die Ablehnung, durch die Fast nur die Option, sein Werk im Selbstverlag zu veröffentlichen, blieb – ein Risiko, das sich schnell als die richtige Entscheidung erwies. „I put it out in hardcover, and it sold 45,000 copies.“⁵⁷ Der größte Erfolg des Romans stellte sich schließlich nach dem Ende der Blacklist ein; „when the Communist witch hunts were over, *Spartacus* went on to be a major bestseller“⁵⁸.

Der Roman wird von der Sekundärliteratur zumeist unter zwei Aspekten betrachtet: einerseits unter dem der geschichtlichen Authentizität, andererseits aufgrund der Entstehungsgeschichte und des großen Erfolges. Mit letzterem findet sich häufig die Verfilmung von Kirk Douglas verknüpft, da diese in einem nicht allzu

⁵¹ Fast 1951b, S. 21

⁵² Ebd.

⁵³ Eine Negativliste, die die Künstler verzeichnete, die aufgrund kommunistischer Interessen mit einem Arbeitsverbot bestraft werden sollten.

⁵⁴ Vgl. Spartacus 1951, S. viii

⁵⁵ Cuthbertson, Sarah: *Hope for the Heart and Food for the Soul: Sarah Cuthbertson looks at historical fiction in the life of Howard Fast*. (2003) <http://historicalnovelsociety.org/hope-for-the-heart-and-food-for-the-soul/> (22.11.12)

⁵⁶ Spartacus 1951, S. viii

⁵⁷ *Spartacus: An interview with Howard Fast*. (Chat-Diskussion auf www.ancientsites.com vom 28.6.2000) <http://www.trussel.com/hf/ancient.htm> (21.11.12)

Auf der Internetseite [trussel.com](http://www.trussel.com) finden sich neben den verschiedenen Auflagen des Romans auch Werbematerialien, Rezensionen und Briefwechsel aus der Entstehungszeit.

⁵⁸ Cuthbertson

großen zeitlichen Abstand erfolgte und einen hohen Bekanntheitsgrad erreichte. Trotzdem finden sich nur wenige Arbeiten, die sich genau damit befassen und den Vergleich zwischen dem Roman und dem Film darstellen (wie Mark-Georg Dehrmann in seinem kurzen Aufsatz *Rebellion in Hollywood – Die Genese der Helden in Stanley Kubricks Spartacus und Howard Fast's Romanvorlage*⁵⁹). Auch Duncan L. Cooper stellt in seinem Aufsatz zu Verfilmung von 1960 – *Who killed the legend of Spartacus?* – kurze Vergleiche an, die zumeist eine filmische Verharmlosung kritisieren.⁶⁰

Die Sekundärliteratur zum Roman bezieht sich zumeist auf die Entstehungsgeschichte bzw. die historische Authentizität, so z. B. Lillard und ebenso Fast selbst in seiner Biografie *Being red* (1990). Weiter findet sich die Entstehung des Romans häufig einleitend in das Thema der Verfilmung von 1960 – wie bei Winkler 2007 als Einstieg in den Sammelband, dort u. a. im Aufsatz von Frederick Ahl *Spartacus, Exodus, and Dalton Trumbo: Managing Ideologies of War* oder auch in Junkelmanns *Hollywoods Traum von Rom* (2004). Eigenständige Beschäftigung der Sekundärliteratur mit der Materie des Romans an sich oder aber komparatistische Bezüge zu den Verfilmungen gibt es somit nur partiell. Relevant ist den Autoren zumeist die Parallelsetzung der Entstehungszeit mit der Handlung; die Unterdrückung der Sklaven und die der Kommunisten, und weiterhin die positiven Auswirkungen, die letztendlich die Verfilmung auf die Verfolgung der Kommunisten hatte.

Spartacus 1960

Die langwierige Entstehungsgeschichte des Films von 1960 – „based on the novel by howard fast“⁶¹ – findet sich ausführlich in der Sekundärliteratur beschrieben, besonders interessant sind aber auch die Darstellungen von Kirk Douglas in seiner Biografie *A ragman's son* (1988) und noch detaillierter in seinem 2012 erschienen Buch *I am Spartacus. Making a movie, breaking the blacklist*. In letzte-

⁵⁹ Dehrmann, Mark-Georg: *Rebellion in Hollywood – Die Genese der Helden in Stanley Kubricks Spartacus und Howard Fast's Romanvorlage*. in: Korenjak, Martin und Töchterle, Karheinz (Hrsg.): *Pontes II. Antike im Film*. Studienverlag, 2002.

Dehrmanns Fokus liegt – wie im Titel erkenntlich – auf der Heldwerdung der beiden Figuren.

⁶⁰ Vgl. Cooper, Duncan L.: *Who killed the legend of Spartacus?* in: Winkler, Martin M. (Hrsg.):

Spartacus. Film and history. Blackwell, 2007. S. 15f

⁶¹ Spartacus 1960, 00:05:27

rem beschreibt er den Ausgangspunkt, an dem er Howard Fast's Roman als Geschenk erhielt, und die Entwicklungsgeschichte des Films, an dem er als Darsteller, „executive producer“⁶² und Besitzer der Produktionsfirma *Bryna Productions* beteiligt war.

Der Aufbau des Romans ist vor allem durch die Verwendung von Rahmen- und Binnenhandlungen geprägt, wodurch das Spartacus-Bild aus mehreren Perspektiven zusammengesetzt wird. Die Rahmenhandlung gibt Crassus Spielraum für die Reflexion und Entwicklung, da er in diesem Handlungsstrang für den Leser die präsenteste Person darstellt. Spartacus hingegen agiert nur in der Binnenhandlung, die nach einigen Unterbrechungen letztendlich auf die andere Handlungsebene trifft, womit die zeitliche Distanz zwischen beiden Handlungen geschlossen wird. Die Verfilmung übernimmt nicht die Struktur des Romans, sondern bleibt linear – Douglas sieht das Argument in der Darstellung des Todes und dem damit reduzierten Auftreten der Hauptfigur: „Spartacus is dead at the opening [...] And even in flashbacks, he dies right in the middle of the book.“⁶³ Obwohl es auch eine Drehbuchversion gab, die die Handlung aus Crassus' Perspektive erzählte und somit näher an der Perspektive des Romans war, wurde diese verworfen.⁶⁴

Die Verfilmung, die etwa zehn Jahre Distanz zum Roman aufweist, hatte in ihrem Produktionsprozess die gleichen Problematiken wie der Roman, da der Drehbuchautor Dalton Trumbo aufgrund der Blacklist nicht öffentlich anerkannt werden konnte, was Kirk Douglas jedoch letztendlich durchsetzte, so dass er zeitgleich mit Howard Fast im Vorspann erwähnt wird.⁶⁵ Auch bestand Fast zunächst darauf, das Drehbuch selbst zu verfassen; Kirk Douglas beschreibt es in *I am Spartacus* als „awful – sixty pages lifeless characters uttering leaden speeches. It was if he hadn't read his own novel“⁶⁶. Doch nicht nur auf dieser Ebene ergaben sich Schwierigkeiten; der Regisseur – Anthony Mann – wurde nach Beginn der Dreharbeiten durch Stanley Kubrick ersetzt, mit dem die Zusammenarbeit ebenfalls nicht konfliktfrei verlief.⁶⁷

⁶² Spartacus 1960, 00:02:51

⁶³ Douglas, Kirk: *I Am Spartacus! Making a Film, Breaking the Blacklist*. Open Road, 2012. S. 48

⁶⁴ Vgl. ebd. und Douglas, Kirk: *The ragman's son*. Pocket, 1989. S. 285

⁶⁵ Vgl. Spartacus 1960, 00:01:37

⁶⁶ Douglas 2012, S. 49

⁶⁷ Vgl. ebd., S.121–123

Die Sekundärliteratur zu der Verfilmung von 1960 ist bei den drei Werken die umfangreichste. Marcus Junkelmanns *Hollywoods Traum von Rom* (2004) bezieht die Verfilmung mehrfach und auch in einem gesamten Kapitel ein, hat die primäre Perspektive allerdings auf der geschichtlichen Authentizität. Martin Winkler widmet dem Film 2007 einen Sammelband, der sich jedoch unter dem Titel *Spartacus. Film and history* größtenteils auf die historischen Bezüge konzentriert. Kirk Douglas selbst geht in seinen autobiographischen Werken auf den Prozess der Verfilmung ein, besonders in seiner neusten Veröffentlichung. Wie dort im Untertitel – *Making a movie, breaking the blacklist* – erkennbar, betont er zudem die letztendliche Auflösung der Blacklist, für die seine öffentliche Anerkennung von Dalton Trumbo als Drehbuchschreiber maßgebend war. Douglas' Beschreibungen sind zwar subjektiv, geben jedoch sehr interessante Einblicke in die Entstehung und führen damit über die sonstigen Darstellungen in der Sekundärliteratur hinaus. Besonders intensive Beschäftigung mit dem Themengebiet der Männlichkeit findet sich 1992 bei Ina Rae Hark in ihrem Aufsatz *Looking at masculinity in Spartacus*, der in dem von ihr und Steven Cohan herausgegebenen Sammelband *Screening the Male: Exploring Masculinities in the Hollywood Cinema* erschien. Ihre Betrachtungen nehmen zwangsläufig primären Bezug zu den Männlichkeitsattributen, so dass die sexuellen Thematiken in Gegenüberstellung mit Crassus ebenso wie das Kampfverhalten im Vordergrund stehen. Auch Jon Solomon stellt in seinem 1976 erschienenen *The Ancient World in the Cinema* besonders die Authentizität in den Vordergrund, geht aber auch auf die Darstellungen der Verfilmung sowie auf die Entstehungsgeschichte ein. Die zahlreichen weiteren Veröffentlichungen zeigen, dass nicht nur Spartacus, sondern der allgemeine Antikefilm, besonders seit *Gladiator* (2000), weiterhin im Fokus wissenschaftlichen Interesses steht.⁶⁸

⁶⁸ Howard Fast vermutet 2000 in einem Interview, dass die Verkaufszahlen seines Romans durch den Film *Gladiator* gestiegen seien. Vgl. *Spartacus: An interview with Howard Fast*.

Spartacus 2004

In der Sekundärliteratur wird die Verfilmung von 2004 nicht weiter beachtet. Bei Winkler findet sich der Hinweis, dass es für die Restaurierung der Verfilmung von 1960 nicht möglich war, Schlachtszenen aus der jüngeren Verfilmung zu übernehmen,⁶⁹ auch das *Lexikon des internationalen Films* reduziert die Verfilmung nur auf den Vergleich mit 1960: „weitgehend spannende Unterhaltung, ohne freilich Stanley Kubricks gleichnamigem Film (1959/1960) standhalten zu können“⁷⁰. Dieser Vergleich demonstriert einen relevanten Punkt: Die neuere Verfilmung wird nicht ohne Bezug zu der früheren betrachtet. Die Gründe dafür liegen im Film selbst, bei dem sich trotz des eigenen Anspruches, eine Romanverfilmung zu sein, deutliche Elemente des Remakes⁷¹ finden, was auch in den öffentlichen Reaktionen deutlich wird.

Die amerikanische TV-Version der Geschichte, die 1960 bereits Oscar-gekrönt von Stanley Kubrick inszeniert wurde, präsentiert sich ähnlich üppig wie das große Original.⁷²

In dieser Beschreibung findet sich einerseits die direkte Verbindung zwischen den beiden Filmen, gleichzeitig steht darin die Verfilmung von 1960 unter der Bezeichnung des *Originals*, wobei der Roman im gesamten Artikel nicht erwähnt wird. Auch in einer weiteren Filmkritik gibt es keinen Hinweis auf den Roman, stattdessen steht der Bezug zu der älteren Verfilmung kritisch im Vordergrund: „Es fehlen Kirk Douglas und die anderen Hochkaräter des Originals“⁷³. Besonders

⁶⁹ Vgl. Winkler, S. 52. In Anbetracht dessen, dass die Verfilmung von 1960 bereits 1991 restauriert worden ist, wirkt dieser Ansatz etwas befremdlich, Essenz der Argumentation ist die Überleitung zum Vorgang der Restauration.

⁷⁰ Koll, Horst Peter und Messias, Hans (Hrsg.): *Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2004*. Schüren Verlag, 2005. S. 395

⁷¹ Abgegrenzt werden soll in dieser Arbeit die Begrifflichkeit *Remake* von *Neuverfilmung*, wobei das Remake als eine Filmform verstanden werden soll, bei der ein Film auf einem schon vorhandenen Film basiert. Die Neuverfilmung soll die erneute Verfilmung der literarischen Vorlage bezeichnen.

⁷² Fetsch, Bernd: *Der Gentleman-Gladiator*. 29. 12. 2008.

http://www.monstersandcritics.de/artikel/200848/article_114435.php/Spartacus-29-12-2008-20-15-ProSieben (25.10.2012). Neben anderen Preisen erhielt die Verfilmung vier Oscars, darunter Peter Ustinov für seine Rolle als Batiatus für den besten männlichen Nebendarsteller.

⁷³ *"ER"-Doktor Goran Visnjic versucht sich als Nachfolger von Kirk Douglas: TV-Historienepos*. (o.V.), 2004. <http://www.tvspielfilm.de/kino/filmarchiv/film/spartacus-1,1305859,Application-Movie.html>, 2004. (13.11.12)

die explizite Wortwahl nimmt der neuen Verfilmung nicht nur die Möglichkeit, eigenständig betrachtet zu werden, sondern stellt sie ebenfalls im Kontrast zu einem Original als ein Nicht-Original dar, so dass es in diesem Konzept nach der Verfilmung von 1960 gar keine weiteren Verfilmungen geben kann, die nicht in diesem Status stehen würden. Peter Zander bezeichnet Robert Dornhelm in einem Artikel über dessen Neuverfilmung von Tolstojs *Krieg und Frieden* (2007) als „offenbar auf TV-Remakes versiert“⁷⁴ und führt im Folgenden auch *Spartacus* auf. Der Film von 2004 orientiert sich zwar am Roman, allerdings finden sich mehrfach Elemente, die eindeutig aus der ersten Verfilmung übernommen worden sind; teilweise solche, die dort erst als Ergänzung zum Roman eingeführt wurden.⁷⁵ So sind zum Beispiel das Konzept des personalisierten Trainers (1960 Marcellus, 2004 Cinna) und die Anwesenheit von Crassus in der Gladiatorenschule – im Gegensatz zur Betonung von 1951, dass er sie bei seinem Besuch mit Helena nach der Stilllegung das erste Mal betritt – Übernahmen 2004 von 1960. Auch Crassus' gesamtes Machtstreben ist eine Ergänzung von 1960, die 2004 übernommen wird. Gleichzeitig werden andere Szenen und Aspekte aus dem Roman in den Verfilmungen stark reduziert oder ausgelassen, so unter anderem 2004 die Bisexualität, die dort nur noch kurz kritisch erwähnt wird. In der früheren Verfilmung wurde die *Snails and oysters-Szene* 1960 zwar unfreiwillig zensiert, 1991 jedoch wieder eingefügt. Auch werden 2004 Elemente aus dem Roman übernommen, die die Verfilmung von 1960 auslässt, so zum Beispiel die Vergewaltigung von Varinia durch Batiatus und die Bloßstellung von David, oder die in der ersten Verfilmung stark verändert werden, so beispielsweise die Darstellung von Spartacus' Tod.

Der *Spartacus*-Film von 1960 ist eine Verfilmung des Romans von Howard Fast und auch der *Spartacus*-Film⁷⁶ von 2004 definiert sich selbst als Verfilmung des

⁷⁴ Zander, Peter: *Eine neue Version vom Schlachtfeld Europa*. in: *Die Welt*, 07.01.08. <http://www.welt.de/fernsehen/article1518709/Eine-neue-Version-vom-Schlachtfeld-Europa.html> (25.10.2012)

⁷⁵ Dabei handelt sich auch durchaus um Aspekte, die in den historischen Quellen erwähnt werden, der Grund für die Übernahme findet sich jedoch nur werkintern.

⁷⁶ Die Verfilmung von 2004 war kein Kino- sondern ein Fernsehfilm, der als Miniserie gesendet wurde, heute aber als Film auf DVD erhältlich ist. Auch die Verfilmung von 1960 ist schon lange ein Fernsehfilm. Der damals noch akute Konflikt zwischen Kino und Heim-TV ist nicht mehr aktuell, da der Unterschied heute darin liegt, dass die Kinofilme in ihrer Aktualität dem Fernsehen überlegen sind, sie jedoch letztendlich ebenfalls zu Fernsehfilmen bzw. auf DVD erhältlich werden.

Romans und betont diesen Fakt im Vorspann („based upon the book ‚Spartacus‘ by Howard Fast“⁷⁷). Beide Verfilmungen sind Literatur- und keine reinen Historienfilme, da sie die Romanvorlage als Zwischenelement und nicht nur das historische Ereignis (und dessen Quellen) als Grundlage nutzen.⁷⁸

Remake

In der Betrachtung dieser drei Werke lässt sich die erste Verfilmung klar als romanbasiert ansehen, wobei sich Veränderungen, Hinzufügungen und Auslassungen finden, denen jede Verfilmung unterliegt. 2004 hingegen bestehen neben der Romanbasis die Übernahmen aus der ersten Verfilmung, wodurch der Film dem Vergleich mit dem von 1960 nicht entzogen werden kann. Fraglich ist jedoch, ob nicht auch ohne die Übernahmen aus dem ersten Film Parallelen dazu gezogen werden würden, da, wie obige Zitate beweisen, die erste Verfilmung einen sehr hohen Bekanntheitsgrad hat und als Maßstab fungiert.

Constantine Verevis verdeutlicht die ökonomischen Prinzipien des Remakes, da die Filmstudios davon ausgehen, dass er auf gleiches Publikumsinteresse wie der Vorläufer treffen wird und dass beim Zuschauer ein anderer Wissenshintergrund in Bezug auf die Handlung vorausgesetzt werden kann – er ist indirekt bereits am Publikum erprobt, bevor er produziert worden ist, auch das Drehbuch kann sich an dem vorangegangenen orientieren.⁷⁹ Jochen Manderbach legitimiert das Remake generell aufgrund der darin erkennbaren Widerspiegelung gesellschaftlicher Veränderungen,⁸⁰ diese lassen sich auch an der Verfilmung von 2004 nachvollziehen.⁸¹

⁷⁷ Spartacus 2004, 00:03:40

⁷⁸ Der 2004 im Nachspann erwähnte, standardisierte Hinweis, dass es sich bei den Figuren um fiktive Personen handle und die Ähnlichkeit mit Lebenden oder Toten rein zufällig sei, hat dabei ungewollt einen komischen Effekt, wenn der Versuch angestellt werden sollte, den Film auf die historischen Tatsachen zu beziehen. Spartacus 2004, 02:46:19. Der gleiche Hinweis findet sich bei der 1960er Verfilmung (mit dem Copyright der restaurierten Version von 1991). Spartacus 1960, DVD2 01:21:16

⁷⁹ Vgl. Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh University Press, 2005. S. 3ff

⁸⁰ Vgl. Manderbach, Jochen: *Das Remake – Studien zu seiner Theorie und Praxis*. Universitätsverlag Siegen, 1988. S. 62

⁸¹ Vgl. dazu z. B. den Vergleich der Muskeldarstellungen in Kapitel 5

Der Spartacus-Film von 2004 kann sich aufgrund der Übernahmen aus dem Film von 1960 somit nicht dem Charakter eines Remakes erwehren. Dornhelm selbst bezeichnet die Handlung als *redo*:

When the offer came to redo it, I was, of course, first very intimidated. But then I revisited the movie and, as much as I adore and respect Kubrick, I do not think that this is one of his better movies. So my fear left me.⁸²

Kritik dazu kommt von Chris Hicks, der diese Aussage als „outrageous“⁸³ bezeichnet und die Frage aufwirft, wie viele Menschen sich an diesen Film erinnern werden – und wie viele an die Verfilmung von 1960. Mark Rivera sieht bereits die Schwierigkeit beim reinen Sehen des Films: „The hardest thing to do while watching this 2004 miniseries remake of ‘Spartacus’ is to not compare it to the classic 1960 feature film“⁸⁴. Er sieht die Differenzierung als absolut notwendig an und stellt den Film letztendlich als eine Mischform dar, als er auf Howard Fast eingeht, „whose book provided the inspiration for the 1960 feature film and this 2004 remake“⁸⁵.

⁸² Hicks, Chris: *No question which is best 'Spartacus'*. (23.4. 2004.)

<http://www.deseretnews.com/article/print/595058000/No-question-which-is-best-Spartacus.html> (5.11.12) Die Übersetzung von *redo* ins Deutsche mit *neu machen* lässt sich zwar erneut als *remake* zurückübersetzen, schafft jedoch keinen ähnlichen Unterschied wie zwischen den hier genutzten Begriffen *Neuverfilmung* und *Remake*.

⁸³ Hicks

⁸⁴ Rivera, Mark A. (O.T), <http://www.aboutjamesfrain.com/spartacusreview.html> (5.11.12)

Sammlung von Spartacus-Rezensionen auf einer Fanseite von James Frain, dem Darsteller des David (2004). Mehr zur Thematik des Originals und der Problematik findet sich in Kapitel 5.

⁸⁵ Rivera

2. Howard Fast: *Spartacus* (1951)

2.1 Die Darstellung von Spartacus

2.1.1 *A gladiator is a man* – Seine Entwicklung in den totalen Institutionen

Die totale Institution

Um die Einflüsse der totalen Institutionen auf die Entwicklung von Spartacus zu untersuchen, ist ein genaueres Eingehen auf die Definition des Begriffes notwendig. Als prägend für die Bezeichnung wird zumeist Erving Goffman und sein 1961 erschienenenes Werk *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates* angeführt.⁸⁶

Grundlegend für Goffman und andere Institutionentheorien ist eine soziologische Thematik, in der die Institution als ein Regelsystem empfunden wird, das einen oder mehrere Menschen bestimmten Vorgaben, Pflichten, Privilegien bzw. Normen unterwirft, mit denen das Handeln koordiniert wird. Hermann L. Gukenbiehl definiert sie 2010 in *Institution und Organisation* als „Sinneinheit von habitualisierten Formen [...] der sozialen Interaktion“⁸⁷, Helmut Schelsky 1970 in seinem Aufsatz *Zur soziologischen Theorie der Institution* als „objektiv festgelegtes System sozialer Handlungen“⁸⁸. Niklas Luhmann sieht die Institution 1970 im Bereich der Soziologie als ein soziales System – in Abgrenzung vom physischen System – das „aus faktischen Handlungen verschiedener Personen“ besteht und abseits von „einer Umwelt, die nicht zum System gehört“⁸⁹, liegt. Die von Goffman hinzu-

⁸⁶ Goffmans Werk von 1961 (Goffman, Erving: *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Pelican, 1971), auf das innerhalb dieser Analyse Bezug genommen werden wird, lässt sich in der genauen Formulierung und Ausführung der Definition einer totalen Institution als maßgeblich bezeichnen. Gresham M. Sykes verfasste 1958 eine Arbeit über die Situation der Insassen eines Hochsicherheitsgefängnisses (Sykes, Gresham: *The society of captives. A study of a maximum security prison*. Princeton University Press, 1958) – auf die in dieser Arbeit ebenfalls Bezug genommen werden wird –, in der er zwar nicht die Begrifflichkeit der totalen Institution verwendet, jedoch schon sehr ähnliche Attribute herausarbeitet. Auch Goffman nimmt auf dessen Werk Bezug.

⁸⁷ Gukenbiehl, Hermann L: *Institution und Organisation*. in: Korte, Hermann und Schäfer, Bernhard (Hrsg.): *Einführung in die Hauptbegriffe der Institution*. Wiesbaden, 2010. S. 146

⁸⁸ Schelsky, Helmut: *Zur soziologischen Theorie der Institution*. in ders.: *Zur Theorie der Institution*, Düsseldorf, 1970. S. 10

⁸⁹ Luhmann, Niklas: *Institutionalisierung – Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft*. in: Schelsky, Helmut: *Theorie der Institution*. Düsseldorf, 1970. S. 28.

gefügte Totalität ergibt sich aus der Allumfassendheit, die die totalen Institutionen innehaben: die Umfassung und Reglementierung der gesamten Lebensbereiche des bzw. der Insassen⁹⁰ und eine gleichzeitige Unterwerfung unter eine singuläre Autorität.

Wenn sich Goffman innerhalb seines Werkes primär auf seine eigenen Beobachtungen in einer psychiatrischen Klinik bezieht,⁹¹ so strebt er mit verschiedenen anderen – auch literarischen – Beispielen bereits selbst eine Form von Allgemeingültigkeit an, so dass es sich stellvertretend auch für andere Institutionen anwenden lässt.

Innerhalb von Goffmans Systematik findet sich eine Gruppierung je nach der spezifischen Funktion der totalen Institution, die den Insassen aufgrund seiner Fürsorge (z. B. Waisenhaus), medizinischer Isolierung (z. B. Sanatorium), dem Schutz der Gesellschaft (z. B. Gefängnis), zur Vereinfachung von Arbeitsabläufen (z. B. Kaserne) oder aufgrund seines eigenen Wunsches zu religiösen oder anderen Zwecken (z. B. Kloster) kollektiviert.⁹² Diese Klassifizierung, die Goffman selbst als „not neat, exhaustive, nor of immediate analytic use“⁹³ bezeichnet, belegt die Vielfalt der totalen Institutionen, wobei sich darin auch die großen Unterschiede finden, die Abweichungen in den Attributen bedingen, die Goffman später innerhalb seiner Arbeit herausarbeitet. So sind zum Beispiel der Vorgang einer Aufnahme-prozedur, die fehlende Rückzugsmöglichkeit als Individuum, Belohnungen, Bestrafungen oder Demütigungen sowie bei geschlechterspezifischer Isolierung die Angst vor dem Verlust der heterosexuellen Männlichkeit nur einige der vielen, möglichen Attribute, die variabel sind. Relevant bleibt, dass „each [institution] exhibits to an intense degree many intems in this family of attributes“⁹⁴. Dieser Ansatz Goffmans ermöglicht es, totale Institutionen nach einer umfangreichen Anzahl von Attributen beschreiben zu können, die nicht einzeln zwingend sind, sondern nur im Konsens der jeweiligen Einrichtung auf die Totalität hinweisen müssen, was in der Flexibilität besonders die Zeitlosigkeit einer solchen Einrich-

⁹⁰ Aus Vereinfachungsgründen wird zumeist die von Goffman verwendete Bezeichnung *Insasse* (*Inmate*) verwendet werden.

⁹¹ „In 1955–6 I did a year’s field work at St Elizabeth’s Hospital, Washington, D.C., a federal institution of somewhat over 7000 inmates [...]“ Goffman, S. 7

⁹² Vgl. Goffman, S. 16

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Ebd., S. 17

tung verdeutlicht: befasste sich Goffman in den Jahren 1954 bis 1957 mit der Thematik, so sind die aufgestellten Attribute nicht nur ebenso auf heutige Institutionen wie auch rückwirkend anwendbar. Denn wie in den von Goffman beschriebenen, deutlich zeitnäheren Institutionen, finden sich auch in der Gladiatorenschule⁹⁵ die von ihm formulierten, zentralen Merkmale, die für die Definition einer totalen Institution deutlich wichtiger sind: 1. die räumliche Beschränkung und Unterordnung unter eine einzige Autorität, 2. die Kollektivierung mit anderen Insassen, 3. die Planung und Regelung des Tagesablaufes und 4. das Bestreben der Autorität, ein von der Institution vorgegebenes Ziel zu erreichen.⁹⁶

Neben diesen Grundelementen findet sich dort jedoch noch ein weiterer, relevanter Aspekt, der in dieser Art heute generell nicht mehr möglich ist, denn die Insassen der Gladiatorenschulen sind im Gegensatz zu den heutigen Insassen von Gefängnissen oder Internaten auch außerhalb – zeitlich vor oder nach bzw. auch schon beim rein räumlichen Verlassen – dieser Institution keine freien Menschen, denn es handelt sich bei ihnen um Sklaven,⁹⁷ so dass sie einer weiteren, vorge-schalteten bzw. grundlegenden Metainstitution unterworfen sind: der Sklaverei. Die Bezeichnung der Sklaverei als totale Institution ist dabei naheliegend, denn wenn auch in einer räumlich größeren Wahrnehmung, ist die Sklaverei als Gewaltverhältnis einer Unterwerfung⁹⁸ dennoch ein Zustand, der sich allumfassend auf das Leben der Inbegriffenen auswirkt. Ausgehend von der Annahme, dass nur ein geringer Teil von Versklavten ein für ihre Situation ungewöhnlich privilegiertes Leben führen – was sie trotzdem nicht aus ihrem Status als solchen lösen würde –, befinden sich diese Unfreien zu jedem Zeitpunkt und an jedem Ort innerhalb einer totalen Institution, unabhängig davon, ob sie sich noch in einer weiteren Institution befinden. Elisabeth Herrmann-Otto bezeichnet die Sklaverei als eine Institution, die sich aus juristischer und soziologischer Sicht definieren lässt und den „sozialen Tod“⁹⁹ des Insassen bedingt – eine Begrifflichkeit, die bei Goffman äqui-

⁹⁵ In dieser Arbeit werden die in den Werken als solche dargestellten und beschriebenen Gladiatorenschulen betrachtet werden, gleiche Perspektive wird auch bei den anderen Aspekten, wie z. B. der Sklaverei, gelten.

⁹⁶ Vgl. Goffman, S. 17

⁹⁷ Sonderfälle, wie freiwillig in die Gladiatorenschule Eingetretene, werden bei Herrmann-Otto beschrieben (Vgl. Herrmann-Otto, S. 139), in den drei Spartacus-Werken jedoch nicht erwähnt.

⁹⁸ Vgl. dazu auch Herrmann-Otto, S. 13

⁹⁹ Herrmann-Otto, S. 13

valent bezeichnet wird; das Herauslösen aus dem eigenen Sozialraum, der Verlust der Rechte etc. ergibt den „civil death“¹⁰⁰. Die weitere Reduzierung des Menschen auf sein reines Menschsein, was auch Goffman beobachtet,¹⁰¹ mit dem gleichzeitigen Status als Besitz eines anderen Menschen, der willkürlich über „dessen Leben und Tod und auch über seine Arbeit“¹⁰² verfügen kann, fasst Egon Flaig 2009 unter dem Begriff „Statusinkonsistenz“¹⁰³ zusammen: Sklaven können gesellschaftlich akzeptierte, wichtige Tätigkeiten ausüben, jedoch kann ihr Besitzer jederzeit darüber verfügen, sie zu einer deutlich niedrigeren Tätigkeit zu degradieren. „Diese extreme Möglichkeit ist latent vorhanden und rechtlich garantiert; darum ist der Sklave tatsächlich <sozial tot>“¹⁰⁴.

Orlando Patterson sieht 1982 in *Slavery and social death* den expliziten Zeitpunkt des Statusverlustes in der Aufnahme-prozedur.

The next phase involves the introduction of the slave into the community of his master, but it involves the paradox of introducing him as a nonbeing.¹⁰⁵

Die gleiche Entmenschlichung formuliert auch Herrmann-Otto, denn der Mensch stirbt nicht nur einen rechtlich-sozialen Tod; „er wird zur Sache“¹⁰⁶. Erving Goffman beschreibt dabei zudem auch die physische, vorübergehende totale Reduzierung im „midpoint marked by physical nakedness“¹⁰⁷ vor dem Eingliedern in die Institution.

Patterson beschreibt, dass das „master-slave“-Verhältnis immer abhängig von der Gesellschaft ist und „total power or property in the slave“ nur durch alleinigen Machtanspruch über den anderen möglich ist; mit „exclusion of the claims and

¹⁰⁰ Goffman, S. 25. Der Unterschied zwischen dem *sozialen Tod (social death)* und dem *civil death (bürgerlicher Tod)* liegt in der Trennung des Verlustes sozialer Faktoren im Gegensatz zu rechtlichen Faktoren. Diese Begrifflichkeiten (sowohl deutsch als auch englisch) können jedoch im Bezug auf die hier betrachtete Sklaverei synonym verwendet werden, da die genauen Definitionen auch von sozialen und rechtlichen Ansprüchen zeitlich-räumlicher Abhängigkeit unterliegen. Beide bedeuten einen derart prägnanten Verlust eigentlich natürlicher Rechte oder Freiheiten, dass er durch den Status *tot* demonstriert wird.

¹⁰¹ Vgl. Goffman, S. 26

¹⁰² Herrmann-Otto, S. 26

¹⁰³ Flaig 2009a, S. 21

¹⁰⁴ Ebd.

¹⁰⁵ Patterson, Orlando: *Slavery and social death. A comparative study*. Harvard University Press, 1982. S. 38

¹⁰⁶ Herrmann-Otto, S. 26

powers of others in him.“¹⁰⁸ Er führt dieses Herrschaftsprinzip so weit aus, dass er die Arroganz des *Masters* darin sieht, zu verlangen, dass der Sklave nicht nur dessen Autorität, sondern auch dessen Recht, ihn zu dominieren, anerkennt.¹⁰⁹ William G. Sumner und Albert G. Keller sehen die sozialen Umstände als grundlegend für die Möglichkeit von Sklaverei an, denn „slavery cannot exist in the absence of a regulative power in the society“ und andererseits muss es auch ein Bedürfnis nach Sklaverei geben, was die Autoren darin sehen, dass „more than rudimentary standard of living“ erreicht werden soll – Menschen hingegen, die sich nur um das reine Überleben bemühen, „are not in the way of keeping slaves“¹¹⁰. Ist es einer Gesellschaft möglich, Sklaven zu halten, dann profitiert sie davon, denn „it is easy to raise the standard of living when others must work“¹¹¹. Die Gladiatoren befinden sich somit als Sklaven innerhalb der Gladiatorenschule in einer totalen Institution, die zwar für sich steht, durch ihre Verwendung von Sklaven jedoch auch eine Subinstitution der Sklaverei darstellt, da dieser gesellschaftliche Stand der Insassen für die Unterwerfung unter die Regeln der Institution und besonders für das Verfolgen ihrer Ziele relevant ist. Denn das Zwingen der Insassen zum Kampf mit der großen Wahrscheinlichkeit, dass diese dabei verletzt werden, bedingt die völlige Inbesitznahme eines Menschen. Ebenso wie die Sklaverei an sich geht dabei die Gladiatorenschule noch über die von Goffman beschriebene Umfang der Lebensbereiche hinaus, da diese Formen von Totalität auch das letzte Extrem beeinflussen können: den Tod des Insassen. Zwar ist es nicht Ziel der Metainstitution der Sklaverei, die Sklaven zu töten, doch gibt es bei den verschiedenen Subinstitutionen hingegen durchaus verschiedene akzeptierte Risiken. In gefährlichen Gebieten wie auch den Minen, wo aufgrund der Lebensfeindlichkeit niemand freiwillig gearbeitet hätte, bietet sich die Möglichkeit an, Menschen einzusetzen, die nicht nach eigenem Willen entscheiden können. Der Aufenthalt in einer Gladiatorenschule ist zwar aufgrund der Gesamtsituation anders, bleibt jedoch in der gleichen, erzwungenen Totalität.

¹⁰⁷ Goffman, S. 27

¹⁰⁸ Patterson, S. 35

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 36

¹¹⁰ Sumner, William Graham und Keller, Albert Galloway: *The science of society*. Yale University Press, 1946. S. 222

¹¹¹ Ebd., S. 223

Diese Betrachtung der Sklaverei als eine der Subinstitution vorstehenden Institution ist für die explizite Darstellung der Gladiatorenschule oder auch der Mine als totale Institution ebenso unwichtig wie relevant, denn einerseits verändert sie nicht die Totalität dieser Einrichtungen, variiert jedoch deren Möglichkeiten in der Umsetzung, da die Behandlung der Insassen davon beeinflusst wird, dass nicht sie, sondern ein die Institution betreffendes Ziel das eigentliche Ziel ist. Ist es bei heutigen Krankenhäusern, Internaten oder Kasernen ein Zweck, der sich explizit auf die Insassen richtet, da sie geheilt, belehrt oder für andere, zumeist belohnte Arbeiten kollektiviert werden sollen, so geht es bei der Gladiatorenschule viel stärker um das Erreichen eines institutionellen Zieles für die Autorität selbst, dabei hauptsächlich um Profit und Popularität des Besitzers und nicht um eine Zielsetzung, die sich auf die Veränderung des Individuums aufgrund des Individuums an sich konzentriert. Berühmtheit und Erfolg des Gladiators bis hin zur Freilassung stellen dabei eine Sondersituation dar, die den Insassen zwar aus beiden Institutionen entlassen kann, jedoch nicht die teleologische Ausrichtung der Institution darstellt.

Die im Prinzip für jeden Sklaven mögliche Freilassung stellt laut Egon Flaig die größtmögliche Motivation für einen Sklaven dar; sie ist „einer der effektivsten Mechanismen, um die Sklaverei als Institution zu stabilisieren“¹¹². Auch ist – so Herrmann-Otto – eine generelle Abschaffung der Sklaverei damit unnötig, da es dem Sklaven möglich ist, freigelassen zu werden.¹¹³ Goffman sieht derartige Muster als Attribut des Privilegiensystems, das viele totale Institutionen innehaben,¹¹⁴ wobei die Freilassung aus der Institution einen besonders extremen Punkt darstellt.

Die Mine

Der physische und psychische Zustand, in dem sich Spartacus während seines Eintreffens in der Mine befindet, lässt sich aufgrund einer unzureichenden Vorgeschichte nicht auf eine explizite andere (Sub-) Institution beziehen. Batiatus beschreibt den 23jährigen „Thracian slave, the son of a slave who was the son of a

¹¹² Flaig 2009a, S. 27

¹¹³ Vgl. Herrmann-Otto, S. 27. Beachtet werden sollten die expliziten Rechtsgrundlagen der Freilassungen, siehe dazu Guarino, S. 83ff.

slave“¹¹⁵ gegenüber Crassus als „*koruu* [...] three generations of slaves. The grandson of a slave“¹¹⁶, was zwar auf dessen lebenslange Zugehörigkeit zur Metainstitution hinweist, jedoch keine Rückschlüsse auf die vorherigen Subinstitutionen zulässt.

Sein eigentlich ästhetisches Gesicht („the mouth is large and full-lipped, sensous and sensitive [and] the teeth are white and even“¹¹⁷), ist dominiert davon, dass ihm an einem vorherigen Ort von einem Aufseher die Nase gebrochen wurde, was ihm „a gentle, sheeplike expression“¹¹⁸ verleiht. Als Batiatus Spartacus für Crassus beschreibt, verwendet er eine ähnliche Formulierung zur Beschreibung des Gesichtes; eine Bezeichnung, die sich durch die gesamte Handlung des Romans zieht. Dabei steht es weniger als ein erniedrigendes Merkmal, sondern eher als ein Attribut, das zwar einerseits ein normales bzw. attraktives Äußeres verhindert, gleichzeitig jedoch täuscht und somit Spartacus ein prägnantes Aussehen verleiht.

His nose was broken; otherwise, I guess, you would call him handsome. But the broken nose gave a sheep-like expression to his face. A broad face, and gentle, and all of this deceive you.¹¹⁹ (Batiatus)

Die von Batiatus formulierte, aus dem Aussehen entstandene Täuschung empfinden die Gladiatoren als ein Zeichen von Vertrauenswürdigkeit und bringt sie dazu, seinen Rat zu suchen und seinen Urteilen zu vertrauen.¹²⁰ Somit findet sich in dieser offensichtlichsten Folge der Institutionen zwar einerseits ein negatives Symbol derselben, gleichzeitig jedoch sind die Auswirkungen seines unperfekten Äußeren auf seine Mitmenschen für ihn generell positiv. Äußerliche, nicht mehr änderbare Merkmale durch die totale Institution beschreibt auch Goffman in Form von Brandmalen oder anderen „permanent mutilations of the body“¹²¹.

¹¹⁴ Goffman, S. 53

¹¹⁵ Spartacus 1951, S. 70

¹¹⁶ Ebd., S. 65

¹¹⁷ Ebd., S. 70

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd. S. 63f

¹²⁰ Ebd. S. 109

¹²¹ Goffman, S. 30. Vgl. hierzu die in der Verfilmung von 1960 dargestellte Brandmarkung: Spartacus 1960, 00:15:27–00:15:39

Ebenso zweiseitig stellen sich auch die weiteren Folgen der Institutionen dar. So ist Spartacus durch die Ketten, die er auf dem Weg zu den Minen tragen muss, zwar gefesselt, jedoch zeigt sich an seinem Körper die Anpassungsfähigkeit. „The neck is thick and muscular [...] the shoulders are padded with muscle“¹²² was für ihn neben seiner Jugend die Möglichkeit verbessert, länger in den Minen zu überleben, wozu auch seine gebräunte Haut beiträgt, denn „white-skinned [...] slaves [...] cannot work in the mines; the sun fries them and kills them“¹²³. Diese körperlichen Anpassungen werden später durch die Gladiatorenschule noch weitergeführt, wo sie jedoch keine passiven, sondern aktiv provozierte Auswirkungen der Institution sind.

Spartacus ist nicht nur äußerlich angepasst, sondern er ist „wise in the ways of slavery, and there is not such great variation in the manner of slavery that he should not anticipate“¹²⁴. Er fühlt Mitleid mit den Sklaven, die er sieht, besonders mit den Kindern, weiß jedoch, dass diese Emotionen im Prozess der Anpassung abstumpfen werden; „he is adapting, flexing, conditioning, acclimatizing, sensitizing; he is a mechanism of profound fluidity and flexibility“¹²⁵. Gleichzeitig besitzt er die Intelligenz, sich an die Situation anzupassen und sie bestmöglich zu nutzen. Sein körperlicher Zustand und seine Kenntnisse von der Sklaverei sowie seine Fähigkeiten zum Umgang mit den inhumanen Zuständen steigern seine Überlebenschancen in der Mine. Die Totalität dieser Institution in Verbindung mit der Metaebene findet sich prägnant in der Rationierung des Wassers demonstriert, das in der Wüste eine besonders hohe Relevanz hat. Die Insassen erhalten „less than a quart of water, and this is their ration twice a day“, was so wenig darstellt, dass sie einem „gradual process of progressive dehydration“¹²⁶ ausgesetzt sind. Die Betreiber der Mine haben kein anderes Interesse, als Sklaven mit einem Minimum an Ressourcen so lange am Leben zu erhalten, wie sie trotz der Umstände wirtschaftlich arbeiten können.

¹²² Spartacus 1951, S. 70

¹²³ Ebd., S. 69

¹²⁴ Ebd., S. 77

¹²⁵ Ebd., S. 74

¹²⁶ Ebd., S. 73f

Zwar erinnert er sich an seine thrakische Heimat und hatte dort die Möglichkeit, von einem alten Mann lesen und schreiben zu lernen,¹²⁷ jedoch bleibt undefiniert, woher Spartacus' explizite Erfahrungen kommen, so dass sie sich zwar der Sklaverei allgemein, nicht jedoch einer speziellen Einrichtung zuweisen lassen. Goffman beobachtet in diesem Zusammenhang einen Lerneffekt und beschreibt die Wahrnehmung des Insassen beim Wechsel in eine andere Institution als „just another institution, to which they can apply the adaptive techniques learned and perfected in similar institutions“¹²⁸.

Spartacus wirkt wie eine vergangenheitslose Figur. Was vor der Ankunft in der Mine war, bleibt offen; er hat positive Erinnerungen an seine Kindheit und die Zeit, bevor die Römer sein Land eroberten, war allerdings auch dort schon Sklave.¹²⁹ Jedoch nehmen die positiven Erinnerungen einen zu geringen Raum ein, um aufrechterhalten werden zu können, Spartacus „does not know the future and has no cause to remember the past“¹³⁰, auch bleibt ungewiss, wie lange er sich in der Mine befindet. Sein Leben ist von Anstrengung und Arbeit dominiert, so dass er gar nicht davon ausgeht, dass sich seine Situation verbessern könnte, da er keinen anderen Zustand kennengelernt hat. Dies vereinfacht für ihn die Konzentration auf die Gegenwart mit dem reinen Ziel, die Grundbedürfnisse zu erfüllen und den Tag zu überleben.

Die Gladiatorenschule

Relevanter für Spartacus' weitere Entwicklung ist sein Aufenthalt in der Gladiatorenschule, der ihn befähigt, den Aufstand zu beginnen.

Batiatus, der Lanista – Besitzer und Ausbilder von Gladiatoren –, lässt Sklaven aus den Minen für seine Gladiatorenschule kaufen, da er nur dort Männer finden kann, für die es sich um eine Verbesserung¹³¹ ihrer Situation handelt und die sich auf die Illusion von Freiheit einlassen, die Batiatus im Kampf sieht; „He fights because you give him a weapon and take off his chains. And when he has a weapon

¹²⁷ Spartacus 1951, S. 77

¹²⁸ Goffman, S. 65

¹²⁹ Vgl. Spartacus 1951, S. 77, 79

¹³⁰ Ebd., S. 70

¹³¹ Nach dem Weg durch die Wüste stellt sogar die Mine kurzfristig eine Verbesserung dar. Ebd., S. 74

in his hand, he dreams that he is free“¹³². Er sucht dafür besonders die Männer, die negativ von den Institutionen geprägt sind; „Men who hate“¹³³.

Dem römischen Trend folgend, lässt er gezielt Thraker für seine Gladiatorenschule kaufen. Spartacus und Gannicus werden seinen Agenten angeboten, da es für die Aufseher in den Minen lukrativer ist, die rebellischen Sklaven zu verkaufen, als sie zu töten.¹³⁴ Die Beschreibung, die Batiatus Crassus von einem solchen „desperate slave“ gibt, verdeutlicht auch bereits Spartacus' Eigenschaften – „a strong man who is not afraid of the whip and to whom other men listen“¹³⁵ –, die ihn später zum Anführer des Aufstandes machen.

Die Gladiatorenschule gehört nach Goffmans Gruppierung grob zu den Institutionen, die Menschen zur Vereinfachung von Arbeitsabläufen kollektiviert. Es ist keine Anstalt, die die Insassen bestrafen soll – auch wenn diese Möglichkeit besteht, ist es nicht die eigentliche Intention –, sondern eine, die sie rein auf das institutionelle Ziel hin behandelt. Die von Goffman genannten, zentralen Merkmale sind dort ebenso zu finden wie zahlreiche Attribute, die auf den Charakter einer totalen Institution hinweisen und die im Folgenden mit einbezogen werden sollen.

Im Gegensatz zur Mine, die durch die schlechten Bedingungen die physische Situation der Insassen bis hin zur völligen Zerstörung führt, also kein Interesse an der Verfassung des Insassen, sondern am Erreichen des institutionellen Zieles hat, stellt die Gladiatorenschule eine andere Ausprägung dieser Orientierung dar. Denn dort steht zunächst die physische Situation des Insassen im Mittelpunkt, die bis zum Optimum gebracht werden soll, da sich eine Deckungsgleichheit mit dem Ziel der Institution ergibt. Nur im körperlich bestmöglichen Zustand ist es dem Gladiator möglich, die Kämpfe siegreich bzw. interessant zu bestreiten und für die Autorität der Institution auch profitabel zu sein. Im Gegensatz zu den Minensklaven ist es nicht möglich, direkt von den Sklaven zu profitieren, sondern zunächst ist es notwendig, sie mittels guter Ernährung und zeitlich aufwändigem Training in die erforderliche Konstitution zu versetzen.

¹³² Spartacus 1951, S. 65

¹³³ Ebd., S. 64

¹³⁴ Ebd., S. 85

¹³⁵ Ebd., S. 86

Spartacus kommt zusammen mit Gannicus in der Gladiatorenschule an und durchläuft eine Aufnahme-prozedur¹³⁶, die auch Goffman als typisch für eine Institution ansieht. Batiatus beschreibt ihr äußeres Erscheinungsbild zu diesem Zeitpunkt als „pared down to the limit“¹³⁷, doch er weiß, wie sie zu behandeln sind, um das zu zeigen, was er in ihnen sieht. „I put them in the baths, had them shaved and had their hair cut, had them rubbed with oil and fed well-“¹³⁸

Schon in dieser Prozedur zeigt sich das Bemühen von Batiatus, die physische Verfassung der Männer zu verbessern und sie den Maßstäben der Institution anzupassen. Beschreibt Goffman den Eintritt der Menschen in die Institution als einen negativ betonten Vorgang, der bis zur reinen Reduzierung auf das Menschsein geführt wird, so ist der Eintritt in die Gladiatorenschule – ebenfalls nackt – zumindest temporär als ein Fortschritt anzusehen. Wie von Batiatus beabsichtigt, ist die Aufnahme-prozedur keine Reduzierung, sondern eine Aufwertung. Eine Form von Verlust der bürgerlichen Existenz findet bei ihnen nicht statt, da sie durch ihren Status als Sklaven diese bereits verloren haben bzw. niemals hatten. Somit ist der Eintritt in die Gladiatorenschule für Spartacus eine Verbesserung seiner Situation und gibt ihm überhaupt erst die Möglichkeit, später den Aufstand zu führen.

Mit der Kollektivierung besonders dieser Art von Männern kommt „the question of schooling and controlling so many gladiators“¹³⁹ auf. Batiatus lässt seine Gladiatorenschule von Soldaten „of the local garrison“¹⁴⁰ bewachen.

Im Bezug auf die Räumlichkeit der totalen Institution – beispielsweise die Gefängnis-mauer – beschreibt Sykes zwei Funktionen: die Abtrennung der Insassen von der Außenwelt als Strafe sowie die Abtrennung der Außenwelt von den Insassen zum Schutz. Er formuliert jedoch eine Permeabilität, die er in dem Zusammenspiel mit der Gesellschaft sieht, da zum Beispiel das Gefängnis eine staatlich un-

¹³⁶ Für Spartacus, der schon als Sklave geboren worden ist, findet kein Eintritt in die Sklaverei statt, da es sich beim Aufwachsen in einer totalen Institution lediglich um ein Kontrastverhältnis zur Außenwelt handelt.

¹³⁷ Spartacus 1951, S. 88

¹³⁸ Ebd.

¹³⁹ Ebd., S. 150. Batiatus trifft eine weitere Vorsichtsmaßnahme gegen gezielt organisierte Aufstände: Er hat unter den Gladiatoren zwei Informanten, die ihn über derartiges Verhalten informieren sollen. Dafür werden sie nach einer gewissen Zeit unauffällig, unter Vortäuschung eines Kampfes außerhalb, freigelassen. Vgl. ebd., S. 145

¹⁴⁰ Ebd., S. 86

terstellte Einrichtung ist, die für die gesamte Bevölkerung eine Relevanz besitzt. Ebenso können die Insassen mit der Außenwelt Informationen austauschen und besucht werden, bzw. zeitweise die Institution aus verschiedenen Gründen (Hafturlaub, Gerichtstermine o.ä.) verlassen. Auch gelangt die Einrichtung bei gewissen Umständen deutlicher in das Bewusstsein der Außenwelt, denn „in the case of riot, the inmates can capture the attention of the public“¹⁴¹. In Bezug auf die Gladiatorenschule lässt sich eine naheliegende Permeabilität finden, die darin besteht, dass die Gladiatoren zu ihren Kämpfen von der Gladiatorenschule in die Arena von Capua gebracht werden und somit die räumliche Abtrennung verlassen und ebenso private Vorstellungen in der internen Arena gegeben werden – auch die öffentliche Aufmerksamkeit auf die Gladiatoren ist damit schon vor dem Aufstand gegeben, der diese jedoch in ihrer Ausbreitung letztendlich verstärkt.

Weiblichkeit im System der Institution

Essentiell ist bei Spartacus' Aufenthalt in der Gladiatorenschule nicht nur seine Weiterentwicklung zum Kämpfer, sondern auch die Interaktion mit der Weiblichkeit, da es für ihn den ersten im Roman beschriebenen Kontakt damit darstellt. Obwohl sich möglicherweise in einer vorherigen Institution die Möglichkeit zu einem intensiveren Kontakt mit der Weiblichkeit hätte ergeben können, kommt Spartacus ohne diese Erfahrungen in die Gladiatorenschule. Während des Aufenthaltes in der Mine, einem „womanless place“, was sich nur die Aufseher entsprechend kompensieren („they lie with men“¹⁴²), demonstriert die Nacktheit der Sklaven in dieser Situation optisch die Nutzlosigkeit von Männlichkeit; „not even a loin hides their pitiful [...] organs of sex“¹⁴³. Somit entsteht die Erfüllung der Männlichkeit erst durch Batiatus' Definition von der Männlichkeit des Gladiators.

In geschlechtlich getrennten Institutionen herrscht das dominante Problem der Angst vor dem Verlust der Heterosexualität. Sykes beschreibt, mit Blick auf das Gefängnis, durch den Mangel an heterosexuellen Kontakten verschiedene Gründe, die zu homosexuellen Orientierungen führen können:¹⁴⁴

¹⁴¹ Sykes, S. 8

¹⁴² Spartacus 1951, S. 78f

¹⁴³ Ebd., S. 79

¹⁴⁴ Vgl. Sykes S. 22. Diese Thematik wird hier nur peripher erwähnt; Sykes geht viel deutlicher auf die verschiedenen Verhältnisse und Männlichkeitsbilder dieser Problematik ein.

A society composed exclusively by men tends to generate anxieties in its members concerning their masculinity regardless whether or not they are coerced, bribed or seduced into an overt homosexual liaison.¹⁴⁵

Er führt das Problem der fehlenden Möglichkeit noch weiter bis zur Auflösung der Männlichkeit; der Insasse ist „figuratively castrated by bis involuntary celibacy“¹⁴⁶. Die Relevanz dieser auch in heutigen Institutionen vorhandenen Thematik ist an dieser Stelle besonders deswegen wichtig, weil sie in Batiatus' Gladiatorenschule keine Problematik darstellt. Zwar sind die Gladiatoren ebenso als eine männliche Gemeinschaft zusammengefügt, doch profitieren sie von der Einstellung des Lanistas über den Zusammenhang von gladiatorischer Fähigkeit und Männlichkeit sowie die große Anzahl an Sklavinnen, die er besitzt.

I lend them to my gladiators. A man is no good in the arena if his parts shrivel up. A gladiator is no litter slave. A gladiator is a man, and if he's not a man, no one will pay ten denarii for him. And a man needs a woman.¹⁴⁷

Erneut steht dabei das Ziel der Institution im Vordergrund, da Batiatus die Männlichkeit seiner Gladiatoren als primäres Attribut für ihren Erfolg im Kampf sieht – und die Sexualität als primäres Attribut der Männlichkeit. Gleichzeitig verfolgt er jedoch auch ganz private Interessen mit dem Besitz der Sklavinnen. Crassus gegenüber beschreibt Batiatus die verbesserte Kampfleistung der Gladiatoren durch die Sklavinnen, gibt aber auch seinen Eigennutz zu. „I try them [...] I need women.“¹⁴⁸ In dieser, die Totalität der Institution betonenden Thematik, sieht William Phillips eine gängige Situation in der Sklaverei. „The sex life of the slaves were not their own. Concubinage was a continual feature of slavery. Masters had sexual access to their slaves [...]“¹⁴⁹

Batiatus zwingt Spartacus und Varinia aus zwei Gründen zusammen, zunächst aus Wut über sie, da sie sich ihm widersetzt – „he had a bad time beating her to

¹⁴⁵ Sykes, S. 71

¹⁴⁶ Ebd., S. 70

¹⁴⁷ Spartacus 1951, S. 102. Caius beschreibt Batiatus' Frauenbesitz als Harem – „people don't like that sort of thing“. Spartacus 1951, S. 51

¹⁴⁸ Ebd., S. 86f

¹⁴⁹ Phillips, S.14

unconsciousness“¹⁵⁰. Er tötet sie aufgrund des finanziellen Verlustes nicht, sondern entscheidet, sie Spartacus zu übergeben, „because he had already taken an unreasonable dislike to the strange, silent Thracian“¹⁵¹, so dass er unwissentlich zwei Menschen zusammenbringt, die nach erster Skepsis eine Einheit „like one person“¹⁵² bilden, aus der mit dem Sohn sogar eine personalisierte Form des Weiterlebens Spartacus’ hervorgeht. Während des Krieges hat Batiatus eingesehen, dass er damit genau das Gegenteil bewirkt hat, denn eigentlich war die Zusammenführung von beiden einerseits Strafe, andererseits Scherz: „He didn’t want a woman and she didn’t want a man. It was a joke.“¹⁵³ Batiatus hat somit Spartacus nicht nur geholfen, auf sexueller Ebene einen neuen Bereich seiner Männlichkeit auszuleben, sondern ihm gleichzeitig die Möglichkeit gegeben, eine Beziehung einzugehen.

Spartacus als Gladiator

„*No slave makes a soldier*, they said. But he was quick as a cat [...] and very strong and very thoughtful.“¹⁵⁴ Aber Spartacus ist nicht bereit, diese Eigenschaften als Fähigkeiten zu bezeichnen; „skills in this butchery!“¹⁵⁵, sondern sieht sie als reine Notwendigkeit, um nicht selbst verletzt oder getötet zu werden. Als größte Schwierigkeit im Kampf bezeichnet er die Selbstkontrolle, denn „Ira est mors. And those who became angry in the arena, they died“¹⁵⁶, jedoch ist für ihn diese mentale Zurückhaltung keine große Schwierigkeit, denn es verdeutlicht seine bereits während der Zeit in der Mine erprobte Fähigkeit, zu überleben. „The slave – he thinks of nothing at all“¹⁵⁷ – Spartacus widerspricht dieser öffentlichen Meinung und sieht hingegen eine Problematik im Denken, da es den Sklaven zu stark auf seine Situation hinweist. „Thought was the philosopher’s companion, but the slave’s adversary“.¹⁵⁸

¹⁵⁰ Spartacus 1951, S. 103

¹⁵¹ Ebd., S. 103

¹⁵² Ebd., S. 171

¹⁵³ Ebd., S. 87

¹⁵⁴ Ebd., S. 108

¹⁵⁵ Ebd.

¹⁵⁶ Ebd.

¹⁵⁷ Ebd., S. 103

¹⁵⁸ Vgl. ebd., S. 108

Obwohl in ihm während des Kampfes keine Wut aufkommen darf, gibt ihm die Umgebung der Gladiatorenschule die Möglichkeit zu hassen. In der Mine kann er noch keine Wut zulassen; „anger is not productive in the life of a slave“¹⁵⁹. Als er sich jedoch weniger auf das reine Überleben fixieren muss, hat er genug Kraft, denn „hatred is a luxury that needs food and strength“¹⁶⁰ und vor allem hat er mit Batiatus ein direktes Objekt für seinen Hass. Der Inhaber der Gladiatorenschule ist für Spartacus die Personifizierung dessen, was er hasst, denn „Batiatus was Rome and Rome was Batiatus. He hated Rome“¹⁶¹. Batiatus selbst gibt somit Spartacus erst die Möglichkeit zur Rebellion, denn in der Gladiatorenschule wird er nicht nur physisch ausreichend versorgt, sondern auch gezielt zum Kampf trainiert. Spartacus zeigt sich als fähiger Gladiator, der mit körperlicher und geistiger Stärke in die Kämpfe geht, so dass er acht Kämpfe im Amphitheater von Capua und vier in der Arena der Gladiatorenschule gewinnen kann.¹⁶² Normalerweise werden Kämpfe in der Gladiatorenschule selbst ohne tödlichen Ausgang aufgeführt, so dass Batiatus zunächst versucht, Bracus umzustimmen, und ihm schließlich einen besonders hohen Preis macht.¹⁶³ Als dieser ihn jedoch annimmt, kann Batiatus das Angebot nicht mehr zurückziehen, ist jedoch bereits durch das Geld überzeugt, so dass er die weiteren Forderungen, dass die Paare nackt kämpfen und im Falle eines Unentschiedens beide getötet werden sollen, ebenso akzeptiert wie den Wunsch eines ungleichen Kampfpaars: „a Thracian against a black man“¹⁶⁴. Zwar weiß Batiatus, dass eine solche Zusammenstellung „bad blood in the school“¹⁶⁵ ergeben wird, doch erneut überzeugt ihn das Geld und er selbst sucht Draba und Spartacus für diese Paarung aus. Bracus ist gegenüber Spartacus skeptisch, denn „that one with a broken nose [...] doesn't look like a fighter“,

¹⁵⁹ Spartacus 1951, S. 79

¹⁶⁰ Ebd., S. 106

¹⁶¹ Ebd., S. 107

¹⁶² Vgl. ebd.

¹⁶³ Da Bracus von Davids Kampfverhalten beeindruckt ist und Batiatus ihn und auch Spartacus nicht töten lässt, obwohl es sein Recht gewesen wäre, überleben beide. Vgl. dazu Spartacus 1951, S. 124 und 139. Allerdings weigert sich Bracus, die restliche Summe zu bezahlen. Vgl. ebd., S. 142.

¹⁶⁴ Ebd., S. 98

¹⁶⁵ Ebd.

doch Batiatus verteidigt ihn als „very good, very powerful and very quick“¹⁶⁶ und kann den Römer damit überzeugen.

Spartacus als Anführer

Eine weitere Möglichkeit, die Spartacus erst durch Batiatus und die Gladiatorenschule erhält, ist die Gemeinschaft, mit der er den Aufstand überhaupt erst beginnen kann, und die Erkenntnis, weder als Gladiator noch als Sklave alleine zu sein, sondern sich besonders in letzterer Institution innerhalb einer umfangreichen Masse zu befinden. Die gleiche Masse, die es den Römern leicht macht, verschwenderisch mit den Sklaven umzugehen, ist jetzt die Waffe, die die Sklaven gegen sie einsetzen können. Ein Aufstand, der von einem Einzelnen geführt wird, ist sinnlos, was auch Gresham Sykes formuliert; „munity of a single inmate against the power of the custodiens is frequently defined not as an act of heroism but as a thoughtless loss of self control“¹⁶⁷.

In der Mine hat Spartacus bereits eine Sonderposition, die ihm die anderen Thraker zuweisen, die sich an ihm orientieren. „They are all Thracians, but he is the Thracian.“¹⁶⁸ Er übernimmt diese Anführerposition als *father* und damit auch die Verantwortung für das Verhalten der anderen Thraker, denn „when the child sins, the father is whipped“¹⁶⁹. Somit besitzt er dort bereits alle Eigenschaften, die er später braucht, um den Sklavenaufstand anzuführen; körperliche und geistige Stärke, emotionale Kontrolle, Intelligenz, eine anerkannte Autorität und ein Fürsorgebedürfnis für die, die sich an ihm orientieren.

Dass sich ihm hier die Männer bereits zuwenden und ihn ungefragt als Anführer ansehen, wird besonders dann relevant, als er den Aufstand in der Gladiatorenschule auslöst. Die anderen Sklaven akzeptieren ihn ebenfalls direkt in dieser Funktion, die er zwar bereit wäre abzugeben, in der er jedoch bestätigt wird. Problematisch ist diese Situation vor seinem Kampf gegen Draba, denn „he made the men love him“ und „when he spoke to them [...] they accepted his word“¹⁷⁰. Er

¹⁶⁶ Spartacus 1951, S. 100

¹⁶⁷ Sykes, 100f

¹⁶⁸ Spartacus 1951, S. 76

¹⁶⁹ Ebd., S. 80

¹⁷⁰ Ebd., S. 109f

bricht damit den Grundsatz „Gladiator make no friends of gladiators“¹⁷¹, der zwischen den Gladiatoren für die notwendige emotionale Distanz sorgt, da sie nie wissen, gegen welchen anderen sie einmal kämpfen und ihn vielleicht töten müssen; „can the executioner look at his victim?“¹⁷².

Spartacus talks to them all. Spartacus is injecting something into this school of gladiators. Spartacus is destroying it.¹⁷³

Spartacus fordert David dazu auf, mit ihm zu sprechen, und will dessen Sprachlosigkeit brechen; in diesem Zusammenhang findet sich seine Intention, die anderen zum gemeinsamen Gespräch zu bringen, was er als grundlegend für die Gemeinschaft ansieht.

„We are people. We are not alone. [...] terrible things are done by those who put knives in our hands and tell us to kill [...] we shouldn't be ashamed and hate each other.“¹⁷⁴ (Spartacus)

Spartacus versucht dadurch, ein Gemeinschaftsgefühl zwischen den Männern herzustellen, die er als in ihrem Schicksal vereint ansieht. Er sieht eine Relevanz in der gemeinschaftlichen Interaktion, die auch Gresham Sykes als Notwendigkeit zur Schaffung einer Insassen-Gesellschaft ansieht, denn „a man perpetually locked by himself in a cage is no longer a man at all; rather he is a semi-human object, an organism with a number“¹⁷⁵. Dieses findet in der Gladiatorenschule die Lösung durch die Notwendigkeit des gemeinsamen Trainings.

Innerhalb der zwei möglichen Verhaltensmuster, die Sykes für den Insassen anführt – das individualistische und das kollektivistische – nimmt Spartacus somit letzteres ein; „bind himself to his fellow captives with ties of mutual aid, affection,

¹⁷¹ Spartacus 1951, S. 106

¹⁷² Ebd., S. 162

¹⁷³ Ebd., S. 263

¹⁷⁴ Ebd. Eine erneute Rechtfertigung der als Gladiatoren begangenen Taten findet sich in Davids Erinnerungen. Vgl. ebd., S. 264

¹⁷⁵ Sykes, S. 6

and respect, firmly standing in opposition to the officials“¹⁷⁶, was – wie sich auch im Roman zeigt – zu einer „unified front against the custodians“¹⁷⁷ führen kann. Als Crixus Spartacus von den früheren Sklavenaufständen in der Geschichte Roms erzählt hat, bleibt er gleichzeitig abweisend und wirft ihm vor, zu viele Freundschaften zu schließen, und will ihn deswegen bewusst von sich fernhalten, um keinen emotionalen Bezug zu ihm aufzubauen. „It’s hard to kill a friend. Leave me alone.“¹⁷⁸ Crixus spielt ironisch darauf an, dass Spartacus von anderen Thra- kern als Vater bezeichnet wird und somit allwissend sein müsse,¹⁷⁹ doch Sparta- cus lässt sich nicht von ihm provozieren. Crixus versteht nicht, dass Spartacus nicht gegen Draba gekämpft hat, und will wissen, ob er gegen ihn kämpfen würde, wenn er es müsse. Spartacus jedoch hat bereits den Entschluss getroffen, der eine generelle Antwort auf Crixus’ Frage darstellt und auf den die, die es hören, überrascht reagieren; „I will fight no more gladiators“¹⁸⁰. Obwohl er Gannicus und den anderen noch nicht sagen kann, was passieren wird, weiß er, dass der Mo- ment der Entscheidung kurz bevorsteht. Crixus, der Spartacus immer noch kri- tisch gegenübersteht, ist schließlich der erste, der ihn beim Beginn des Aufstan- des unterstützt. Zu diesem Zeitpunkt zeigt sich diese Akzeptanz seiner Führung besonders deutlich, da sie sich in einer kritischen Situation befinden, doch er wird in seiner Position nicht angezweifelt. „There was no discussion of that. They would have died for him.“¹⁸¹ Auch später, als sich der Gruppe bereits hunderte von Sklaven angeschlossen haben, wirkt diese Machtpräsenz, obwohl ihn viele noch gar nicht gesehen haben.¹⁸² Spartacus’ besitzt die Fähigkeit, die anderen Sklaven zu kommandieren, obwohl er diese Führerrolle nie verlangt hat, und er- hält eine Autorität, die nicht angezweifelt¹⁸³ wird. Dabei liegt der Schwerpunkt des Vertrauens der anderen Sklaven in der Gemeinsamkeit, die er mit ihnen hat, und der Endgültigkeit, der sie alle gegenüberstehen. „Any man can give orders, but to give them so that others will listen is a quality, and that was a quality of Sparta-

¹⁷⁶ Spartacus 1951, S. 82

¹⁷⁷ Ebd., S. 131

¹⁷⁸ Ebd., S. 148

¹⁷⁹ Vgl. ebd., S. 149

¹⁸⁰ Ebd., S. 149

¹⁸¹ Ebd., S. 163

¹⁸² Vgl. ebd., S. 169

cus.“¹⁸⁴ Er schafft unter den Gladiatoren eine Gemeinschaft, die trotz unterschiedlicher Nationen ein gemeinsames Volk darstellt. „We are a tribe.“¹⁸⁵

2.1.2 I will fight no more gladiators – Seine Ethik des Kämpfens und Tötens

Kämpfen und Töten in der Gladiatorenschule

Spartacus' erster Kontakt mit dem waffengeführten Kampf findet in der Gladiatorenschule statt, für die er zu diesem Zweck von Batiatus gekauft wurde. Zwar wird nicht genau ausgeführt, wie er dort trainiert wird oder wie lange er sich bereits dort aufhält, als die Handlung bei der Ankunft von Caius und Bracus nach Batiatus' Bericht wieder einsetzt, doch es zeigt sich in Spartacus die Ambivalenz aus seinen Erfolgen und der gleichzeitigen Ablehnung. Denn obwohl er in allen seinen Kämpfen siegreich war, „eight times in the great amphiteatre of Capua [...], four times in the private arena of Batiatus“¹⁸⁶, ist für ihn der zu Unterhaltungszwecken durchgeführte Kampf ein erzwungenes Töten, um selbst zu überleben. Auch stellt es für ihn etwas völlig Neues dar, was in seinem bisherigen Leben nicht vorkam.

He had been born und bred to accept the tilling of the fields, the herding of cattle and the mining of metal, but only in Rome had he come to see the breeding and training of men so they could cut each other to pieces [...].¹⁸⁷

In seinen früheren Tätigkeiten, als er auf den Feldern und in der Mine arbeitete, war er körperlich vernachlässigt und unbeachtet, jetzt sieht er die irritierende Diskrepanz „on the care that was given to the bodies of those who were bred for death and trained to produce only death“¹⁸⁸. Die gute Ernährung in der Gladiatorenschule, Bad und Massagen sind für Spartacus Arten der Zuwendung, die er

¹⁸³ Crixus' kurzer Versuch, selbst eine Rolle als Anführer zu übernehmen, scheitert, und demonstriert mit seinem Tod die Bedeutung von Spartacus' Fähigkeit.

¹⁸⁴ Spartacus 1951, S. 156

¹⁸⁵ Ebd., S. 164

¹⁸⁶ Ebd., S. 170

¹⁸⁷ Ebd., S. 107

¹⁸⁸ Ebd., S. 106

erst später als angenehm empfinden kann, da sie für ihn zunächst ein Eindringen in „the small freedom of all he owned [...], his own flesh“¹⁸⁹ bedeuten.

Er hat keinerlei Akzeptanz für den Gladiatorenkampf, zunächst, weil er nicht wie das römische Volk an diese Form der Unterhaltung gewöhnt ist, andererseits, weil er selbst die Rolle des Gladiators innehat und somit dazu gezwungen wird, um sein Leben zu kämpfen und zu töten. „They were men trained to fight and kill.“¹⁹⁰

Der Unterhaltungskampf mit dem häufig tödlichen Ausgang ist für ihn dabei eine unverständliche Sinnlosigkeit, wobei sich sein Hass einerseits gegen Batiatus und das durch ihn verkörperte Rom richtet, andererseits aber auch direkt gegen das anwesende Publikum, die „screaming, bloodmaddened crowds“ und die „wealthy connoisseurs of slaughter“¹⁹¹. Abgesehen davon, dass es sich beim Kämpfen und Töten um ein besonders extremes erzwungenes Verhalten handelt, sieht Goffman eine generelle Schwierigkeit darin, beim unfreiwilligen Eintritt in eine totale Institution das Idealbild von einem Insassen zu erfüllen: „Staff’s version of the ideal inmate has the last chance of taking hold.“¹⁹²

Die, die bei Batiatus einen privaten Kampf in der Arena der Gladiatorenschule veranstalten lassen, sind greifbarer, da sie nicht zu einer Masse von Zuschauern gehören, sondern privat dafür bezahlen, so auch Bracus, der den Kampf zwischen Spartacus und Draba provoziert. Waren die vorher lediglich als siegreich zusammengefassten Kämpfe nur durch Spartacus’ Gewinnen ohne ernstliche Verletzungen definiert und gegen namenlose Gegner geführt, steht er jetzt vor dem Konflikt, den die Gladiatoren eigentlich durch ihren Grundsatz verhindern wollen. Doch Spartacus schafft sich mit seinem Verhalten viele Sympathien unter den Männern und so steht vor dem Kampf besonders Drabas Verzweiflung im Vordergrund, da er nicht bereit ist, Spartacus zu töten. Letztendlich ist Drabas Verhalten, der direkte Angriff gegen die Römer mit dem Bewusstsein, von ihnen dabei getötet zu werden, die einzige Möglichkeit, Spartacus einerseits nicht zu verletzen, andererseits aber auch nicht dazu zwingen zu müssen, gegen ihn zu kämpfen. 52 erfolgreiche Kämpfe konnte Draba absolvieren, doch „now the cord

¹⁸⁹ Spartacus 1951, S. 107

¹⁹⁰ Ebd., S. 99

¹⁹¹ Ebd., S. 107

¹⁹² Goffman, S. 110

that bound him to life had snapped“¹⁹³, da er jetzt nicht mehr gegen irgendeinen Gegner, sondern gegen den unzureichend bewaffneten Spartacus kämpfen soll. Dieser nicht als solcher stattfindende Kampf, der ohne Spartacus’ Eingreifen, sondern durch die Aufseher zum Tod von Draba sowie der späteren Hinrichtung eines weiteren Afrikaners führt, ist einer der letzten Auslöser für den Aufstand.

Draba beschließt für sich den inneren Konflikt damit, dass er gegen Spartacus nicht kämpfen wird. „I will not fight you, I tell you.“¹⁹⁴ Spartacus weist ihn darauf hin, dass sie beide sterben werden, wenn sie nicht kämpfen, da das die Absprache zwischen Batiatus und Bracus ist. Doch Draba ist entschlossen, nicht zu kämpfen: „Then kill me, my friend.“¹⁹⁵ Als die Soldaten von außen gegen die Wand schlagen, um das Gespräch der beiden zu unterbrechen, schlägt Draba in einem ersten Prozess des Aufbegehrens zurück. Spartacus selbst entgegnet ihm nun den Grundsatz „Gladiator, befriend no gladiator“¹⁹⁶ und versucht, Draba zu erklären, dass der Sinn des Lebens im Leben bestehe.

Als sie die Arena betreten und ihre Waffen erhalten haben, wendet sich Draba schließlich nicht gegen Spartacus, sondern gegen die Römer, die diesen Kampf engagiert haben. Während er einen Wärter tötet, die Loge der Römer erreicht und schließlich von mehreren Speeren tödlich getroffen wird, überlebt Spartacus, indem er sich nicht bewegt, denn „if he had moved, he would have died“¹⁹⁷. So lässt er, nachdem Draba getötet worden ist, nur die Waffe fallen und bleibt bewegungslos stehen. Dem, was er zuvor Draba zu erklären versucht hat, bleibt er mit dieser Handlung treu, denn „Life is the answer to life“¹⁹⁸.

Spartacus fragt Crixus, während sie den toten Draba betrachten, ob er sein Freund sei. „The Gaul answered, barely moving his lips, ‚Gladiator, make no friend of gladiators.‘ – ‚I call you friend.‘, said Spartacus.“¹⁹⁹ Trotz der folgenden demonstrierten Inhumanität von Batiatus in Form der sinnlosen Tötung eines Afrikaners bleibt Crixus zunächst abweisend. Spartacus sieht keinen Sinn mehr in

¹⁹³ Spartacus 1951, S. 118

¹⁹⁴ Ebd., S. 124

¹⁹⁵ Ebd.

¹⁹⁶ Ebd., S. 125

¹⁹⁷ Ebd., S. 128

¹⁹⁸ Ebd.

¹⁹⁹ Ebd., S. 144

einem solchen Grundsatz, sondern hat bereits verstanden, dass sie sich nur gemeinsam gegen die Behandlung wehren können, denn der Tod von Draba stellt für ihn nicht nur eine Sinnlosigkeit dar. „He was my friend [...] and he loved me.“²⁰⁰ Gannicus, der zusammen mit ihm aus der Mine gekauft wurde und ihn vor seinem Kampf trotz Strafe küsst,²⁰¹ wendet sich ebenso wie Spartacus bewusst nach dieser Handlung von Batiatus gegen den Grundsatz. Er versteht, dass ein Zeitpunkt erreicht ist, an dem persönliche Beziehungen zwischen ihnen nicht nur geschlossen werden können, sondern auch geschlossen werden müssen, um eine Opposition zum unmenschlichen Verhalten der Römer darzustellen.

„I will fight no more gladiators“²⁰². Zunächst kann Spartacus diese Aussage, die er während der Betrachtung der zwei zu Schauzwecken wie gekreuzigt am Zaun hängenden Toten macht, selbst nicht weiter ausführen, da er noch nicht weiß, was es weiter bedeutet als seinen persönlichen Entschluss, nie wieder Gladiatorenkämpfe zu kämpfen. Doch es findet sich darin bereits der grundlegende Entschluss, gegen die gegebene Situation aufzubegehren und das erzwungene Kämpfen und Töten nicht weiter zu akzeptieren. Noch am gleichen Morgen beginnt der Aufstand. Während des Frühstücks befinden sich alle Gladiatoren zusammen, so dass sich für Spartacus die Möglichkeit zu einer zentralen Rede ergibt. Aber er weiß, dass es, wenn er aufsteht und zu reden beginnt, kein Zurück mehr gibt und die Wachen sofort versuchen werden, ihn zu stoppen.²⁰³ Spartacus hat die Unterstützung der ihn Umgebenden, und als zwei Trainer die Unruhe bemerken und sich gegen sie wenden, werden sie von den Gladiatoren getötet und markieren mit ihrem Tod damit den Umschwung im Mächteverhältnis.

Der Kampf gegen die Römer

Mit diesem Situationswechsel findet gleichzeitig der Perspektivwechsel statt, denn von jetzt an sind für Spartacus und die anderen Gladiatoren die Römer nicht mehr die überlegenen Unterdrücker und sie selbst untereinander mögliche Gegner im Kampf, sondern sie sind vereint gegen den gemeinsamen Feind. Dabei lässt

²⁰⁰ Spartacus 1951, S. 144

²⁰¹ Ebd., S. 110

²⁰² Ebd., S. 149

Spartacus es den Männern sogar offen, ob sie mitkämpfen möchten, doch seine Überzeugung wirkt; „we will make a good fight, for we are the best fighting men in the whole world“²⁰⁴. Spartacus steht bei diesem und den folgenden Kämpfen Situationen gegenüber, die nicht der Sinnlosigkeit der Gladiatorenkämpfe entsprechen. Zwar geht es erneut um das direkte Verteidigen des eigenen Lebens, doch ist es ein Kampf für das Ziel einer Gemeinschaft, wobei letzterer Aspekt für ihn persönlich durch seine Anführerposition verstärkt wird, da er die Gladiatoren zu den nächsten Handlungen anführt.

Spartacus akzeptiert dabei nicht nur das Töten im direkten Kampf, sondern auch das Prinzip der Rache an den Unterdrückern. So sieht er mit seinen Anhängern „in grim silence“ zu, wie die 700 Sklaven, die ein Großgrundbesitzer nach Capua bringen will, ihren Besitzer und seine Familie umbringen, denn Spartacus weiß, dass er sie weder davon abhalten kann, „nor was he particularly anxious to stop it“²⁰⁵.

Im Kampf gegen die Römer profitieren Spartacus und die Gladiatoren zwar von dem, was sie als solche gelernt haben und was sie zum effektiven Zweikampf befähigt, jedoch hat sich ihre Rolle gewandelt. Auch schließen sich ihnen zunehmend Sklaven an, die keinerlei Erfahrungen im Kampf haben. Besonders ausgeführt wird der Sieg über die sechs Stadtkohorten unter dem Kommando von Varius Glabrus, einem jungen Senator – „vain, rather stupid“²⁰⁶ –, der sich nicht gegen seine Untergebenen durchsetzen kann, die der Meinung sind, ein Lager für die Nacht zu errichten lohne nicht, denn „a handful of slaves didn’t present any danger“²⁰⁷, so dass alle Römer bis auf einen einzigen getötet werden. Der Überlebende, Aralus Portus, kehrt mit dem zerbrochenen Senatsstab und dem Auftrag von Spartacus zurück, dessen Rede zu überliefern, außerdem gibt er dem Senat eine Darstellung des Tötungsverhaltens von Spartacus und seinen Männern. Portus beschreibt seinen toten Freund Callius, „the neck cut all trough [...] and that was the way that we were killed, half of us while we slept [...] and the slaves ne-

²⁰³ Vgl. Spartacus 1951, S. 152

²⁰⁴ Ebd., S. 154

²⁰⁵ Ebd., S. 167f

²⁰⁶ Ebd., S. 195

²⁰⁷ Ebd., S. 204

ver stopped killing”²⁰⁸. Er selbst überlebt nur durch den Zufall, der Letzte zu sein, so dass er zu Spartacus gebracht wird, dessen Tunica, „splatters with blood“²⁰⁹, zeigt, dass auch er an dem Töten teilgenommen hat. Dabei kann Portus beobachten, wie mit den Toten weiter umgegangen wird, denn nachdem sie ausgezogen wurden und alles eingesammelt worden ist, was für die Sklaven nützlich sein könnte, haben diese kein weiteres Interesse an den Leichen und „moved around like the dead were not there at all“²¹⁰. Diese Vorgehensweise, etwa 3500 Soldaten nicht während einer Schlacht, sondern nachts im Schlaf zu töten – eine Situation, die überhaupt nur durch reine Selbstüberschätzung beziehungsweise Unterschätzung des Gegners ermöglicht werden konnte – stellt im Gegensatz zum gladiatorischen Kampf eine Art des Tötens dar, bei dem nicht der Prozess an sich, sondern das Ergebnis, das Vernichten des Gegners zum Selbstschutz und das Erhalten seiner Waffen, im Vordergrund steht. Weiter ist in dieser Handlung ein Racheelement enthalten, denn während ihres Marsches töteten die Soldaten zwei zufällig anwesende Sklaven und vergewaltigten eine Sklavin, die aufgrund dessen starb.²¹¹ Spartacus wirft Portus die Sinnlosigkeit dieser Taten vor und betont die Brutalität gegenüber der Frau. „The slaves did you no harm. [...] Are the women of Rome so virtuous that a whole legion must rape one poor slave woman?“²¹² Das direkte Gespräch mit Spartacus führt bei Portus zu einer Wahrnehmung, die er besonders auf dessen Ausbildung als Gladiator bezieht und dem Senat fast gesellschaftskritisch vorträgt, wobei er schließlich unterbrochen wird.

He was a killer. It was in his eyes. It was in the eyes of all of them. All killers. I know gladiators like that. Gladiators become killers. No one else but gladiators could have killed the way they killed that night [...].²¹³

Portus übt damit eine starke Kritik am Prinzip des Gladiatorenkampfes und verdeutlicht Spartacus’ Möglichkeit, die sich überhaupt erst durch diese Ausbildung ergeben konnte. Seine Aussage beinhaltet einen indirekten Vorwurf, Männer zum

²⁰⁸ Spartacus 1951, S. 207

²⁰⁹ Ebd., S. 211

²¹⁰ Ebd., S. 201

²¹¹ Ebd., S. 203

²¹² Ebd., S. 212

Töten auszubilden, vergisst allerdings, dass er und die anderen Soldaten ebenfalls zum Kämpfen ausgebildet worden sind. Jedoch scheint für ihn in der Verwendung der Bezeichnung *killer* die Abgrenzung zwischen den Soldaten und den Gladiatoren zu liegen. Spartacus hingegen scheint besonders in diesem Vorfall, dem grundlosen Töten der drei Sklaven, eine moralische Differenz zu sehen, die ihn und seine Anhänger von den Soldaten trennt. Unter gleichem Aspekt sieht er die Grausamkeit des Gladiatorenkampfes, zu dem sie von den Römern gezwungen wurden.

In einer einmaligen Situation lässt Spartacus die römischen Feldherren Pilico Mummius und Marcus Servius, letzterer verantwortlich für den Tod von Crixus und dessen Anhängern, einen solchen Gladiatorenkampf nachstellen. David kritisiert diese Entscheidung, die so offensichtlich Spartacus' moralischen Vorstellungen und den Gesetzen der Sklaven widerspricht.

“How long ago did we say that we would wipe even the memory of the fighting pairs from the face of earth?” (David)

“And we will. But these two must fight...”²¹⁴ (Spartacus)

Später bildet sich aus dieser einmaligen Sondersituation das Gerücht, dass es eine gängige Methode der Sklaven gewesen sei, römische Gefangene bis zum Tod kämpfen zu lassen, doch in dieser einzigen Situation hat Spartacus „in a cold passion of rage and hate“ entschieden, dass diese beiden, sicherlich auch als Rache für den Tod von Crixus, selbst erfahren sollten, wie Gladiatoren „for the edification of Rome“²¹⁵ sterben.

Das legitimierte Töten

Für Spartacus ergibt sich in seiner Funktion als Gladiator der Konflikt, dass sich das Töten nicht mit seinen persönlichen, ethischen Grundsätzen verbinden lässt. Zwar kämpft er und ist dabei mit seiner Rationalität und seinen Fähigkeiten erfolgreich, muss es jedoch sein, um selbst zu überleben. Dass er dabei andere Menschen verletzt und tötet, um das Publikum zu unterhalten, stellt für ihn den Haupt-

²¹³ Spartacus 1951, S. 212

²¹⁴ Ebd., S. 248

problempunkt dar. Es ist lediglich ein von der Institution der Gladiatorenschule vorgegebenes Kämpfen, das keinem weiteren Sinn folgt als dem Kampf an sich. Sind für ihn die Kämpfe zwar Inbegriff der Grausamkeit und „no indignity was like this particular indignity of being chosen to kill“²¹⁶, so kann er sie, aufgrund der Anonymität der Gegner, ausblenden. Als es jedoch zur Begegnung mit Draba kommen soll und Spartacus objektiv an den Kampf gehen will, der Afrikaner sich jedoch für dessen Überleben opfert, kommt Spartacus zu der Erkenntnis, dass er aktiv handeln muss, um die Gladiatorenkämpfe und das sinnlose Töten zu beenden. Mit Beginn des Aufstandes sieht er sich einer anderen Form des Kämpfens gegenüber: einem persönlich motivierten Töten, das einerseits auf dem Streben nach dem Ziel der Freiheit basiert, andererseits auch von Rache geprägt ist. Dabei zeigt sich auch, dass Spartacus auf das Handeln der Gegner reagiert und dass das sinnlose Töten der drei Sklaven durch Glabrus' Truppen das Verhalten des Tötens der Soldaten im Schlaf beeinflusst. Rache provoziert bei Spartacus ebenfalls dann eine verstärkte persönliche Motivation, als er für den getöteten Crixus entgegen seiner Prinzipien und des Einwandes von David die zwei Römer bis zum Tod gegeneinander kämpfen lässt.

Ob Spartacus das Töten vor sich legitimieren kann oder nicht, hängt von der Motivation ab, die ihn dazu antreibt. Erst der Aufstand bringt die Befreiung aus dem institutionell vorgegebenen Kämpfen, „no longer victim and executioner“²¹⁷, jedoch auch wieder einen Zwang, denn sie begeben sich wissentlich in einen gemeinsamen Krieg gegen die Unterdrücker, die diese Form der Flucht nicht tolerieren wollen. Somit wird der Kampf gegen die Römer zwar ein erzwungener, in dieser Form jedoch freiwillig gewählter, der vor allem eines innehat: die persönliche Motivation und Legitimation.

In diesem Kampf gegen die Truppen, die von Rom gegen sie gesandt werden, ist das Überleben primäres Ziel. Dabei hat für die Gladiatoren die Wahrnehmungsverlagerung stattgefunden, in der sie nicht mehr gegenseitig potentielle Feinde, sondern Zusammengehörige sind, die einen Kampf kämpfen, der keiner Unterhal-

²¹⁵ Spartacus 1951, S. 248

²¹⁶ Ebd., S. 107

²¹⁷ Ebd., S. 162

tung dient und in seiner Dauer letztendlich eine Reaktion auf die Angriffe der Römer ist, die nicht bereit sind, die Sklaven ziehen zu lassen.

2.1.3 *Where all men will live in peace* – Seine Motivation und das Ziel

Die auslösende Motivation

Spartacus' Beginn des Aufstandes unterliegt einer Motivation, die sich aus mehreren Auslösern zusammensetzt. Grundlegend steht zunächst seine Vergangenheit mit dem lebenslangen Status als Sklave und den Erlebnissen in der Mine und anderen Substitutionen, die sein negatives Bild von den über ihn Herrschenden prägen, im Vordergrund. Als diese Institution erneut wechselt, erweitern sich die negativen Erfahrungen durch die Kämpfe, die er für Batiatus ausführen muss und ihm ein sinnloses Töten und Sterben für die Römer demonstrieren. Als prägnante Folge dieser Gladiatorenkämpfe steht Drabas Tod als Opferung für Spartacus, da er nicht bereit ist, gegen ihn anzutreten, und somit eine Folge, aber auch ein mögliches Aufbegehren gegen die Institution darstellt. Als seine Leiche zur öffentlichen Abschreckung demonstriert wird und Batiatus zur weiteren Machtdemonstration einen willkürlich Ausgewählten töten lässt, wird für Spartacus die Wahrnehmung der Sinnlosigkeit des Sterbens und der Wertlosigkeit des Lebens der Sklaven im römischen System gesteigert. Er beschließt in diesem Moment, nie wieder sinnlos gegen einen der anderen zu kämpfen, und beginnt den Aufstand wenig später. Die Trainer sind, in ihrem Versuch, es zu verhindern, die ersten, die von den Gladiatoren getötet werden und den Wechsel vom sinnlosen zum sinnvollen Töten darstellen. In dieser letzten, vor dem Aufstand stattfindenden Frage „Are we dogs that you snap whips at us?“²¹⁸ findet sich die endgültige Reaktion auf die häufig genutzten Tiervergleiche²¹⁹, die die Sklaven abwerten und ihnen keine Menschlichkeit zugestehen. Eine Ergänzung seiner Motivation findet sich in den Erzählungen von Crixus über die bislang stattgefundenen Sklavenaufstände, die Spartacus demonstrieren, dass es auch zwischen den Sklaven „legendary heroes as splendid as Achilles and Hector and Odysseus“²²⁰ gegeben hat. Spartacus

²¹⁸ Spartacus 1951, S. 152. Aussage von Phraxus

²¹⁹ Im Roman finden sich zahlreiche Tiervergleiche wie u. a. die Bezeichnung als Hund (*dog*) (z. B. S. 64, 179, 235) oder als Tier allgemein (*animal/beast*) (z. B. S. 31, 65, 87, 108, 110)

²²⁰ Spartacus 1951, S. 148

fühlt sich mit den Anführern der Aufstände verbunden und lässt sich auch nicht durch das Wissen, wie alle diese Aufstände endeten – „they always failed“²²¹, zurückhalten. Der, den er beginnt, „will be different now“, was er im „call that slaves will hear across the world“²²² sieht.

Diese Auslöser machen vor allem ihre Steigerung bis zum Zeitpunkt des Aufstandes deutlich: Ist der beginnende Faktor eine ihn bereits lebenslänglich begleitende Tatsache, so finden die weiteren Punkte erst in der Gladiatorenschule statt und häufen sich in den letzten Tagen und Stunden bis zur finalen Entscheidung. Laut Caius' Aussage gegenüber Crassus vergehen zwischen Drabas Tod und dem Beginn des Aufstandes acht Tage.²²³ Diese zeitliche Ballung intensiviert die vorangegangenen Faktoren und sorgt für die letztendliche Entscheidung, die Situation zu verändern. Parallel bedeutet die Gladiatorenschule neben der Motivation für ihn aber auch erst die Möglichkeit zu einem Aufstand, da sie seine körperliche Verbesserung bedingt. Die sich ihm anschließende Gemeinschaft kann er dadurch erreichen, dass er schon zuvor den Grundsatz des emotionalen Abstandes zwischen den Gladiatoren nicht eingehalten hat.

Gresham Sykes bezeichnet den Aufstand von Insassen als größtmögliche Infra-
gestellung der Institution in der Negierung der fundamentalen Annahme, dass es „unquestioned power over the inmates“²²⁴ von denen gibt, die sie bewachen. Bedeutsamer, da viel umfangreicher, ist diese Betrachtung, wenn sie auf die Sklaverei als gesamte Institution bezogen wird. Ein Sklavenaufstand bedeutet möglicherweise nicht nur die Rebellion einer umgrenzten und geringen Anzahl von Menschen in oder aus einer bestimmten Räumlichkeit, sondern ein viel homogeneres Problem, da theoretisch an allen Orten, an denen sich Sklaven befinden, eine Teilnahme am Aufstand stattfinden und eine gesamte Bevölkerungsschicht rebellieren kann. Diese interne Gefahr betont Cicero gegenüber Helena als „monster inside of us“²²⁵. Das für totale Institutionen typische Verhältnis von

²²¹ Spartacus 1951, S. 149

²²² Ebd., S. 171

²²³ Vgl. ebd., S. 51

²²⁴ Sykes, S. 109

²²⁵ Spartacus 1951, S. 136

Insassen (viele) und Bewachern (wenige) offenbart die dabei enthaltene Schwierigkeit der Kontrolle.²²⁶ Ist es lediglich ein subinstitutionelles Problem, so kann durch die zahlenmäßige Überlegenheit von außen darauf zugegriffen werden. Ist die Institution jedoch so umfangreich, dass es keine größere Instanz mehr gibt, kann sie sich in diesem Prozess gemeinsam mit den Subinstitutionen auflösen und die alte Außenwelt dabei einnehmen.

Das Ziel

“We will make an end of Rome and we will make a world where there are no slaves and no masters!”²²⁷ (Spartacus)

Spartacus hat zwei Ziele, nämlich die Zerstörung Roms und die Erschaffung einer anderen Gesellschaft, wobei für ihn Ersteres für Letzteres notwendig ist und Rom die Dystopie und das Ziel die Eutopie²²⁸ darstellen. Bereits direkt nach dem Verlassen der Gladiatorenschule bricht für Spartacus das „golden age“ an;

The grass was soft and green [...] Yellow flowers topped it like butter, and everywhere butterflies and bees swarmed and the air was full of their song.²²⁹

Spartacus' Bezug dazu wird an einem Erlebnis seiner Kindheit verdeutlicht, als ihm ein älterer Sklave diese Epoche als eine Zeit ohne Sklaverei beschreibt und außerdem prophezeit, dass sie wiederkommen werde.²³⁰

Die Idee ihrer Gesellschaft zeigt sich nicht nur in den Regeln, die anschließend formuliert werden und einen Kontrast zur römischen Ist-Gesellschaft bilden, sondern auch in ihrer direkt stattfindenden Umsetzung. Diese finden zwischen den Kämpfen statt.

...they camped in a valley beside a bubbling stream, lighting fire [...]. They washed down the meat with wine, and their songs and laughter spiced the food. What a

²²⁶ Vgl. dazu auch Goffman, S. 18

²²⁷ Spartacus 1951, S. 166

²²⁸ *Dystopie* (ein Anti-Ort) und *Eutopie* (ein Ideal-Ort) sollen hier verwendet werden, um die Aussage zu verdeutlichen.

²²⁹ Spartacus 1951, S. 164

²³⁰ Ebd., S. 77

company they were [...], a singular company of blood and nations but united first in their bondage and now in their freedom.²³¹

Diese Idylle mit dem bereits eingesetzten Einheitsgedanken²³², obwohl sie sich während des Marsches in die drei größten Volksgruppen aufteilen,²³³ resultiert aus der Verbindung durch Spartacus, der bereits mystifiziert wird, denn viele haben ihn noch nie gesehen. „Already, tales were being told around their fires, and a whole Saga of Spartacus was coming into being.“²³⁴ Gleichzeitig denkt Spartacus über den Zusammenhang der Ziele nach, die er verfolgt: der notwendigen Zerstörung Roms soll „a new life where all men will live in peace and brotherhood and love“ folgen: „no slaves and no slavemasters, no gladiators and no arenas“²³⁵. In diesen Überlegungen zerbricht die temporär erlebte Idylle an der Realität, da Spartacus bewusst wird, dass zum Erreichen des wirklichen Friedens ein Kampf gegen Rom notwendig ist. „Peace went and hope went.“²³⁶

In seiner umfangreichen Rede an den Senat, die Spartacus durch Aralus Portus mündlich überbringen lässt, teilt er sein Ziel mit; sie werden alle Truppen, die gegen sie geschickt werden, bekämpfen, alle Sklaven vereinen und dann „the walls of Rome“²³⁷ niederreißen.

In diesem Kampf für die Freiheit befindet sich eine Gruppe, die keine gemeinsame Heimat hat, sondern aus Menschen unterschiedlicher Länder besteht. Deswegen stehen sie einem weiteren Problem gegenüber, denn der alleinige Sieg bringt ihnen noch keinen Ort, an dem sie in Frieden leben können, da sie diesen Ort gleichzeitig erschaffen müssen.

²³¹ Spartacus 1951, S. 168f

²³² Besonders hier zeigen sich im Werk die Betonung der Gleichheit, Einheitlichkeit und des gemeinsamen Besitzes als kommunistische Aspekte.

²³³ Vgl. Spartacus 1951, S. 163

²³⁴ Ebd., S. 169

²³⁵ Ebd., S. 170

²³⁶ Ebd., S. 171

²³⁷ Ebd., S. 215. Seine Rede führt weiter bis zu einer direkten Bedrohung des Senates. Vgl. ebd. S. 215f

It is an army which suddenly has the knowledge that the victory to which it is committed must change the world, and therefore it must change the world or have no victory.²³⁸

Allerdings gibt es für die Freiheit von ihm und seinen Anhängern gar keine andere Möglichkeit, da er nicht plant, das Land zu verlassen, sondern sein Ziel in einer inneren Veränderung sieht. Dafür muss er den Ausgangspunkt der Macht und Verwaltung des römischen Reiches, Rom, angreifen und zerstören bzw. übernehmen. Spartacus' Plan scheint keine Alternativen, aber auch keine weiteren Vorgehensweisen einzubeziehen. Als er durch Crixus' Niederlage bestätigt sieht, „that they could never destroy Rome, that Rome could only destroy them“²³⁹, weiß Spartacus, dass er nicht mehr siegen kann und sterben wird. Es löst bei ihm zunächst Verzweiflung aus und die Frage, warum sie nicht erfolgreicher waren. „Where were we wrong? [...] Why did we fail?“²⁴⁰

Das Ende

Vor der letzten Schlacht weiß Spartacus, dass er etwas erreicht hat, was niemand vor ihm erreichen konnte – somit ist es gar nicht mehr wichtig, ob sie siegen oder scheitern bzw. dass sie scheitern werden. „Even if we fail today, we did a thing that men will remember forever.“²⁴¹ Auch wenn er und die von ihm Angeführten nicht überleben, so hinterlässt er in seiner Einmaligkeit ein geschichtliches Beispiel; was bleibt, ist eine passive Revolution, etwas Latentes, das als Gedanken gut in andere Zeiten und Orte übernommen werden und dort als Idee wieder zu einem Aufstand führen könnte. „It is a moment of changed motion in history, a beginning, a stirring, [...] a flash of light which signifies earthshaking thunder and blinding lightning“²⁴².

²³⁸ Spartacus 1951, S. 274

²³⁹ Ebd., S. 285

²⁴⁰ Ebd., S. 286f

²⁴¹ Ebd., S. 289

²⁴² Ebd., S. 274

In Betrachtung von Gefängnisaufständen beobachtet Sykes, dass nicht nur die Aussicht auf Erfolg die Basis für einen ausgeführten Aufstand ist. „Men will revolte in a desperate situation even though they know there is no chance of success.“²⁴³ Spartacus beginnt jedoch keinen Aufstand, von dem er denkt, dass er sieglos verlaufen werde, auch wenn er weiß, dass die anderen Sklavenaufstände niedergeschlagen wurden. Erst nach einem vierjährigen Krieg²⁴⁴ lehnt er das gesetzte Ziel ab, mit der Konsequenz, dass Crixus sich mit einer Gruppe von ihm trennt, um den Kampf fortzusetzen. Was Spartacus stattdessen als Option ansieht, bleibt dabei offen. Die Nachricht von Crixus' Niederlage bestätigt Spartacus' Vermutung der deutlichen Überlegenheit der Römer und seine Erkenntnis, nicht mehr siegen zu können.

Crassus und die alte Frau, die beide bei Davids Kreuzigung anwesend sind, sehen das gleiche Problem, das Spartacus' Niederlage bedingte: die zu geringe Anzahl an Sklaven, die sich ihm letztendlich anschloss. „Spartacus said to us, rise up and be free! But we were afraid.“²⁴⁵ Crassus weiß, dass es überhaupt deswegen nur möglich war, Spartacus zu besiegen, denn „he never let more than a forty-five thousand fighting men“ – hätten sich ihm alle Sklaven angeschlossen, hätte er „three hundred thousand men“ befehligt und damit nicht nur Rom erobert, sondern „the world too“²⁴⁶.

2.1.4 *Death is all over me* – Die Entwicklung seiner Sterbebereitschaft und sein Tod

Spartacus' Leben als Gladiator ist geprägt von kontrollierter Angst. Die Angst, bei einem der Kämpfe zu sterben, steht bei ihm neben der Ablehnung des Tötungszwanges im Vordergrund – „no fear was like that fear“²⁴⁷. In seiner mentalen Kontrolle, bei der er auch Varinia aus seinen Gedanken verdrängt, befindet er sich vor dem Kampf in einem Zwischenzustand „neither alive nor dead“²⁴⁸, um objektiv

²⁴³ Sykes, S. 81

²⁴⁴ Spartacus 1951, S. 289

²⁴⁵ Ebd., S. 284

²⁴⁶ Ebd., S. 220

²⁴⁷ Ebd., S. 107

²⁴⁸ Ebd., S. 108

und losgelöst von der realen Situation agieren zu können. Diese Kontrolle ist eine erlernte Fähigkeit; „all his life, his thoughts had been his tools of survival“²⁴⁹. Die Möglichkeit des Sterbens ist für ihn zwar vorhanden, jedoch kann er sie nicht akzeptieren, denn es sind für ihn sinnlose Kämpfe, in deren Kontext er keine Sterbebereitschaft hat.

Trotz seiner Ablehnung und der Angst vor dem Kämpfen hat Spartacus sich ein emotionales Gleichgewicht erarbeitet, um sie erfolgreich absolvieren zu können. Dieses Verhältnis wird gestört, als er gegen Draba antreten soll. Zwar geht er selber rational an den Kampf, Draba hingegen kann den inneren Konflikt nicht überwinden. „Killing Spartacus – whom he loves“²⁵⁰ ist für ihn keine Option, auch da er und alle anderen wissen, dass er aufgrund der Bewaffnung gewinnen wird.

Im „House of expectations“²⁵¹, einer kleinen Holzhütte neben der Arena, warten die Gladiatoren auf ihren Kampf. Draba versucht vergeblich, Spartacus' Rationalität zu verstehen und in ihm den Punkt seiner Irrationalität zu finden. Den Glauben an Götter und ein Leben nach dem Tod lehnt Spartacus ab, auch Drabas Aussage, dass er ihn nicht töten werde, hinterfragt er nur; „is this a place for mercy?“²⁵². Doch Draba stellt seine Entscheidung nicht als Mitleid dar, sondern als eigenes Desinteresse. „I don't want to live anymore [...] and I'm tired.“²⁵³ Diese Negierung des Lebens kann Spartacus in dieser Situation nicht verstehen, denn für ihn steht das Leben als einziger Wert im Leben eines Sklavens im Vordergrund: „Life is the answer to life.“²⁵⁴ Dabei stellt seine Aussage zwar eine gute Basis für das Leben eines normalen Sklavens dar, löst jedoch in seiner Situation nicht den Konflikt. So kann er auch auf Drabas schlichten Hinweis, dass sie nicht beide leben können, keine Antwort finden. „When a pair fought to the death, one had to die, but the essence of the matter was life while life persisted. The essence of Spartacus was life.“²⁵⁵ Dabei stellt seine Meinung im Kontext eines Kampfes, von dem er weiß, dass er nicht gewinnen kann, eine Steigerung der Rationalität bis zur Sinnlosigkeit dar. Er sieht das Leben als einzige Option, die Möglichkeit seines Todes so stark

²⁴⁹ Spartacus 1951, S. 108

²⁵⁰ Ebd., S. 105f

²⁵¹ Ebd., S. 116

²⁵² Ebd., S. 117

²⁵³ Ebd., S. 11

²⁵⁴ Ebd., S. 128

²⁵⁵ Ebd., S. 118

ausblendend, dass er die wirkliche Problematik nicht wahrnehmen kann. Während er objektiv den Kampf des ersten Paares verfolgt, kurz voller Hass auf die Römer, dann wieder „controlled and passionless“²⁵⁶, stellt Drabas Verzweiflung den Kontrast zu ihm dar. Gemeinsam sehen sie, wie David sich weigert, dem sterbenden Polemus den Todesstoß zu geben, dafür geschlagen und schließlich den Römern erneut vorgeführt wird. Draba hinterfragt die Emotionslosigkeit der Gladiatoren in solchen Situationen, doch Spartacus kann in seinem Leben nichts Gutes sehen, was einen Kontrast zu der Grausamkeit sein könnte, die er beobachtet, außerdem betont er wieder seine Rationalität. „It will not help me to be moved.“²⁵⁷ Drabas Verzweiflung steigert sich, doch Spartacus kann in ihm nicht mehr sehen als einen weinenden Mann und erkennt immer noch nicht die Problematik. „I tell you, Spartacus, I will not fight you.’ – ‚If we don’t fight, we both die.’ [...] – ‚Then kill me, my friend’ [...]“²⁵⁸.

Drabas Tod

Diese Bereitschaft von Draba, sich von seinem Freund für dessen Überleben töten zu lassen, ist die erste Form von Opferbereitschaft²⁵⁹, der Spartacus begegnet, weiter sogar eine Sterbebereitschaft für ihn, er kann sie jedoch noch nicht als solche einordnen. Er reagiert mit dem Grundsatz der Gladiatoren, Draba damit vorwerfend, nicht ebenso eine emotionale Kontrolle wie er zu besitzen, und auch seine Antwort auf Drabas Frage nach dem Sinn des Geborenwerdens zeigt erneut die Monoperspektive von Spartacus’ Rationalität. Denn Leben ist nicht für beide möglich, so dass Spartacus erneut den Konflikt nicht versteht, den er selbst provoziert hat, denn er war der erste, der den Grundsatz brach und mit seinem Verhalten dafür sorgte, dass die anderen Gladiatoren ihm vertrauten und mit ihm Freundschaft schlossen. Er ist in seiner emotionalen Kontrolle so weit, dass er dabei die Verzweiflung Drabas gar nicht mehr verstehen kann.

²⁵⁶ Spartacus 1951, S. 119

²⁵⁷ Ebd., S. 124

²⁵⁸ Ebd.

²⁵⁹ In dieser Arbeit sollen diese Begrifflichkeiten unter folgender Definition verstanden werden: Opferbereitschaft steht dabei als Überbegriff in Form des Erbringens eines Opfers, das jedoch nicht unbedingt körperlich sein muss, sondern auch materiell sein kann. Unterbegriffe sind z. B. die Leidensbereitschaft, die jede Form von Leid beinhaltet, weiterhin die Sterbebereitschaft als Bereitschaft, für jemanden oder etwas zu sterben.

Draba stirbt letztendlich, weil er keine Möglichkeit hat, dem Konflikt zu entgehen, außer sich für Spartacus zu opfern. Erst Drabas Tod demonstriert diesem eine Form von Sterbebereitschaft, die über das Verhältnis, das er eigentlich zu den Männern aufgebaut hat, hinausgeht. Während Draba getötet wird, gibt es für Spartacus nicht nur keine Möglichkeit zum Eingreifen, ohne selbst getötet zu werden, sondern er ist zur völligen Bewegungslosigkeit gezwungen, um zu überleben.

Mit Drabas Tod ändert sich für Spartacus langsam das Verhältnis zu seinem eigenen Tod. Noch am gleichen Tag ist er jedoch bemüht, seine Rationalität an Varinia weiterzugeben, die ihm versprechen muss, sich im Fall einer Trennung von ihm oder seines Todes nicht selbst umzubringen, was er ebenfalls nicht tun würde. „If you loved me enough, you would not want do die [...] Because there is nothing without life.“²⁶⁰ Er lehnt damit neben den Gladiatorenkämpfen den Selbstmord als eine weitere Form des sinnlosen Sterbens ab.

Erst am nächsten Morgen zeigt sich die volle Wirkung von Drabas Tod auf Spartacus, als er die Leiche am Zaun betrachtet und von Crixus darauf hingewiesen wird, dass er ebenfalls so sterben werde; „like a dog [...] in the sand“²⁶¹. Die Leichtfertigkeit des Tötens, die nun auch noch durch die sinnlose Hinrichtung eines Afrikaners verdeutlicht wird, gibt Spartacus den endgültigen Entschluss zum Aufstand: „I will never be a gladiator again. I will die first.“²⁶²

Entwicklung der Opferbereitschaft

In seinem Kampf gegen die Römer mit dem Ziel, die Freiheit der Sklaven zu erreichen, sieht Spartacus sein Leben plötzlich in einem größeren Kontext „and he suddenly no longer feared death or thought of death, because death was of no consequence“, denn er weiß, dass sich in dieser „sum of his savings“²⁶³ ein Lebensziel offenbart, bei dem sein Tod ein Opfer für die Gemeinschaft darstellen und einen Sinn innehaben würde. Ebenso wie vor den Gladiatorenkämpfen ist vor jeder Schlacht „his heart [...] heavy with fear“, doch sobald der Kampf beginnt,

²⁶⁰ Spartacus 1951, S. 141

²⁶¹ Ebd., S. 144

²⁶² Ebd., S. 153

²⁶³ Ebd., S. 162

„much of that fear [...] pass away“.²⁶⁴ Nach der zweiten Schlacht findet sich ein Dialog zwischen Spartacus und David, der an die Szene mit Draba erinnert, denn erneut wird Spartacus eine Selbstopferung offenbart. David ist im Gegensatz zu Draba stolz darauf, noch nie vor Schmerz geschrien oder geweint zu haben, denn er sieht das als eine Möglichkeit, wie Spartacus zu werden. Dieser jedoch erklärt ihm, dass keine Schande darin liege, seine Gefühle so offen zu zeigen; „I’ve known strong men to weep [...]“²⁶⁵. Weiterhin fragt David Spartacus über dessen Wahrnehmung seiner Fähigkeiten aus, wodurch er sich selbst dem Anführer gegenüber profiliert, um abschließend darum zu bitten, ihn an seine Seite zu stellen. „He must be killed before a spear can touch Spartacus.“²⁶⁶ Die Funktion, die David nun übernimmt, resultiert aus Spartacus’ Verhalten ihm gegenüber in der Gladiatorenschule, in der er in ihm ebenso Sympathien für ihn weckte wie in Draba. Somit ist auch David dazu bereit, Spartacus zu verteidigen und für ihn bzw. das Ziel zu kämpfen und zu sterben und demonstriert ihm als Zweiter eine Form von Opferbereitschaft. Als Argument dafür führt er an, dass ohne Spartacus die gesamte Aktion scheitern würde.²⁶⁷ Sein persönlicher Konflikt ist dabei die Liebe zu Varinia, die er selbst ambivalent empfindet, da er es als Betrug gegenüber Spartacus ansieht.²⁶⁸

Das Ende

Als Spartacus vom Tod von Crixus und dessen Anhängern erfährt, verstärkt sich seine Angstwahrnehmung, da sie gleichzeitig vor einer Schlacht stehen, von der sie wissen, dass sie sie nicht mehr gewinnen und auch nicht umgehen können. Spartacus erfährt die Nachricht durch einen Boten und sofort findet ein Umbruch in ihm statt. „’Now there is only death in the world’, Spartacus said. He is changed. He is different. He will never be as he was before.“²⁶⁹ Mit diesem Ereignis, dem Tod der 20.000²⁷⁰ Menschen, die sich Crixus anschlossen, „death has won

²⁶⁴ Spartacus 1951, S. 274

²⁶⁵ Ebd., S. 289

²⁶⁶ Ebd., S. 277

²⁶⁷ Ebd., S. 269

²⁶⁸ Vgl. ebd., S. 270

²⁶⁹ Ebd., S. 285

²⁷⁰ Vgl. ebd.

over life“²⁷¹. Crixus ist nicht aus Sterbebereitschaft, sondern aus Leichtsinn gestorben; im Verfolgen des aussichtslosen Zieles, mit seinen Anhängern gegen Rom zu ziehen – das Ziel, das Spartacus aufgrund eben dieser Unmöglichkeit aufgegeben hatte: „Crixus clung to a dream.“²⁷² Spartacus sieht sich jetzt mit einer Sinnlosigkeit konfrontiert, die eine nicht gewinnbare Schlacht und nur den Tod darstellt. „Where were we wrong? [...] Why did we fail? [...] Send Varinia to me. Tell her I’m afraid and death is all over me.“²⁷³ Spartacus erkennt im Tod von Crixus keinen Sinn und zunächst ebenso wenig in der folgenden Schlacht. Somit ist es eine Verstärkung der Angst, die ihn vor den Gladiatorenkämpfen und den vorangegangenen Schlachten überkommen hat, denn gab es dort noch die Option des Überlebens, gibt es diese jetzt nicht mehr. Da auch kein anderer Ausweg mehr gegeben ist, ist Spartacus mit seiner gesamten Armee dazu gezwungen, einen Kampf zu kämpfen, der für sie nicht anders als mit dem Tod enden kann.

„They knew it was over; they knew it was done; they knew it was the last battle.“²⁷⁴ In dieser Erkenntnis ist es für Spartacus schließlich möglich, Abschied von der schwangeren Varinia zu nehmen. David gegenüber gesteht er, dass darin das einzige liege, was er bedauere. „I will never see the child [...] That’s the one thing I regret. I regret nothing else.“²⁷⁵ Er kann mit erneuerter Selbstkontrolle agieren, denn er hat sich nach der Trennung von Varinia auch bereits vom Leben losgelöst und damit den Tod als Konsequenz akzeptiert. „He had shed his worries [...] He was actually happy and youthful and full of life [...]“²⁷⁶ Er bedankt sich bei seiner Armee für die erfolgreichen Schlachten und küsst die Männer zum Abschied. „Our lives were together. Even if we fail today, we did a thing that men will remember forever.“²⁷⁷ David kann dieses Verhalten von Spartacus, das vor der aussichtslosen Schlacht leichtfertig wirkt, verstehen, denn es deckt sich in dieser Art mit dem gleichen Verständnis, das er nach dem Beginn des Aufstandes hatte. Erneut hat

²⁷¹ Spartacus 1951, S. 286

²⁷² Ebd., S. 285

²⁷³ Ebd., S. 286f

²⁷⁴ Ebd., S. 288

²⁷⁵ Ebd.

²⁷⁶ Ebd., S. 289

²⁷⁷ Ebd., S. 290

der Tod an sich keine Konsequenz, denn „there was no defeat“²⁷⁸ – das, was sie auf gedanklicher Ebene erreicht haben, ist nicht zu besiegen.

Spartacus' Tod

„Spartacus, Spartacus, why did we fail?“²⁷⁹ Davids Ausruf, als er nach seiner Kreuzigung wieder das Bewusstsein erlangt, steht einleitend für seine Erinnerungen, die sein gesamtes Leben umfassen und dem Leser die meisten Beschreibungen von Spartacus liefern. Im Gegensatz zu Crassus, der Spartacus nur einmal kurz vor dessen Tod und den Vorgang seiner Tötung sieht, hat David es nicht gesehen. Dabei bleibt eine Mystifizierung dieses Todes, da sich nur ein Vorgang, jedoch keine Überreste beschrieben finden. „He was cut into pieces and there was just nothing to find.“²⁸⁰ Somit ist Spartacus' Tod für den Leser ebenso wie für die Römer ein unwirklicher Tod, für den David jedoch aus seiner Perspektive dankbar ist.

He was glad that he did not have to see Spartacus die. He was glad that he and not Spartacus had to bear this final shame and indignity of the cross.²⁸¹

Für David steht so erneut eine Leidensbereitschaft im Vordergrund, die sich in der Vorstellung darstellt, statt Spartacus gekreuzigt worden zu sein.²⁸²

Ebenso wie Draba hatte David, noch bevor die Paarungen der Gladiatoren feststanden, beschlossen, nicht gegen Spartacus zu kämpfen, sollte er dazu gezwungen werden. „I will not fight Spartacus [...] the man I love better than any man who lives.“²⁸³ Während Crassus, der indirekt für den Tod Spartacus' verantwortlich ist, den sterbenden David beobachtet, behauptet eine alte Sklavin, den Grund zu kennen, warum er zusehe – ihrer Meinung nach sind die Aufständischen nicht an der Überlegenheit der Römer, sondern an der eigenen Angst gescheitert. Dabei ist sie der Überzeugung, dass David ebenso unsterblich sei wie

²⁷⁸ Spartacus 1951, S. 290

²⁷⁹ Ebd., S. 251. Spartacus stellt David die gleiche Frage, als er vom Tod von Crixus erfährt. Vgl. ebd., S. 287

²⁸⁰ Ebd., S. 35

²⁸¹ Ebd., S. 290

²⁸² David sieht bei sich selbst eine Leidensbereitschaft, die er Spartacus rückwirkend entgegenbringt, er jedoch gar nicht selbst beeinflussen konnte.

der Anführer, denn „Spartacus never died. Spartacus lives“, was sie weiterführt zum Vorwurf Crassus gegenüber; „Afraid of us, aren't you?“²⁸⁴. Darin meint sie auch seinen Grund dazu erkennen, dem letzten Sklaven beim Sterben zuzusehen; um sicher zu sein, dass alle tot seien. Doch sie will ihm gegenüber betonen, dass darin nicht die Lösung der Thematik liege. Spartacus' Tod wird von der Sklavin auf symbolischer Ebene negiert, da sie seinen Namen, seine Taten und sein angestrebtes Ziel als weiterhin existent ansieht, auch, da die Sklaven Roms immer noch nicht befreit sind.

Spartacus' Sterbebereitschaft

Spartacus' Sterbebereitschaft ist nicht aktiv, sondern grundsätzlich nur als eine passive Akzeptanz des Sterbens als eine mögliche Konsequenz des Kämpfens anzusehen. Jede andere Form würde nicht mit seinem persönlichen Grundsatz übereinstimmen, bei dem er das Leben als das Wichtigste überhaupt ansieht, denn der Tod stellt letztendlich eine Negierung des Lebens dar.²⁸⁵ Somit wird bei ihm nur eine passive Sterbebereitschaft in seiner Akzeptanz variiert, die sich durch den Sinngehalt definiert. Sobald Spartacus im Tod (als Konsequenz) einen möglichen Sinn (als Opfer für das gemeinsame Ziel) erkennen kann, ist er auch bereit dazu, ihn (als Konsequenz) zu akzeptieren. Sieht er jedoch keine Form von Sinn, tritt die Bereitschaft so weit zurück, dass sie sich nicht mehr in einer Betonung des Lebens, sondern in einer gesteigerten Sterbeablehnung in Form von Todesangst darstellt. Weil er weiß, dass ihre Niederlage keine Niederlage sein wird, sondern dass sie etwas erreicht haben, ist für ihn der erwartete Tod in der letzten Schlacht nicht mehr sinnlos.

Spartacus' Angst als Gladiator bezieht sich auf den reinen Tod als Negierung des Lebens, es ist also weniger der Prozess des Sterbens als der Status des Totseins. Später erkennt er, dass in diesem Status keine Relevanz mehr liegt, so dass er ihn akzeptieren kann.

Spartacus' symbolischer Nichttod wird auch vom Autor am Ende des Romans betont, wobei er darin die seitdem vergangenen 2000 Jahre einbeziehen kann

²⁸³ Spartacus 1951, S. 267

²⁸⁴ Ebd., S. 283f

²⁸⁵ Zu weiteren Ausführungen zum Verhältnis von Tod und Freiheit siehe Kapitel 3.2.4

und damit die absolute zeitliche Unabhängigkeit von Spartacus' Gedanken demonstriert:

Tales became legends and legends became symbols, but the war of the oppressed against those who oppressed them went on. It was a flame which burned high and low but never went out – and the name of Spartacus did not perish. [...] And so long as men laboured, and other men took and used the fruit of those who labored, the name of Spartacus would be remembered, whispered sometimes and shouted loud and clear at other times.²⁸⁶

2.2 Spartacus und Crassus

2.2.1 *He hated Rome* – Die Entwicklung des Gegnerbildes

Selbst die ärmsten römischen Bürger trennen sich stark von der Gruppe der ihnen unterworfenen Sklaven ab: „They are dirt, but every time they see a slave, their ego rises and they feel full of pride and power.“²⁸⁷ Für die Aufseher in den ägyptischen Minen stellt das Erreichen des Status als römischer Bürger ein erstrebenswertes Ziel dar, für das sie bereit sind, dort einen fünfjährigen Dienst abzuleisten.²⁸⁸ Dieser Kontrast findet sich auch im Unterschied vom besitzlosen und versklavten Spartacus zu Crassus, dem reichsten Mann Roms bzw. der Welt;²⁸⁹ in dieser Distanz bedingt sich die Basis für den Krieg zwischen den Römern und den Sklaven ebenso wie zwischen den Repräsentierenden.

Spartacus' Feindbilder

Spartacus' Feindwahrnehmung umfasst erst die Personen, die ihn besitzen und über ihn bestimmen, jedoch zunächst nicht als Individuen greifbar sind. Die erste dargestellte Gruppe wird in der Mine durch die Aufseher (*overseer*) repräsentiert, die sich nur durch ihre Funktion definieren. Ihr Umgang mit der allgegenwärtigen Waffe ist dabei besonders ausgeprägt; „a great mastery of the whip in the hands

²⁸⁶ Spartacus 1951, S. 363

²⁸⁷ Ebd., S. 306. Aussage von Gracchus gegenüber Cicero. Auf die Veränderung des Verhaltens der Römer zu ihren Sklaven wird im Roman mehrfach eingegangen, vgl. z. B. S. 43, S. 225.

²⁸⁸ Vgl. ebd., S. 78

of an overseer; it can touch any part of the body, delicately, lightly, threateningly, warningly²⁹⁰. Spartacus nimmt sie zwar als deutliches Feindbild dar, jedoch hat er während seines Aufenthaltes in der Mine weder körperliches noch geistiges Potenzial dazu, ihnen Hass entgegen zu bringen, so dass sich ein konzentriertes Feindbild erst in Batiatus finden lässt. Sein neuer Besitzer ist „the living object of his hatred“²⁹¹. Diese sich parallel zu den aufgezwungenen Kämpfen entwickelnde Wahrnehmung beruht teilweise auf Gegenseitigkeit, denn Batiatus empfindet Spartacus gegenüber ein „unreasonable dislike“²⁹² und später hat er Angst vor ihm und Varinia, nicht wissend, „what there was in them that he feared and why he feared it“²⁹³.

Batiatus als Feindbild

Batiatus ist zwar kein direkter Feind, da er Spartacus im Gegensatz zu den Aufsehern in der Mine nicht aktiv körperlich angreift und seine Konstitution sogar fördert, trotzdem ist er es, der Spartacus zum Kämpfen zwingt und für ihn abseits der Zuschauer den ersten individuell greifbaren Feind darstellt. Diese Rolle weist Batiatus sich selbst zu, denn durch die Fürsorge, die er Spartacus zunächst zukommen lässt, gibt er ihm die Möglichkeit zum Hass – Hass ihm gegenüber und dem institutionellen Ziel, das er vorgibt; das Kämpfen zum Vergnügen der Römer. Der Hass konzentriert sich einerseits auf Batiatus und steigert sich parallel zu den Faktoren, die zum Aufstand führen, andererseits auch auf die Zuschauer der Kämpfe; in der Wahrnehmung von Spartacus stellen sie das Feindbild dar, das alle Römer und alles Römische in dieser Betrachtung zusammenfasst – „he hated all things Roman“²⁹⁴.

Batiatus übt als Lanista einen Beruf aus, der rein aus den römischen Interessen und der direkten Nachfrage nach Gladiatoren entstanden ist. „Only a generation ago, arena fighting was an intermittent and not too important feature of society“, doch das Interesse daran wurde größer und „instead of reaching a point of satiati-

²⁸⁹ Vgl. Spartacus 1951, S. 288

²⁹⁰ Ebd., S. 81

²⁹¹ Ebd., S. 107

²⁹² Ebd., S. 103

²⁹³ Ebd., S. 142

²⁹⁴ Ebd., S. 107

on, the lust of the public grew seemingly without end”²⁹⁵. Auch das Kaufen von Spartacus nicht nur aufgrund seines Verhaltens in der Mine, sondern auch wegen seiner thrakischen Herkunft ist durch den Trend Roms bedingt, Angehörige bestimmter Völker mit bestimmten Waffen kämpfen zu lassen, auch wenn diese selbst vorher keinerlei Bezug dazu hatten. „There was a great vogue for Thracians, because they are good with the dagger. [...] As a matter of fact, many Thracians have never touched the dagger.”²⁹⁶

Alle Handlungsbereiche von Batiatus – seine Gladiatorenschule und die damit verbundenen Vorgänge des Kaufens, Trainierens und Einsetzens von Gladiatoren im Kampf – sind römisch konnotiert, denn er profitiert vom Verhalten der Römer, da er für den Einsatz seiner Gladiatoren bezahlt wird. Das institutionelle Ziel ist somit klar entlang der römischen Nachfrage ausgerichtet, so dass in diesem Wechselverhältnis Batiatus’ Repräsentationscharakter verdeutlicht wird. Es gibt mehrere Punkte, die ihn zum Feind machen; grundlegend ist seine Eigenschaft als Römer und Spartacus’ Besitzer, der ihn zum Kämpfen zwingt, den Tod von Draba sowie des anderen Afrikaners verschuldet und Varinia misshandelt.

Spartacus’ Hassprojektion auf Batiatus endet mit dem Ausbruch, da es ihm ab dann möglich ist, direkt gegen die Soldaten, also gegen Rom, zu kämpfen, was mit dem Töten der Trainer beginnt. Denn im Gegensatz zu Batiatus, der immer einen körperlichen Abstand zu seinen Gladiatoren halten konnte, führten diese seine Befehle aus und bewegten sich direkt zwischen ihnen, so dass Batiatus, der zu diesem Zeitpunkt auf dem Weg nach Capua ist, nicht gezielt von den Gladiatoren getötet wird.²⁹⁷ Spartacus hat während der weiteren Handlung keinerlei Interesse mehr an seinem ehemaligen Besitzer, Batiatus hingegen muss sich weiterhin mit seiner Vergangenheit als dessen Trainer auseinandersetzen.

Batiatus ist ein Repräsentant der größten Feindgruppe, den Römern allgemein, aber kein physischer Gegner, da er selbst nur passiv an allem teilnimmt und von Spartacus nicht bekämpft wird, weil es für diesen keine große Relevanz darstellt, Batiatus zu töten – er will ein höheres Ziel erreichen und Rom direkt angreifen.

²⁹⁵ Spartacus 1951, S. 60

²⁹⁶ Ebd., S. 85

²⁹⁷ In einer Vorausdeutung wird jedoch erwähnt, dass Batiatus später von einem seiner Sklaven ermordet wird (Spartacus 1951, S. 150), so dass er letztendlich einem der Männer, die er besitzt, zum Opfer fällt.

Zwar profitiert Batiatus vom Kämpfen der Gladiatoren, jedoch ist es keine primär zerstörende Haltung seinen Gladiatoren gegenüber, deren Tod er nur als Nebeneffekt akzeptiert. Aufgrund seiner Kenntnisse befiehlt ihn Crassus während seines Feldzuges gegen Spartacus in sein Lager, da er sich von ihm Auskünfte erhofft, die ihm die Vorstellung von seinem Gegner verdeutlichen können.

Der Gegner Crassus

Marcus Licinius Crassus²⁹⁸ befindet sich in der Provinz Gallia cisalpina auf seinem Feldzug gegen Spartacus, als er den Lanista zu sich kommen lässt. Die Parallelität zwischen ihnen besteht darin, dass sie beide Männer zum Töten trainieren,²⁹⁹ Batiatus die Gladiatoren und Crassus seine Soldaten. Weiter führt diese Parallele zu Spartacus, denn beide Institutionen – Gladiatorenschule und Militär – wollen Spartacus unterwerfen und sehen dabei seinen Tod als – notwendige – Konsequenz. Der Unterschied liegt bei diesem Aspekt darin, dass Batiatus selbst die Autorität seiner Institution, Crassus hingegen dem Senat unterworfen ist, von dem er den Auftrag erhält: „Go out and defeat the slaves, they said.“³⁰⁰ Batiatus arbeitet für sich und verdient durch Rom, Crassus arbeitet für Rom und verdient durch Rom, wobei er den geringen finanziellen Aspekt des Sklavenkrieges kritisiert.³⁰¹ Die besondere Relevanz dieser vorgeschalteten Autorität macht Gracchus gegenüber Varinia deutlich, indem er Crassus' reine Ausführung eines Befehles darstellt: „He did not do this personally. He did not know Spartacus or have any personal hatred for him. I am equally guilty. Rome destroyed Spartacus.“³⁰² Gracchus legt dabei den Befehl des Senates – dem er selbst angehört – und die Tat als allgemeinen Willen aus und weist sich in seiner Funktion als Senator ebenso eine geringere Schuld an dessen Tod zu; die Größe Roms reduziert eine Schuld des Einzelnen bis zur Negierung – bis zur Legitimation. Mit seiner Aussage, Rom habe Spartacus getötet, stellt er einerseits sich und Crassus in die re-

²⁹⁸ Ebenso wie im Roman wird Marcus Licinius Crassus in dieser Arbeit lediglich als *Crassus* bezeichnet. Wenn explizit auf Caius Crassus eingegangen wird, wird er in diesem Fall zur Vereinfachung als *Caius* bezeichnet.

²⁹⁹ Vgl. Spartacus 1951, S. 62

³⁰⁰ Ebd., S. 53. Flavius wirft den Aspekt gegen Handlungsende kritisch auf: „Who gave him the army and the job? – ,I did,' Gracchus nodded.“ Spartacus 1951, S. 338

³⁰¹ Vgl. ebd., S. 297

³⁰² Ebd., S. 346

präsentative Funktion, andererseits bedeutet diese Unterordnung der beiden Personen unter das allgemeine *Rom* keinerlei individuelle Schuld. Die durch die institutionelle Autorität befohlene Tat ist somit eine von gleicher Stelle legitimierte, die den oder die Repräsentanten bzw. den Handelnden (Crassus) zumindest im Kontext der Institution (Rom) nach den jeweiligen Maßstäben bewertet. Somit begeht Crassus mit dem indirekten Töten von Spartacus – bzw. die Soldaten, die ihn aktiv töten – eine nach institutionellem Verständnis positive Handlung, ebenso wie Batiatus, wenn er seine Gladiatoren bis zum Tod kämpfen lässt.

In Crassus findet sich das Feindbild, das sich zu einer Gegnerschaft mit Spartacus entwickelt, sich allerdings in der Romanhandlung primär durch die rückwirkende Erzählweise und die Rahmenhandlung verdeutlicht. Darin werden nicht nur Crassus' Einstellung zu Spartacus, sondern auch sein allgemeines Verhalten und die Entwicklung deutlich. Für Spartacus besitzt Crassus mehr Relevanz als die anderen römischen Anführer, da er vor dieser Schlacht davon ausgeht, nicht siegen zu können. Wie er jedoch erfährt, dass Crassus der Anführer in diesem Kampf ist, bleibt unklar, und es gibt nur einen einzigen kurzen Moment, in dem sich Spartacus explizit gegen Crassus richtet und in diesem Versuch scheitert (vgl. Kap. 2.2.4). Crassus muss sich auch nach dem Krieg noch mit Spartacus beschäftigen, da die Thematik im römischen Gedächtnis zumindest der ihn umgebenden Menschen noch sehr präsent ist.

Crassus lebt den Luxus aus, der ihm möglich ist. Er legt viel Wert auf sein äußeres Erscheinungsbild³⁰³ und entspricht damit seiner Position, denn Crassus „was the picture of the Roman military man, erect, square face, firm, hard features, bronzed skin, fine black hair-“ und er weiß um die Bedeutung davon, dem Militär anzugehören – „knew his own value as a military man” – und besitzt die römischen Tugenden der „thoroughness and doggedness”³⁰⁴. Crassus bekommt den Auftrag, Spartacus zu bekämpfen, wegen dessen Funktion als Anführer einer Bedrohung des römischen Reiches, das Crassus repräsentiert. Bei ihm decken sich institutionelle und individuelle Motivation, Rom zu verteidigen bzw. gegenüber den Sklaven die Autoritätsstruktur beizubehalten. Ebenso kämpft Spartacus nur deswegen gegen Crassus, weil dieser das Ziel verfolgt, ihn und seine Anhänger zu

³⁰³ Vgl. Spartacus 1951, S. 291f

töten oder gefangen zu nehmen. Somit sind beide letztendlich lediglich dazu motiviert, das Ziel zu verfolgen, das sie sich selbst gesetzt haben (Spartacus) bzw. aufgrund der institutionellen Vorgabe verfolgen (Crassus). Dass sie dabei in eine Gegnerschaft eintreten, liegt daran, dass aufgrund der Ziele keine Koexistenz möglich ist. Beide behindern das Ziel des anderen, wobei Spartacus auf das Verhalten von Crassus reagiert, auch, nachdem er gar keinen aktiven Kampf gegen Rom mehr anstrebt. Er ist dazu gezwungen, ebenso gegen diesen wie auch die vorherigen Feldherren anzutreten, allerdings weiß er bei dieser letzten Schlacht³⁰⁵ von der großen Wahrscheinlichkeit, sie zu verlieren.

2.2.2 *And why not?* – Sexualität und geschlechtliche Perspektiven

Ein deutlicher Gegensatzpunkt zwischen Spartacus und Crassus und den von ihnen in diesem Aspekt repräsentierten Gruppen der Römer und Sklaven findet sich in den verschiedenen Darstellungen von Sexualität. Dabei werden Monogamie und Promiskuität, Hetero- und Bisexualität sowie Freiwilligkeit und Unfreiwilligkeit in moralischen³⁰⁶ Perspektiven gegenübergestellt. Da sich Crassus während der Binnenhandlung des Romans auf seinem Feldzug gegen Spartacus befindet und Spartacus während der Rahmenhandlung nicht mehr lebt, finden sich die meisten Vergleichsdarstellungen zeitlich verschoben zwischen den Handlungsebenen.

Spartacus vs. Crassus und Römer vs. Sklaven

Die Spartacusfigur hat zunächst gar keine sexuelle Komponente, diese entsteht erst mit Varinia, die er jedoch im Gegensatz zur Batiatus und auch im Gegensatz

³⁰⁴ Spartacus 1951, S. 41 und 61

³⁰⁵ Im Roman bekommt diese letzte Schlacht stärker durch Crassus' Perspektive ihre Relevanz des Gegeneinander-Kämpfens, denn es wird nicht deutlich, wie Spartacus davon erfährt, wer diese Armee anführt. Für ihn ist sie nur deswegen anders als die Vorangegangenen, da die Römer Crixus und dessen Anhänger schlagen konnten, so dass Spartacus davon ausgeht, nicht mehr siegen zu können.

³⁰⁶ Bei dieser Thematik ist es wichtig, zu beachten, dass der Leser bzw. Zuschauer die Verhaltensweisen aus seiner zeitlichen und persönlichen Perspektive sieht. Die Werke zeigen Handlungen nach der intendierten Darstellung von Howard Fast von 1951 bzw. die Verfilmungen aus den Jahren 1960 und 2004. Es werden Vorgänge dargestellt, die vor 2000 Jahren ganz anders beurteilt wurden, jedoch in ihrer Darstellung die Entstehungszeit widerspiegeln und in der Gegenwart des Lesers/Zuschauers gewertet werden. Für diese Arbeit soll nur auf die Darstellung und die werkerinterne Wertung und die Verhältnismäßigkeiten zwischen den Werken eingegangen werden.

zu dessen Vorgaben nicht dazu zwingt.³⁰⁷ Als sich schließlich eine mentale Beziehung zwischen ihnen entwickelt hat, ergibt sich auch eine körperlich einvernehmliche Basis. Spartacus sieht darin eine so relevante Verhaltensweise, dass er sie zu den Grundsätzen der zu erschaffenden Gesellschaft zählt.

„And we will take no woman, exept as wife,” said Spartacus. „Nor shall any man hold more than one wife. Justice will be equal between them, and if they cannot live in peace, they must part.”³⁰⁸

Spartacus stellt mit seinem eigenen Verhalten und diesen festgelegten und von den anderen akzeptierten Gesetzen lediglich die monogame Heterosexualität als akzeptierte Form dar, was einen starken Kontrapunkt zu den römischen Verhaltensweisen bildet. Crassus' Verhalten ist ebenso promiskuitiv wie bisexuell, was jedoch ebenfalls innerhalb eines gesellschaftlich akzeptierten Kontextes liegt. So sieht es auch Gracchus als normal an, dass sich alle in der Villa jemanden „for bed that evening“ suchen, denn „this was Rome“³⁰⁹. Dass sich Crassus jedoch auch mit den Sklavinnen befasst, die ihn und Caius nach dem Bad massieren, findet letzterer unpassend „for this general who was fumbling around a bath house girl [...] it seemed to him small and dirty“³¹⁰. Dass es sich bei den sexuellen Verhältnissen mit Sklavinnen um keine außergewöhnlichen Situationen handelt, zeigt sich am Verhalten von Batiatus und auch von Gracchus; „he used those of his slave women who attracted him at the time when he wanted a bedmate“³¹¹. Anschließend verbringt Caius selbst die Nacht mit Crassus. „The great general had never looked more manly than now, as he stood there smiling at the young man who awaited him.“³¹² Für beide ist es keine ungewöhnliche Situation, obwohl sie sie hinterfragen und vor sich selbst rechtfertigen. Crassus „lay abed with a boy. And why not? he asked himself. Is it worse than other great men did?“³¹³. Auch Caius empfindet das Verhalten als normal, denn „his generation no longer

³⁰⁷ Vgl. Spartacus 1951, S. 103

³⁰⁸ Ebd., S. 167

³⁰⁹ Ebd., S. 176

³¹⁰ Ebd., S. 33

³¹¹ Ebd., S. 183

³¹² Ebd., S. 49

³¹³ Vgl. ebd., S. 89

felt a need to assuage guilt by rationalizing homosexuality³¹⁴. Er erwartet von der Reise allerdings ein anderes Ereignis, das in einem inzestuösen Zusammenhang mit Helena steht. „His sister excited him [...] he hoped for some resolution of his excitement.“³¹⁵ Doch letztendlich sind es Cicero, der zeitgleich eine Verbindung zwischen seiner Potenz und der Vernichtung von Spartacus herstellt,³¹⁶ und Crassus, die dieses Ziel bei Helena erreichen. Crassus reagiert auf ihre Annäherungsversuche zunächst ablehnend, beim nächtlichen Besuch in der Gladiatorenschule lässt er sich jedoch von ihr provozieren und überwältigt sie anschließend. „[...] while she wept, he made love to her. She neither resisted this nor welcomed it and [...] he had finished an act without either passion or urgency.“³¹⁷

Varinia

Als Batiatus Spartacus und Varinia zum ersten Mal zusammenbringt, präsentiert er sie ihm nackt und obwohl sie von den Schlägen zuvor entstellt ist, liebt Spartacus sie sofort, denn sie bleibt stolz und unbeweglich.³¹⁸ Nach dem Krieg, als sie sich bei Crassus befindet, wird Varinia mit Schmuck und teurer Kleidung auf das Zusammentreffen mit ihm vorbereitet. Trotz der langen Vorbereitung wird sie indirekt wieder nackt präsentiert, denn „every line of her body shined through“ und für sie ist es „nakedness which meant horror and degradation“³¹⁹. Als sie Spartacus kennenlernte, hatte sie mit ihrem Leben bereits abgeschlossen, bei Crassus hingegen ist sie durch ihr Versprechen daran gebunden, nach Spartacus' Tod am Leben zu bleiben und hat seine Vorstellung vom Leben als höchsten Wert übernommen. Crassus will Varinia nicht vergewaltigen oder lediglich wie eine Sklavin besitzen. „I've had the slaves here. I don't know how many women I've slept with. Women and men.“³²⁰ Die Bindung, die Varinia und Spartacus eingegangen sind und aus der auch der Sohn hervorgeht, steht damit im deutlichen Kontrast zu Crassus' Verhalten. Betont wird diese Situation weiterhin dadurch, dass Crassus eigentlich eine Familie hat; einen Sohn „who hates his guts“ und eine Frau, die

³¹⁴ Spartacus 1951, S. 89

³¹⁵ Ebd., S. 5

³¹⁶ Ebd., S. 137

³¹⁷ Ebd., S. 237

³¹⁸ Vgl. ebd., S. 104

³¹⁹ Ebd., S. 327

³²⁰ Ebd., S. 324

von ihm getrennt lebt und „who would cut his throat“³²¹. Crassus will von Varinia so geliebt werden, wie sie Spartacus liebte, dafür wäre er sogar bereit, sich zu diesem von ihm getöteten Gegner zu entwickeln.³²² Er scheitert jedoch in diesem Wunsch, denn Varinia stellt ihm die Unterschiede zwischen den Römern und den Sklaven bzw. ihm und Spartacus dar und schließt mit der Aussage, ihn deswegen nicht lieben zu können; ein Punkt, der bei Crassus auf Verärgerung trifft. „God damn you!“³²³ Gracchus hingegen versteht, dass Varinia Crassus niemals lieben kann, da er ihren Mann getötet hat. „How can she look at him without loathing and hatred?“³²⁴ Flavius, dem gegenüber Gracchus diese Aussage macht, verfolgt dabei die nüchtern römische Seite, der sich Gracchus zuvor entzogen hat und die auch den Unterschied zwischen den wahrgenommenen Frauenbildern verdeutlicht: „Women can.“³²⁵

In seiner Rede an den Senat findet Spartacus' ausführliche Kritik an den römischen Verhaltensweisen statt. Er wirft den Römern vor, nicht nur im Umgang mit den Sklaven einen lebensverachtenden Umgang zu haben, sondern auch ihre eigenen Frauen und Kinder zu misshandeln.

“We cherish our women and stand next to them and fight beside them. But you turn your women into whores and our women into cattle. We weep when our children are torn from us [...] but you raise your children like you rise cattle.”³²⁶

Varinias Kritik, die sie gegenüber Crassus äußert, bezieht sich mehr auf die Promiskuität und Bisexualität. „[...] yet here men sleep with men as easily as they sleep with women.“³²⁷ Sie betont dabei weiter auch die Leichtfertigkeit, die im Kontrast dazu steht, dass die Sklaven den monogamen und heterosexuellen Umgang sogar als eines ihrer ersten Gesetze aufgestellt haben. Auch ist in diesen

³²¹ Spartacus 1951, S. 316

³²² Vgl. ebd., S. 334

³²³ Ebd., S. 335

³²⁴ Ebd., S. 337

³²⁵ Ebd.

³²⁶ Ebd., S. 215

³²⁷ Ebd., S. 335

Gesetzen die von Spartacus in seiner Rede kritisierte geringe Wertschätzung der Frau als eine Form von Gleichberechtigung verankert.

Römische Wahrnehmung von Spartacus und den Gladiatoren

In der Gegensätzlichkeit, die Spartacus und auch Varinia zu den römischen Männern und Frauen bilden, findet sich eine Faszination Letzterer begründet. Gracchus beobachtet dieses Verhalten zwischen den Personen in der Villa Salaria und beschreibt alle als „obsessed with Spartacus because Spartacus was all that they were not“³²⁸. In Helenas Traum entwapfnet Spartacus den griechischen Sklaven, der Batiatus umgebracht hat, damit sie den Lanista umbringen kann. „But when she opened her arms to him, [Spartacus] spat full in her face, turned on his heel, and walked off.“³²⁹ Mit dieser Reaktion wird ihr die Ablehnung von ihm gegenüber den Römerinnen demonstriert, die äquivalent Crassus bei Varinia erlebt.

Während der Nacht, die er mit Crassus verbringt, erinnert sich Caius an den vier Jahre zurückliegenden Besuch in der Gladiatorenschule von Batiatus, seit dem es negative, für ihn jedoch positive Entwicklungen gab: „Bracus was dead, Spartacus was also dead, and he, Caius, lay in bed with the greatest general of Rome.“³³⁰

Batiatus präsentiert ihnen die Gladiatoren und Caius nimmt beim Betrachten eine ganz andere Form von Männlichkeit wahr; „the sullen, brooding masculinity of them – a masculinity that almost never existed in his own circle of acquaintances.“³³¹ Zu den Besuchern gehören neben Caius und Bracus auch Lucius und dessen Frau, die ebenfalls von den Gladiatoren fasziniert ist. Sie bittet ihren Mann darum, David vor dem Kampf sehen zu können, der daraufhin geholt wird und sich nackt präsentieren muss. David

dropped his cloak and stood naked before them, his lean, muscular body as motionless as if it was from bronze. Lucius pretended to be bored, but his wife stared with her mouth slightly open, her breath coming hard and fast.³³²

³²⁸ Spartacus 1951, S. 179

³²⁹ Ebd., S. 138

³³⁰ Ebd., S. 90

³³¹ Ebd., S. 99

³³² Ebd., S. 115

Auch Caius ist fasziniert und verängstigt von der Nähe des körperlich allen Anwesenden Überlegenen, so weit, dass er meint, es könne sich nicht mehr um einen Menschen handeln.³³³ Nach dem Kampf, bei dem David sich weigerte, den sterbenden Gegner zu töten, wird er erneut dazu gezwungen, sich den Römern so zu zeigen, wie er die Arena verlassen hat, „still naked, smelling of blood and sweat, a wild, awful picture of a man [...] his muscles still quivering“³³⁴. Bracus zwingt ihn – durch zwei Trainer – zum Niederknien und analysiert die Verletzungen; er schafft damit die absolute Erniedrigung dieses Mannes, der zum Vergnügen der Zuschauer kämpfen und töten musste, dabei selbst verletzt wurde und nackt den Römern vorgeführt wird. In seinem späterem Gespräch mit Crassus geht auch Batiatus auf die Auswirkungen ein, die die nackten Gladiatoren auf die Zuschauerinnen haben, „the ladies [...] can’t keep their eyes off your parts, hanging all naked in front of you“³³⁵.

Der Unterschied zwischen den Römern und den Gladiatoren wird somit durch Spartacus (psychisch) und David (physisch) demonstriert und zeigt die eigentliche Überlegenheit der Unterdrückten über die Unterdrücker.

2.2.3 I never saw him – Unsichtbarkeit

Gegenseitige Unsichtbarkeit

Die Unsichtbarkeit zwischen Spartacus und Crassus, obwohl sie sich während der Schlacht kurz aus großer Entfernung sehen können,³³⁶ ist ein dominierendes Element in der Darstellung des Verhältnisses der beiden Gegner, das sich durch die gesamte Handlung des Romans zieht. Crassus’ Wahrnehmung von Spartacus, als er gegen ihn und seine Anhänger in den Kampf zieht, beinhaltet das Problem, dass er keine Wahrnehmung von ihm aufbauen kann – was durch dessen Status als Sklave und Gladiator noch verstärkt wird – so dass er sich u. a. an Batiatus wendet, um möglichst viele Erkenntnisse zu gewinnen. Die Unsicherheit, die diese Nichtwahrnehmung in ihm auslöst, erfasst ihn sogar unterbewusst, so dass er träumt, mit verbundenen Augen in den Kampf gegen Spartacus ziehen zu

³³³ Vgl. Spartacus 1951, S. 114

³³⁴ Ebd., S. 123

³³⁵ Ebd., S. 84

müssen.³³⁷ Crassus will seinen Gegner einerseits in einer Form von Verständlichkeit sichtbar machen, um siegreich gegen ihn zu kämpfen – und gleichzeitig zu verstehen, warum ein Sklave kämpft.³³⁸ Andererseits gelingt es ihm auch während und nach der Schlacht nicht, seinen Gegner zu sehen, so dass das Element nach dem Sieg noch erhalten bleibt.

In der Villa Salaria bezeichnet er Spartacus nach dem Krieg in einem Dialog mit Caius als ein Enigma, versucht aber gleichzeitig die Bedeutung, die die Unsichtbarkeit auch zu diesem Zeitpunkt noch auf ihn hat, reduzierter darzustellen, als sie später in der Kreuzigungsszene deutlich wird.

“I never saw him — with all the devil's dance he led me.” (Crassus)

“You never saw him?” (Caius)

“Never did, but that doesn't mean that I didn't know him. Piece by piece, I composed him.”³³⁹ (Crassus)

„I wanted to know precisely what I was fighting [...] I must have interviewed a hundred people and read a thousand documents.”³⁴⁰ (Crassus)

Für Spartacus ist die Unsichtbarkeit seines Gegners gar keine relevante Thematik. Obwohl offen bleibt, woher er erfährt, dass Crassus die Legionen gegen ihn anführt, stellt es für ihn keinerlei Problem dar, denn in dieser Berechenbarkeit vs. Unberechenbarkeit hat Spartacus einen entscheidenden Vorteil. Während es für Crassus ein wichtiger Aspekt ist, herauszufinden, wie sein Gegner in so kurzer Zeit aus Sklaven eine so starke Armee aufbauen und damit die besten Legionen Roms schlagen konnte, braucht Spartacus gar keine weiteren Informationen über Crassus. Denn dieser General stellt für ihn nur einen weiteren römischen Anführer dar, von dem er kein anderes Verhalten erwartet als von den Vorherigen. Er kann ihn sowie die Fähigkeiten und Vorgehensweisen der Soldaten einschätzen, da er davon ausgeht, dass sie sich innerhalb der ihm bekannten Normen der römischen Soldaten bewegen werden – die römische Gleichschaltung der Soldaten mit den

³³⁶ Vgl. Spartacus 1951, S. 34

³³⁷ Vgl. ebd., S. 63

³³⁸ Vgl. ebd.

³³⁹ Ebd., S. 34

standardisierten Mustern ist somit der Vorteil, den Spartacus besitzt, und der ihm erlaubt, auf ein explizites Wissen über Crassus zu verzichten. Trotzdem ist es für ihn wichtig, kriegstaktisch relevante Informationen zu erhalten, die vor der letzten Schlacht besonders durch die enorme Überlegenheit des Gegners prägnant sind: Spartacus' Wissen reicht für die Erkenntnis aus, dass diese letzte Schlacht nicht gewonnen werden kann – primärer Bewertungsgrad der römischen Legionen liegt dabei in der Anzahl der Soldaten.

Sichtbarmachung

Während seines entscheidenden Feldzuges versucht der römische General mit Hilfe von Batiatus mehr Einsicht in seinen Gegner zu erhalten. Der Lanista widerlegt zunächst die allgemeine Ansicht, Spartacus, der zu dieser Zeit erfolgreich den römischen Truppen widersteht, sei „a giant“ – er vergleicht ihn stattdessen mit Crassus und sagt, Spartacus sei „not even particular tall“, sondern eher „about your height“³⁴¹, was einerseits eine Zurücksetzung von Spartacus auf Durchschnittlichkeit, andererseits aber auch eine Herabsetzung von Crassus und letztendlich eine Form der Gleichsetzung beider darstellt. Crassus reagiert jedoch nicht auf diese Anspielung, denn er ist mehr an den Informationen über Spartacus interessiert, die es ihm ermöglichen, seinen Gegner zu verstehen. Batiatus beschreibt ihm Spartacus zwar optisch und auch, wie er in seine Gladiatorenschule kam und dort ausgebildet wurde, er kann ihm jedoch nicht helfen, die direkte Unsichtbarkeit zu überwinden.

Durch die fortwährende Beschäftigung der Römer mit ihm ist Spartacus im allgemeinen Gedächtnis während der Rahmenhandlung noch sehr präsent, was auch an den Kreuzigungen liegt, die die Via Appia entlang stattfinden. Auch wurden 100 Gladiatoren ausgewählt, um die *munera sine missione*³⁴² auszuführen; paarweise Kämpfe, bei denen jeweils der Überlebende weiterkämpft, bis letztendlich ein Einzelner überlebt. Crassus kommt zufällig zu der Stelle, wo dieser – David – gekreuzigt werden soll.

³⁴⁰ Spartacus 1951, S. 221

³⁴¹ Ebd., S. 63

³⁴² Vgl. ebd., S. 229

Die Darstellung von Davids Kreuzigung steht stellvertretend für eine Auflösung der Unsichtbarkeit zwischen Crassus und Spartacus. Der General nutzt die Gelegenheit, dem Vorgang zu folgen. Crassus empfindet keinen endgültigen Abschluss mit dem Tod von David, denn er weiß, dass er die Unsichtbarkeit vor allem im Tod von Spartacus nicht überwinden kann „until he, Crassus, died“³⁴³. Tatsächlich kann er Spartacus kurz während der letzten Schlacht sehen und dessen Versuch beobachten, zu ihm vorzudringen, jedoch erkennt Crassus diesen Moment nicht als Sichtbarkeit an, da er die Problematik der Unsichtbarkeit auch noch nach dem Sieg betont.

Durch das Nichtsehen des Gegners bleibt Spartacus für Crassus während des gesamten Krieges ein unsichtbarer Feind, der jedoch während der Schlacht nicht nur stirbt, sondern verschwindet; in dieser Negierung seiner Existenz ist er in eine endgültige Form von Unsichtbarkeit übergegangen, die es Crassus nicht möglich macht, diesem Gegner jemals körperlich zu begegnen. Aber auch auf der mentalen Ebene ist es ihm nicht möglich, den Gegner zu verstehen, was besonders an seinem Scheitern an Varinia deutlich wird. Crassus kann somit auch nicht verstehen, wieso dieser mittlerweile getötete Sklave ihm in Varinias Perspektive immer noch überlegen ist. „I’ve given you more than you ever had out of Spartacus.” – „You haven’t.“³⁴⁴

2.2.4 I can be like Spartacus – Crassus' (Nicht-)Sieg und seine Reflexion

Crassus' Entwicklung, einerseits in der Meinung über Spartacus und andererseits die damit verbundene persönliche, verläuft in der Handlung bedingt durch die Romanstruktur innerhalb sowie korrelierend zwischen den zwei Ebenen. In der Binnenhandlung erfährt Crassus vom Aufstand mit Spartacus als Anführer, bekommt den Auftrag, zieht gegen ihn in den Kampf und besiegt ihn. In der Rahmenhandlung verläuft parallel die Veränderung seiner Wahrnehmung innerhalb eines reflektierenden Prozesses.

³⁴³ Spartacus 1951, S. 282

³⁴⁴ Ebd., S. 331

Obwohl Crassus gegen Spartacus und dessen Anhänger in den Kampf gezogen ist und er ihn aufgrund der einerseits geringen Informationen und andererseits aufgrund dessen Status als Sklave schlecht einschätzen kann, zeigt er sich dem Gegner gegenüber zeitweise objektiv. Er ist bemüht, Aussehen, Herkunft und Ausbildung von Spartacus – seinem Feind³⁴⁵ – zu erfahren und daraus relevante Aspekte zu ermitteln. Zu einer ersten Anerkennung zwingt ihn der Lanista, der zwar relativierend vorausstellt, dass Crassus Spartacus besiegen werde, jedoch bestätigt haben will, dass Spartacus zumindest zum Zeitpunkt der Unterhaltung die bessere Position innehatte – ausgehend davon, von ihm erfolgreich zu einem Gladiator ausgebildet worden zu sein. „But for the moment, he has you one better. Yes?’ – ‚Yes,’ answered Crassus.“³⁴⁶

Auflösung des Konfliktes

Während des Kampfes versucht Spartacus, zu Crassus vorzudringen, wird jedoch getötet, bevor er ihn erreichen kann. Auch sind sie zu weit von einander entfernt, um sich explizit erkennen oder hören zu können. David erinnert sich später an die Worte, die er und Spartacus riefen, die den einzigen Kontakt zwischen den beiden Gegnern provozieren und Spartacus' Absicht verdeutlichen sollten, Crassus im direkten Kampf zu töten: „Come to us, Crassus! Come and taste our greeting!“³⁴⁷ Crassus hingegen erfährt nur, was seine Soldaten zu verstehen gemeint haben: „Crassus – wait for me, you bastard! Or something like that.“³⁴⁸ Spartacus' Versuch, bis zu ihm vorzudringen, misslingt, da er dadurch in die den General verteidigenden Soldaten gerät und einer Übermacht gegenübersteht, die er nicht überlebt. Er begibt sich bewusst in diese Situation, denn bei dieser Schlacht gibt es für ihn trotz enormer Anzahl von Gegnern nur einen Gegner, der das direkte Gegenüber darstellt: Crassus. Spartacus will somit den direkten Kampf gegen den Mann kämpfen, der ebenso wie er den Repräsentant seiner Gruppe darstellt, scheitert jedoch an den überzähligen Römern, die die Offenlegung und Beendigung des

³⁴⁵ Vgl. Spartacus 1951, S. 61

³⁴⁶ Ebd., S. 84

³⁴⁷ Ebd., S. 290

³⁴⁸ Ebd., S. 34

Konfliktes der Anführer damit verhindern. Crassus kann beobachten, dass Spartacus „at least ten or eleven men in that last wild rush of his“³⁴⁹ tötet.

Während der Rahmenhandlung zeigt sich Crassus' Wahrnehmung vom gewonnenen Krieg bereits distanziert von den Ereignissen, auch wenn sie durch die Kreuzigungen noch stark gegenwärtig sind. In den Unterhaltungen mit den anderen Personen wird seine sich verändernde, jedoch auch variierend demonstrierte Meinung deutlich, die auf verschiedene Gegenmeinungen trifft.

Crassus' Entwicklung

Der junge Caius, der vor dem Aufstand in der Gladiatorenschule war und im Gegensatz zu Crassus Spartacus direkt gesehen hat, demonstriert den allgemeinen Hass gegenüber Spartacus als Anführer eines Aufstandes gegen das römische Reich. Crassus hinterfragt diese Haltung, für die der Jüngere selbst keine Erklärung hat, so dass sie lediglich Reflexion einer allgemein öffentlich demonstrierten Meinung zu sein scheint.³⁵⁰ Bereits zuvor hatte Crassus ihm erklärt, dass er Spartacus nicht hasse. „He was a good soldier and a damned, dirty slave. What should I hate particularly?“³⁵¹ Darin wird neben der Abwertung eines Sklavens zu einem nicht hassenswerten Objekt bereits eine Anerkennung deutlich, die sich auf die kriegerischen Fähigkeiten des Gegners bezieht. Crassus differenziert die Figur, er löst ihn in zwei Attribute auf, von denen beide nicht gehasst werden können, so dass sich ihm keine Ebene zum Hass bietet. „Spartacus was quite clever. He understood a few simple rules of warfare, and he understood the strength and weaknesses of Roman arms.“³⁵² Trotzdem ist er nicht bereit, Spartacus als ein Produkt Roms anzuerkennen, wie ihn Antonius Caius, der Besitzer der Villa Salaria, bezeichnet. „I thought that hell produced Spartacus,“ Crassus added.³⁵³

Crassus sieht die Kreuzigungen der 6000 Sklaven entlang der Via Appia als Verschwendung an, außerdem befürchtet er, dass das übermäßige Töten etwas auslösen könnte, das später bereut werden würde. Er kann sie nur akzeptieren, weil

³⁴⁹ Spartacus 1951, S. 34

³⁵⁰ Ebd., S. 89

³⁵¹ Ebd., S. 35

³⁵² Ebd., S. 222

³⁵³ Ebd., S. 44

er eine Identifikation der anderen Sklaven mit den Aufständischen befürchtet, denen die Konsequenzen eines solchen Verhaltens demonstriert werden muss.³⁵⁴ Spartacus und Crassus verfolgen konträre Ziele und auch ihre persönliche Motivation bzw. die Notwendigkeit ihrer Handlungen ist unterschiedlich. Spartacus versucht, eine *neue Welt* zu erschaffen, Crassus versucht, die *alte Welt* als solche zu erhalten und deswegen die anderen Versuche aufzuhalten und die Sklaven bzw. das, was sie bereits geschaffen haben, wieder zu zerstören. Diese Konstruktion vs. Destruktion findet sich neben den Kreuzigungen in der Zerstörung der Statuen, die die Sklaven erbaut haben, verbildlicht. Crassus beruft sich einerseits auf einen Befehl des Senats, gibt aber auch zu, „a certain satisfaction“ darin gefunden zu haben; „so did we destroy Spartacus and his army. So will we in time – and necessarily – destroy the very memory of what he did and how he did.“³⁵⁵ Gleichzeitig soll damit nicht nur die gegenwärtige Situation des Aufstandes beendet, sondern auch die langfristige Erinnerung an die Ereignisse verhindert werden. Gegenüber Varinia bezieht sich Crassus darauf, dass nicht er destruktiv gehandelt habe, sondern Spartacus;

“Spartacus was a lawless enemy of society. He was a professional butcher who became an outlaw murderer, an enemy of everything fine and decent and good that Rome built. [...] How much misery and suffering was brought into the world because this filth dreamed of freedom – freedom to destroy!”³⁵⁶ (Crassus)

Weiter stellt er auch die Notwendigkeit, Spartacus aus dem allgemeinen Gedächtnis zu verdrängen, als einen natürlichen Prozess dar: „Spartacus did not build, he only destroyed. And the world remembers only those who build.“³⁵⁷ Während der Kreuzigung von David, die er beobachtet, werden die stärksten Veränderungen an Crassus deutlich, die hier fast bis zu seiner Identifikation mit dem Verurteilten führt: er empfindet eine „juxtaposition of himself and the last of the

³⁵⁴ Die wirtschaftlichen Aspekte, die ein solches, plötzliches Aufkommen an Sklaven für den Sklavenhandel bedeuten würde, erwähnt Helena (Spartacus 1951, S. 134) auf der Basis einer Aussage von Flavius (ebd., S. 9).

³⁵⁵ Ebd., S. 192

³⁵⁶ Ebd., S. 331

³⁵⁷ Ebd., S. 333

servile war“³⁵⁸, obwohl er zuvor noch meinte, dass dessen Tod als letzter der *munera sine missione* ein rein logisch zwingender sei. Für sich selbst stellt er fest, dass „his sense of justice had been blunted; his sense of revenge had been blunted, and death retained no novelty whatsoever“³⁵⁹. Alle Motive, die ihn zu seinen Handlungen gegen Spartacus und dessen Anhängern antrieben, sind damit aufgelöst und er sieht die Hinrichtungen als ein gesellschaftliches Zeichen. „How tired he was of killing and death and torture! [...] More and more, they were creating a society where life rested on death.“³⁶⁰

Crassus' Nichtsieg

Crassus' Nichtsieg trotz seines Sieges über die aufständischen Sklaven ergibt sich aus drei Hauptpunkten. Der erste Punkt ist der Tod von Spartacus, der in der Darstellung als totale Vernichtung bis hin zur letztendlich nicht mehr nachvollziehbaren Handlung Crassus' Möglichkeit verhindert, den Gegner zu töten oder auch nur tot zu sehen. So siegt er zwar, jedoch wird ein aktiver Sieg über Spartacus mit Auflösung der Unsichtbarkeit verhindert. Der zweite Punkt ist die allgemeine Wahrnehmung des Sieges über die Sklaven, denn einerseits ist Crassus nach den Niederlagen der anderen Feldherren damit ein nicht unbedeutender Sieg gelungen, andererseits handelte es sich es um Sklaven, die er besiegte, was neben der Abwertung dieses Gegners gleichzeitig die Notwendigkeit bedeutet, es aus dem Volksgedächtnis zu verdrängen.

This general who fought the bitterest war in perhaps all Roman history had little enough glory out of it. He had fought against slaves and defeated them – when those slaves had almost Rome. [...] About Crassus, the legends would not be made nor the songs sung. The necessity of forgetting the whole war would belittle his victory increasingly.³⁶¹

³⁵⁸ Spartacus 1951, S. 241

³⁵⁹ Ebd., S. 246

³⁶⁰ Ebd., S. 245

³⁶¹ Ebd., S. 32

Als er das Kommando übernahm, wusste Crassus, dass „little glory in victory and unspeakable shame in defeat“³⁶² zu erwarten sind. Auch Gracchus prophezeit, dass nicht an Spartacus erinnert werden wird, denn „we can’t admit someone wins battle because they are better than we are“³⁶³. Crassus ist als siegreicher Feldherr heimgekehrt, „was the talk of the city [...] for a year“³⁶⁴, „would be remembered as the man who put down the revolt of the slaves“³⁶⁵ und bekommt in der Rahmenhandlung einen triumphalen Einzug in Capua. Somit hat er zwar gesiegt, aber dieser Sieg wird nicht so anerkannt, wie es nach einer anderen Schlacht gewesen wäre. Obwohl er vor dem Kampf davon wusste, will er nachher nicht, dass seine Leistung so gering betrachtet wird, denn „no one ever came as close to destroying Rome as Spartacus did. No one ever wounded her so terribly“³⁶⁶.

Der dritte Punkt, der Crassus’ Nichtsieg markiert, findet sich in Varinia begründet. Einerseits gelingt es ihm nicht, dass sie seine Liebe erwidert, was ihm demonstriert, dass er auf der emotionalen Ebene nicht gegen Spartacus gewinnen und ihn nicht imitieren kann, andererseits wird ihm Varinia letztendlich auch physisch entzogen, als Gracchus sie befreit. Somit findet sich in diesem Punkt eine indirekte Niederlage gegen Spartacus, der zu dem Zeitpunkt bereits tot ist, so dass Crassus gar keine Möglichkeit hat, ihn in diesem Zusammenhang zu besiegen. Mit dem Verlust von Varinia verliert Crassus nicht nur die Frau, die er liebt, sondern auch den innerrömischen Konflikt gegen Gracchus. Dem Senator, der ebenfalls nach dem Sieg über die Sklaven eine innere Entwicklung durchlaufen hat, war es nicht möglich, Varinia legal von Crassus zu erwerben, so dass er sie durch Flavius entführen und mit ihrem Kind in die Freiheit bringen lässt – eine Situation, aus der er sich selbst nur durch den Selbstmord retten kann. Dieser Selbstmord ist der letzte Punkt, an dem Crassus nicht siegen kann, denn erneut ist ein Gegner seiner Reichweite entzogen worden.

³⁶² Spartacus 1951, S. 220

³⁶³ Ebd., S. 303

³⁶⁴ Ebd., S. 29

³⁶⁵ Ebd., S. 282

³⁶⁶ Ebd., S. 192

Flavius warnt Gracchus davor, Varinia zu befreien, da noch niemand Crassus besiegt habe und dieser ihn töten werde,³⁶⁷ Gracchus jedoch weiß um diese Gefahr, so dass er, da er Rom nicht verlassen will, nur den Selbstmord als Option hat. Dieser ermöglicht ihm seine Handlung und er weiß, dass er Crassus damit nicht besiegen, ihm jedoch einen weiteren Aspekt eines Sieges vorenthalten konnte.

“You wanted Spartacus to nail onto a cross, and when you couldn’t have him, you wanted her. You wanted her to love you, to crawl before you. Oh Crassus, you’re such a fool – such a stupid, blundering fool!”³⁶⁸ (Gracchus)

2.3 Spartacus als Held

„Was he a god?“³⁶⁹ (Crassus)

Crassus versucht, den Status seines Gegners abseits von dessen Eigenschaft als Sklave zu erkennen und überlegt, ob dieser ein Gott gewesen sei – in direkter Verbindung mit der Überlegung, selbst eine göttliche Abstammung zu besitzen. Mit dieser Erhöhung will er das Geschehene und die Nichterreichbarkeit nachvollziehen – die Frage stellt er erst nach dessen Tod, als er merkt, dass er gegenüber Varinia Spartacus nicht überlegen ist. Spartacus als Sklave ist für Crassus keine gleichwertige Person, er erkennt zwar dessen Fähigkeiten als Krieger an, trotzdem sieht er ihn in seinem Status als Unterlegenen. Allerdings muss er letztendlich einsehen, dass Varinia ihm nicht nur dessen reine Menschlichkeit („he was a simple man“³⁷⁰), sondern auch die darin für ihn begründete Unmöglichkeit zur Nachahmbarkeit verdeutlicht.

³⁶⁷ Vgl. Spartacus 1951, S. 338

³⁶⁸ Ebd., S. 355

³⁶⁹ Ebd., S. 330

³⁷⁰ Ebd.

Überlegenheit

He is a new man. [...] Does a hero come from a father who is sired by a slave?
[...] Here is a man without bitterness and gall. Here is a noble man.³⁷¹ (David)

David's Überlegung erhöht Spartacus trotz seines Wissens um dessen Menschlichkeit bzw. aufgrund dieses Wissens, da er ihn nicht vergöttlicht. Er ersetzt mit ihm den Raum, den der verlorene Gottesglaube bei ihm hinterlassen hat: Spartacus besitzt für ihn den Stellenwert, jedoch nicht den Status eines Gottes.³⁷² Im Gegensatz zu den anderen, die sich ihnen anschließen und Spartacus bereits mystifizieren, obwohl sie ihn nie gesehen haben,³⁷³ hat David eine stärkere Einsicht in dessen Persönlichkeit, so dass er ihn auf menschlicher Ebene erhöht. In diesen beiden Erhöhungen zeigt sich schon als primäres Attribut die Überlegenheit des Helden über die Menschen, die ihn umgeben. Dieser Aussage stimmt auch Samson Eitrem in *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft* zu und beschreibt ihn 1912 als „einem gewöhnlichen Menschen sowohl geistig wie körperlich überlegen“, denn „jede menschliche Tätigkeit übt er, aber in gesteigertem Maße“³⁷⁴. Eine gleiche Universalität formuliert auch Cecil Maurice Bowra 1952 – „A hero differs from other men in the degree of his powers“³⁷⁵ – als eine reine Unterscheidung durch die erhöhte Intensität ohne dass dabei explizite Fähigkeiten beschrieben werden.

Dass der Held menschlich – in Abtrennung vom Göttlichen – ist, sieht Filadelfo Linares 1967 als grundlegend für dessen Eigenschaften an, denn „alle diese Züge, die einer heroischen Seele *eigen* sind, sind wesentlich menschliche Züge“.³⁷⁶ Varinia betont gegenüber Crassus die Relevanz, die gerade in Spartacus' Menschlichkeit liege. „They want to make him a giant, but he wasn't a giant. He was an ordinary man. He was gentle and good and filled with love.“³⁷⁷

³⁷¹ Spartacus 1951, S. 286

³⁷² Vgl. ebd., S. 265

³⁷³ Vgl. ebd., S. 169

³⁷⁴ Eitrem, Samson: *Heros*. in: Kroll, Wilhelm (Hrsg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Band 8. Metzler, 1912. S. 1118 und 1112

³⁷⁵ Bowra, Cecil Maurice: *Heroic Poetry*. St Martin's press, 1996. S. 91.

³⁷⁶ Linares, Filadelfo: *Der Held. Versuch einer Wesensbestimmung*. Bouvier, 1967. Übersetzt aus dem Spanischen (N. N.) S. 14

³⁷⁷ Spartacus 1951, S. 330+334

Spartacus' Überlegenheit findet sich zunächst in der Wahrnehmung seiner Umgebung, die ihn in der Mine und auch in der Gladiatorenschule in eine Position einordnet, in der er bereits den Status eines Anführers hat. Grundlegend für die von ihm ungewollt provozierte Höherstellung ist die Sympathie, die er zwischen sich und den anderen Insassen schafft und die ihm durch den Zusammenhalt ermöglicht, den Aufstand in der Gladiatorenschule zu beginnen. Die Sonderposition, die sich nach Beginn des Aufstandes zu einer aktiven Anführerrolle entwickelt, trennt ihn von den anderen Sklaven ab und auch in der hierarchischen Struktur der *Sklavenarmee* behält er diese Funktion primär alleine inne, auch wenn der Senat von einem Triumvirat aus Spartacus, Gannicus und Crixus spricht.³⁷⁸ Bestätigt wird die Legitimation seiner Anführerrolle durch Crixus, der Spartacus' Vorgehensweise, Rom nicht (mehr) anzugreifen, anzweifelt, jedoch bei dem Versuch, dieses Ziel mit einer eigenen Gruppe zu erreichen, scheitert.

Männlichkeit und Selbstkontrolle

In *Zedlers Universallexikon* wird 1735 der Held als ein Mann bezeichnet, der „mit einer ansehnlichen Gestalt und ausnehmender Leibes-Stärke begabet, durch tapffere Thaten Ruhm erlanget, und sich über den gemeinen Stand derer Menschen erhoben“³⁷⁹ hat. Schon diese beschriebene körperliche Stärke weist bei der akzeptierten Überlegenheit über die anderen Menschen auf eine Rechtfertigung hin: die körperliche Überlegenheit mit einer Betonung der Männlichkeit. Einerseits wird diese in der rein körperlichen Form von Stärke sowie in Bezug auf die Weiblichkeit beschrieben, wie auch Max Scheler (1933): „Kühnheit, Mut, Tapferkeit, Entschlusskraft, Liebe zum Kampf, Wagnis, [...] Leidenschaft, [...] Träger des erotischen Ideals, [...] [vom] Weib begehrt“³⁸⁰, oder – wie Linares es formuliert – „seine Sexualität ist stark“³⁸¹. Eine allgemeingültige Notwendigkeit für physische Attraktivität lehnt Bowra ab – „beauty is not necessary to heroes“³⁸².

³⁷⁸ Vgl. Spartacus 1951, S. 146

³⁷⁹ Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste* (1735) <http://www.zedler-lexikon.de/> (10.2.13) S. 1214f

³⁸⁰ Scheler, Max und Scheler, Maria (Hrsg.): *Schriften aus dem Nachlass. Band I. Zur Ethik und Erkenntnislehre*. Plancke, 1957. S. 314

³⁸¹ Linares, S. 12

³⁸² Bowra, 99

Gleichzeitig findet sich in der Idealisierung eines Heldenbildes die Notwendigkeit, im Zusammenhang mit der Sexualität und der assoziierten Triebhaftigkeit als relativierendes Attribut die Selbstkontrolle besonders in diesen Bereichen zu betonen. Scheler führt diese Relation weiter zu einer „schon automatische[n] Ordnung des Triblebens“ und legt die „Grundtugend [...] *Selbstbeherrschung*“ weiter deswegen als Notwendigkeit aus, da nur der Macht über andere Menschen haben könne, „der die Herrschaft hat über sich selbst“³⁸³. Dass Selbstkontrolle jedoch kein zwingendes Attribut für den Helden darstellt oder aber genau im Gegensatz unter seinen Eigenschaften zu finden ist, stellen andere Autoren fest. So beschreibt ihn Linares als „*Extremist* [...] Ausdruck seines Wesens, seine Art zu sein, ist radikal“ und sein Wille nach Macht produziere in ihm „irrationale[...] Kraft“³⁸⁴. Jan Phillip Reemtsma führt 2009 als Beispiel das Verhalten des Achill³⁸⁵ vor Troja an, „ein Wechselbad narzisstischer Kränkungen und destruktiver Raserei“³⁸⁶, sieht jedoch die Notwendigkeit eines intensiven Verhaltens, denn „Helden kann es nicht geben, ohne dass ihr Ich in ungewöhnlichem Maße ihre Person bestimmt“³⁸⁷.

Für Spartacus ist die Selbstkontrolle jedoch an mehreren Punkten seiner Entwicklung ein ebenso lebensnotwendiges wie auch für seinen Heldencharakter zwingendes Attribut. Diese Relevanz wird früh während des Aufenthaltes in der Mine betont und setzt sich in der Gladiatorenschule fort. Das sittliche Verhalten ohne eine sexuelle Triebhaftigkeit zeigt sich deutlich an seinem Zusammenkommen mit Varinia: Die sexuelle Form der Männlichkeit wird bei Spartacus erst während des Aufenthaltes in der Gladiatorenschule und durch Batiatus ermöglicht, Spartacus reagiert jedoch sofort innerhalb des Kontextes der Sittlichkeit, indem er Varinias Situation nicht ausnutzt, sondern erst dann zu einer körperlichen Ebene bereit ist, als diese einvernehmlich stattfindet. Die Betonung dieser Sittlichkeit findet sich

³⁸³ Scheler, S. 313f

³⁸⁴ Linares, S. 12

³⁸⁵ In der Sekundärliteratur werden häufig bevorzugt fiktive (menschliche) Helden als Beispiele angeführt. Dass sich diese Aspekte auch auf eine nichtfiktive Heldenfigur beziehen lassen, wird besonders im Fall von Spartacus durch die Funktion des Autors legitimiert: Ebenso wie Homer Achill beschreibt, folgt auch Howard Fast bestimmten Intentionen zur Formung des Heldenbildes von Spartacus. Auch wenn dieser im Kontext der Helddefinition als menschlich-realer Held (besonders unter dem Aspekten der Abtrennung von göttlichen Helden) betrachtet wird, lassen sich die Beschreibungen fiktiver Helden trotzdem für die Helddefinition nutzen, da er hier auf einer literarischen Vorlage basiert.

³⁸⁶ Reemtsma, Jan Phillip: *Der Held, das Ich und das Wir*. <http://www.eurozine.com/articles/2009-09-08-reemtsma-de.html> (7.1.2012) S. 14

prägnant in dem von Spartacus formulierten Gesetz verdeutlicht, das absolut monogames (und heterosexuelles) Verhalten als eine der ersten Regeln festlegt.

Erst in der letzten Schlacht, als er zu Crassus vordringen will, verlässt ihn – allerdings aus der Perspektive seines Gegners – seine Selbstkontrolle und als „fury“³⁸⁸ beschrieben, wird er von den römischen Soldaten getötet. Dieser letzte Punkt zeigt jedoch lediglich die endgültige Entschlossenheit in einem kontrollierten Verhalten; er gibt es erst auf, als es ohne Konsequenz steht.

Spartacus' Selbstkontrolle steht dabei nicht nur als Punkt, der sein Überleben sichert, sondern sie betont seinen Heldencharakter auch als Kontrastpunkt zu dem Verhalten, das die Römer von ihm erwarten, was u. a. durch das Zuteilen der Sklavinnen zu den Gladiatoren demonstriert wird. Dabei differenziert sein Verhalten Spartacus von den ihn Umgebenden – und ermöglicht erst die einvernehmliche Beziehung zu Varinia mit der Überlieferung der Ereignisse durch das gemeinsame Kind.

Gewalt

Wird beim Helden im Bereich der Männlichkeit ein sittlich/moralisch korrektes Verhalten erwartet, so findet sich das gleiche Problem auch in seinen Handlungen des Kämpfens und Tötens. Michael Naumann (1984) sieht die „Legitimation von revolutionärer Gewalt“ als einen „unvermeidliche[n] Engpaß der heroischen Initiation“³⁸⁹ – sie stört das Heldenbild, ist jedoch notwendig. Jakob Burckhardt (1905) sieht die Handlungen erst dann als gerechtfertigt an, nachdem auch die Größe des Status erreicht und ein Ziel definiert ist, dann sieht er sogar private Taten legitimiert.³⁹⁰ Auch Hegel empfindet 1921 Gewalt und Rache des Helden als Gerechtigkeit im Sinne der Allgemeinheit an und legitimiert sie damit ebenfalls.³⁹¹

Norbert Bolz sieht 2009 gar nicht erst die Notwendigkeit, dass die Taten des Helden gerechtfertigt sein müssen –

³⁸⁷ Reemtsma, S. 17

³⁸⁸ Spartacus 1951, S. 34

³⁸⁹ Naumann, Michael: *Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Helden-tum*. Athenäum, 1984. S. 95

³⁹⁰ Vgl. Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Herausgegeben von Rudolf Marx. Kröner, 1905. S. 243

³⁹¹ Vgl. Hegel, Georg Wilhelm Friedrich/Lasson, Georg (Hrsg.): *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Meiner, 1921. § 93, §102, §103

Wenn er Böses tut, redet er sich nicht auf die Umstände heraus. Napoleon hatte keine Legitimationsprobleme, denn das Große ist begründungsunbedürftig.³⁹²

– was dem Helden auch negativ konnotierte Handlungen zugesteht. Christian Schneider (2010) sieht das Töten sogar als notwendiges Handeln des Helden an, das von ihm verlangt wird, ordnet es jedoch in der Rechtfertigung auf der gleichen Ebene wie das Töten durch Soldaten in jedem anderen Krieg als eine zwar höhergestellte, jedoch kollektive Handlung ein.³⁹³

Spartacus kämpft und tötet als Gladiator, weil er dazu gezwungen ist, um nicht selbst verletzt oder getötet zu werden. In diesem Zwang liegt für ihn der grundlegende, ethische Konflikt: Er handelt innerhalb des institutionell vorgegebenen Zieles, die Kämpfe erfolgreich zu absolvieren. Eine persönliche Motivation, gegen den anderen zu kämpfen, gibt es nicht, so dass er die Handlungen vor sich selbst nicht legitimieren kann. Die Problematik wird offengelegt, als er gegen Draba antreten soll und dieser zu starke Verbundenheit zu ihm empfindet, um einen – durch die Waffenverteilung vorbestimmten – Kampf gegen ihn zu kämpfen. Nach der Opferung Drabas erkennt Spartacus noch stärker die Wertlosigkeit der Menschenleben im römischen System und die Sinnlosigkeit des Kämpfens zur Unterhaltung des Publikums – seine folgenden Kampfhandlungen stehen nach Beginn des Aufstandes im Kontext eines Helden mit dem Ziel der Freiheit für alle Sklaven und sind primär Reaktionen auf die Angriffe und Verfolgungen der römischen Armee.

Auch wenn Naumann als Einziger die Gewalt als störend im Heldenbild empfindet, sehen er, Burckhardt, Hegel und auch Schneider die Handlungen des Helden als legitimiert an, wenn dafür zwei Grundbedingungen erfüllt sind: der Status des Helden als solcher und der Kontext als Tat für die Allgemeinheit.

Die Tat

Auch Linares schließt sich dieser Orientierung an, denn „da der Zweck des Helden ein allgemeiner ist, kann seine Tat, als dessen Ausdruck nichts anderes als

³⁹² Bolz, Norbert: *Der Antiheroische Effekt*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*. 63. Jg, Heft 716–727. Klett-Cotta, 2009. S. 765

ebenso allgemein sein³⁹⁴. Weiter sieht er gerade darin die relevante Synthese aus Tat und Begebenheit, „die dem Helden Bestand verleiht“³⁹⁵: Der Held interagiert mit der Welt und will auf sie einwirken. Dabei kann es sich um eine begrifflich weit gefasste Handlung wie eine Befreiung handeln oder auch expliziter um den Kampf gegen „eine unterdrückerische Autorität seiner Zeit“³⁹⁶ (Silke Meyer, 2010) – relevant bleibt ein Ziel, das einer Allgemeinheit dient, worin die Handlungen des Helden nicht nur eine Sinnhaftigkeit, sondern auch eine Legitimation finden. Gleicher Ansicht schließt sich 2009 auch Joseph Reichholf an, denn „der Held muss auf jeden Fall mehr für die Anderen handeln als für sich selbst“³⁹⁷, ebenso Karina Momm: „In uneigennützigter Pflichterfüllung verwendet er sich für seine Mitmenschen.“³⁹⁸

Dass es sich in diesem Punkt jedoch ebenso wie bei der Selbstkontrolle nicht um ein zwangsläufiges Element handelt und sich eine Diskrepanz zwischen der Motivation und dem angestrebten bzw. erreichten Ziel ergeben kann, zeigt sich in den Ausführungen anderer Autoren.

So sieht Reemtsma den Narzissmus des Helden in seiner Motivation – dem Streben nach Macht –, sein Ziel dabei jedoch als eines, das trotzdem der Allgemeinheit dient: Der Held besitzt einen „a-sozialen Trieb als Antrieb für Handlungen“ und trennt davon das Ziel seiner Handlungen ab, das eine „seltene Form des Handelns für das Allgemeine“³⁹⁹ darstellt. Eine ähnliche Ambivalenz sieht auch Burckhardt: Die Tat des Helden bezieht sich „auf ein Allgemeines, d. h. ganze Völker oder Kulturen“, aber es gibt „eine geheimnisvolle Koinzidenz des Egoismus des Individuums mit dem [...] gemeinen Nutzen“⁴⁰⁰. Somit lässt er dem Helden die Möglichkeit offen, aus anderen Gründen zu handeln als dem, was sich letztendlich als Ergebnis seines Handelns präsentiert.

³⁹³ Vgl. Schneider, Christian: *Wozu Helden?* in: *Die Heldenmaschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Herausgegeben vom LWL-Industriemuseum, Klartext, 2010. S. 20 und 25

³⁹⁴ Linares, S. 11

³⁹⁵ Ebd., S. 15

³⁹⁶ Meyer, Silke: *Helden des Alltags. Von der Transformation des Besonderen*. in: *Die Heldenmaschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Herausgegeben vom LWL-Industriemuseum, Klartext, 2010. S. 31

³⁹⁷ Reichholf, Joseph H: *Zur Soziobiologie des Heroischen*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*. 63. Jg, Heft 716–727. Klett-Cotta, 2009. S. 835

³⁹⁸ Momm, Karina: *Der Begriff des Helden in Thomas Carlyles "On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History"*. Universität Freiburg i.B., 1986. S. 18

³⁹⁹ Reemtsma, S. 13

Flaig sieht zwei getrennte Gruppen und dabei auch

jene Helden, die nicht für eine Gemeinschaft kämpfen. Diese Einzelgänger – Theseus, Herakles, Achill, Siegfried, Parzival, Lancelot – leisten ihre Taten um ihres Ruhmes willen; nehmen sie an Kriegen teil, dann betrachten sie diese als Feld der individuellen Bewährung [...] ⁴⁰¹.

Im Kontext dieser verschiedenen Heldenfiguren lässt sich Spartacus' Verhalten leicht differenzieren: Er kann nicht narzisstisch handeln, denn er braucht nicht nur die Masse der Sklaven, um gegen die Römer kämpfen zu können, sondern genau das Retten dieser Masse ist sein Ziel. Letzteres ist der bedeutendste Punkt, der die Zielsetzung als eine altruistische darstellt und ihn als Anführer und auch als ebensolchen Sklaven in die ihn Umgebenden inkludiert. Die Motivation, die ihn dazu antreibt, ist weniger das Verhalten der Unterdrücker zu ihm als seine Beobachtungen dessen gegenüber den anderen Sklaven. Ausgehend von der Mine finden diese Auslöser ihre Steigerung in der Gladiatorenschule in seiner Wahrnehmung der Gladiatorenkämpfe und dem Tod Drabas, so dass das ihm demonstrierte Selbstopfer ein narzisstisches Verhalten negiert und ihm hilft, die Fokussierung auf das eigene Überleben abzulegen. Dass sein Ziel der ihn umgebenden Allgemeinheit dienen soll, ist die Zwangsläufigkeit seines Bestrebens, die Sklaven aus der Sklaverei zu befreien.

Opferbereitschaft

Reemtsma sieht eine Tat als zwingend zum Erreichen eines Heldenstatus an, wobei er damit einen weiteren Faktor verknüpft: das Eingehen von persönlichem Risiko. ⁴⁰² Darin findet sich die Bereitschaft des Helden, seine Handlung nicht nur anzuführen und zu verantworten, sondern auch der persönliche Einsatz. Scheler bezeichnet dieses Streben als „Liebe zur Verantwortung“ ⁴⁰³, Nietzsche fasst diesen Zusammenhang aus Weg und Ziel 1881 in seinen *Fröhlichen Wissenschaften* zusammen – „*Was macht heroisch?* – Zugleich seinem höchsten Leide und seiner

⁴⁰⁰ Burckhardt, S. 211 + 242

⁴⁰¹ Flaig 2009b, S. 843

⁴⁰² Vgl. Reemtsma, S. 5 und 8

⁴⁰³ Scheler, S. 340

höchsten Hoffnung entgegengehn⁴⁰⁴ – und demonstriert damit die mögliche Ambivalenz aus Konsequenz und Motivation. Auch Burckhardt befindet die Bereitschaft zur Gefahr im Kontext von Willenstärke und seiner grundlegenden Definition von Größe als notwendig für den Helden⁴⁰⁵ und Karina Momm zieht daraus die Schlussfolgerung, dass für den Helden, da er sich häufig in Gefahr begibt bzw. begeben muss, „der frühe Tod [...] nur konsequent“⁴⁰⁶ sei. Aufgrund der Menschlichkeit des Helden, womit er zwangsläufig sterblich ist, erklärt Renate Martinsen heroische Sehnsucht nach Unsterblichkeit für unnötig.⁴⁰⁷ Relevant bleiben Zeitpunkt, Umstand und – in seiner Opferbereitschaft für „Freunde und Gemeinschaft“⁴⁰⁸ (Scheler) – die prägnante Frage nach dem Verhältnis des Helden zu seinem eigenen Tod.

Tod

In seiner Überlegenheit ist die Verachtung des Todes ein beinahe zwingendes Attribut für den Helden, da es sich dabei um eine der Grundängste der Menschen handelt, denen gegenüber er auch in diesem Faktor Überlegenheit demonstrieren muss: Todesangst wäre hinderlich bei den Taten, bei denen er sein Leben riskieren muss. Joseph Campbell spricht dem Helden 2008 seinen Status ab, „if death held for him any terror“⁴⁰⁹. Die Nichtangst vor dem Tod geht so weit, dass der Held ihn verachtet, was auch Linares („unerlässlicher Wesenszug ist seine Todesverachtung“⁴¹⁰) und Burckhardt („allstündliche Todesverachtung“⁴¹¹) betonen. Der Tod des Helden wird allerdings nicht nur als ein von ihm nicht zu fürchtender Faktor erachtet, sondern teilweise als Bedingung für seinen Status vorausgesetzt, worin auch die unterschiedlichen Definitionsansätze in diesem Aspekt deutlich werden. Erwin Rhode schreibt 1974, Helden „haben einst als Menschen gelebt,

⁴⁰⁴ Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. Insel, 1991. S. 169

⁴⁰⁵ Vgl. Burckhardt, S. 234

⁴⁰⁶ Momm, S. 19f

⁴⁰⁷ Vgl. Martinsen, Renate: *Der Wille zum Helden. Formen des Heroismus in Texten des 20. Jahrhunderts*. Deutscher Universitätsverlag, 1990. S. 162

⁴⁰⁸ Scheler, S. 314

⁴⁰⁹ Campbell, Joseph: *A hero with thousand faces*. New World Library, 2008. S. 306

⁴¹⁰ Linares, S. 13

⁴¹¹ Burckhardt, S. 236

aus Menschen sind sie Heroen geworden, erst nach ihrem Tode⁴¹² und schließt damit lebende Helden aus. Auf die Erhöhung nach dem Tod geht auch Eitrem ein und benennt den gestorbenen Helden als einen „zu einer höheren Existenz erhobene[n] Mensch[en]“⁴¹³, lässt jedoch auch lebende Helden zu. Linares („es gibt keine lebenden Helden“⁴¹⁴) sieht die Wichtigkeit des Todes in der zeitlichen Distanz, in der die Heroisierung durch die Volksphantasie stattfinden kann. Im Tod, so Campbell, „the whole sense of the life is epitomized“⁴¹⁵. Das Volksgedächtnis sieht den Helden – der als solcher gestorben ist – letztendlich nicht mehr als menschlich soziales Wesen, sondern als einen historischen Faktor an.⁴¹⁶ Im Held wird dadurch nur noch das Heldenhafte gesehen und ein Zusammenspiel aus Totenkult und Mythologisierungprozess⁴¹⁷ findet statt, so dass mit den Erinnerungen an die Taten des Helden auch das Gedenken an ihn aufrechterhalten wird. Momm sieht den Heroenkult im Totenkult begründet und vom Götterkult abgetrennt; „nach dem Tod huldigt man seinen Verdiensten [...] um die Erinnerung an ihn wachzuhalten“⁴¹⁸. Auch Scheler zeigt das Erinnern als Fortleben des Helden auf, er „lebt weiter ‚als‘ Täter dieser Taten im Bilde der Phantasie“⁴¹⁹. Dieses Bestreben des Nichtvergessens führt zu der Motivation einer räumlichen Verknüpfung – zu diesem Ort der Verehrung sieht unter anderen Rhode das Grab des Helden erklärt.⁴²⁰ Bolz sieht die Überlieferung des Helden in seiner literarischen Aufnahme, „deshalb gehören zu den großen Taten des Herzens die großen Werke des Kopfes: [...] Sokrates und Platon, Alexander und Aristoteles [...], Napoleon und Hegel“⁴²¹. Die grundlegende Notwendigkeit einer Überlieferung der Taten sieht auch Schneider – „Ohne Erzählung kein Held.“⁴²² –, was für Spartacus die Essenz seiner Existenz darstellt.

⁴¹² Rhode, Erwin: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1974. S. 153

⁴¹³ Kroll, S. 1128

⁴¹⁴ Linares, S. 19

⁴¹⁵ Campbell, S. 306

⁴¹⁶ Vgl. Linares, S. 69

⁴¹⁷ Wichtig für die begriffliche Abgrenzung ist, dass der mythologisierte Held im Gegensatz zum mythischen Held gelebt hat (vgl. dazu auch Linares, S. 42).

⁴¹⁸ Momm, S. 15

⁴¹⁹ Scheler, S. 339

⁴²⁰ Vgl. Rhode, S. 159

⁴²¹ Bolz, S. 771

Die Nichtangst vor dem Tod darf beim Helden jedoch nicht bedeuten, dass er sich selbst tötet – eine solche Tat wäre nur im Rahmen einer allgemein notwendigen Handlung rechtfertigbar. Um in den Begriff des Helden miteinbezogen zu werden, braucht der Tod eine Form von Sinn, die sich durch eine Kontextbeziehung auf eine heldenhafte Handlung ergibt. Diese Sinnfüllung muss somit erst durch eine Beziehung zu einem definiert heroischen Verhalten hergestellt werden. Dieser Überlegung stimmt auch Hegel zu: Nachdem er den Menschen allgemein das Recht zum Selbstmord abgesprochen hat, geht er explizit auf die Heroen ein, denn „wenn vom einfachen Recht, sich zu töten, gehandelt wird, so darf dies auch den Heroen abgesprochen werden“⁴²³. Mit der Formulierung des *einfachen Rechts* stellt er jedoch eine Abgrenzung dar; die Beispiele, die er anführt, Herkules und Brutus, töteten Hegels Meinung nach nicht sich, sondern ihre Persönlichkeit. Somit ergeben sich unterschiedliche Ansätze, die zwar das Fehlen von Todesangst allgemeingültig, die Möglichkeit oder Notwendigkeit seines Todes jedoch unterschiedlich sehen. Spartacus erfüllt den Heldenstatus ebenso während seiner Lebenszeit wie nach seinem Tod, da seine Handlungen überliefert werden und damit die Erinnerung an ihn aufrechterhalten wird.

Spartacus' Opferbereitschaft und damit auch seine Akzeptanz des möglichen Todes entwickeln sich erst spät, es passt jedoch zeitlich auf den Punkt seiner Heldwerdung. Zunächst ist während seines Status' als Sklave das Leben für ihn der höchste Wert und er nicht bereit, den Tod zu akzeptieren, denn alle Angriffe auf sein Leben sowohl in der Mine als auch in der Gladiatorenschule gehen von Handlungen aus, die er als sinnlos erachtet, so dass er auch den Tod im Kontext dessen als sinnlos erachten würde. Für ihn ist das Leben der wichtigste Faktor, der ihn auch zum Aufstand motiviert, da er sich und seine Anhänger aus der Sklaverei der Römer befreien will, in der er die Wertigkeit des einzelnen (Sklaven-)Lebens als gering demonstriert bekommt. Seine folgenden Kämpfe führt er für eine Verbesserung des Lebens, so dass er den Tod in diesem Kontext erst dann akzeptieren kann, wenn es eine höhere Sinnhaftigkeit dafür gibt. Direkt nach Beginn des Aufstandes weiß er bereits, dass der Tod ab diesem Zeitpunkt eine an-

⁴²² Schneider, S. 20

dere Verhältnismäßigkeit darstellt, denn es wäre nicht mehr das passive Sterben als Minensklave oder Gladiator, sondern die Konsequenz einer selbstständig begonnenen Handlung. Vor der letzten Schlacht weiß er um die Unwahrscheinlichkeit, sie zu gewinnen, so dass er in seinem abschließenden Bestreben, Crassus zu erreichen, getötet wird – er hat eingesehen, dass die Überlieferung seiner Handlungen und Zielsetzung das Größte war, was er erreichen konnte, so dass sein Tod erneut keine Konsequenz darstellt. Den letzten, direkten Kampf gegen den personifizierten Gegner kann er jedoch nicht bestreiten, sondern scheitert an der Überlegenheit der römischen Soldaten.

Durch die Form von Spartacus' Tod während der Schlacht gibt es nicht die Möglichkeit eines Grabes. Spartacus denkt bereits früh darüber nach, wie an seine Taten erinnert werden wird, und denkt dabei an die literalisierte Form, denn er weiß, dass die Geschichte nicht von den Verlierern, sondern von den Siegern aufgeschrieben wird, und das im zeitlichen Kontext. „'Who will write of our battles [...]? An who will tell the truth?' The truth of the slaves was contrary to all the truth of the times they lived in.“⁴²⁴

Spartacus gibt seine Einstellung an Varinia weiter; sie muss ihm versprechen, sich im Falle seines Todes nicht umzubringen – er schafft damit, noch bevor er die Idee eines Aufstandes hat, die Basis dafür, dass Varinia die Geschichte nach seinem Tod weitererzählt. Auch Spartacus' Sohn kämpft mit Anhängern gegen die Römer und stirbt im Kampf, doch auch er gibt die Geschichte weiter. Spartacus' Ablehnung des Selbstmordes als Inbegriff der sinnlosesten Form des Todes – „there is nothing without life“⁴²⁵ – ermöglicht somit durch die Projektion auf Varinia die direkte Überlieferung seiner Taten und des Gedankens.

Gegner

In der Opferbereitschaft des Helden sieht Egon Flaig eine Problematik zugunsten des Gegners, denn „der Unterliegende verliert nicht nur das Leben, sondern steigert den Ruhm des Siegers. Ruhm und Opferbereitschaft divergieren und kollidie-

⁴²³ Hegel, §70

⁴²⁴ Spartacus 1951, S. 160. Cicero antwortet in der Rahmenhandlung auf Spartacus' Frage: „And who will write about him? People like myself.“ Spartacus 1951, S. 135. Vgl. weiterhin den Bericht vom Kommandanten aus Capua, Spartacus 1951, S. 161.

⁴²⁵ Spartacus 1951, S. 141

ren“⁴²⁶. Spartacus’ Tod ist damit nicht nur seine Niederlage, sondern auch der Sieg seines Gegners, doch Crassus’ persönliches Empfinden differiert von dieser Betrachtungsweise: für ihn hat kein endgültiger Sieg über Spartacus stattgefunden.

Im Konstrukt des Helden findet sich die Notwendigkeit eines Gegners, da er ohne ein bekämpfenswertes Gegenüber keine heldenhaften Handlungen vollbringen kann. Damit verbunden ist die Relevanz des Helden, aktiv zu sein, in der Abgrenzung vom Gegner, der auch passiv sein kann, indem er – in der Ausgangsposition – gar nicht aktiv gegen den Helden handelt, sondern eventuell eine negative Situation einfach nur aufrechterhält oder toleriert. Auch Scheler grenzt die aktive Tat des Helden vom Werk des Genies und dem reinen Sein des Heiligen ab.⁴²⁷

Reemtsma sieht ebenfalls diese Notwendigkeit, er differenziert das aktive Handeln und passive Leiden – die Tat ist der relevante Faktor, in dem passives Verhalten bedingt sein kann, jedoch muss aktives Verhalten vorausgehen.⁴²⁸ In dieser Notwendigkeit braucht der Held ein Ziel und einen Gegner, der ihm dieses verwehrt. Jerry Palmer (1987) sieht die Figur des Gegners generell mehrschichtig, denn „the use of violence in itself does not characterize the villain“⁴²⁹. Damit will er verdeutlichen, dass der Gegner ebenso wie der Held als eine komplexe Figur wahrgenommen werden muss, die einer spezifischen Motivation und Zielsetzung unterliegt und nicht nur auf die Anwendung von Gewalt reduziert werden sollte.

Spartacus’ Feindbild liegt in seinem Sklavenstatus begründet, woraus Rom durch die Projektion auf Crassus einen personalisierten Gegner ergibt. „His fine, handsome, sunburned head was like a symbol of Rome’s might and power and glory.“⁴³⁰ In seiner Funktion ist es seine Aufgabe, nach den Niederlagen gegen Spartacus zu ziehen und ihn zu besiegen; das aktuelle Verhältnis der Römer und Sklaven soll aufrechterhalten bleiben. Crassus verfolgt dabei ein vorgegebenes

⁴²⁶ Flaig, Egon: *Symbolischer Tausch und heldischer Tod*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*, 63. Jg, Heft 716–727. Klett-Cotta, 2009. S. 844

⁴²⁷ Vgl. Scheler, S. 340

⁴²⁸ Vgl. Reemtsma, S. 5

⁴²⁹ Palmer, Jerry: *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*. Arnold, 1987. S. 19

Jerry Palmer zeigt in seinem Werk die genretypischen Verhaltens- und Darstellungsmuster des Gegners, der durch die Bezeichnung als *Verbrecher* bzw. *Bösewicht* (*villain*) bereits die erste negative Zuweisung erhält. Palmers Darstellung lässt sich nicht nur im weiteren Bereich des Thrillers, sondern auf eine Großzahl literarischer und filmischer Gegnerbilder beziehen, in denen die Gegensätzlichkeit in der Betrachtungsweise von *Gut* und *Böse* dargestellt werden.

Ziel, das zwar auch seiner persönlichen Motivation als Römer entspricht, trotzdem ist er dabei Regulierungen und Vorschriften unterworfen.

Die Relevanz von Crassus als primärem Gegenspieler zeigt sich vor allem durch seine reflexive Funktion in der Romanhandlung und erfüllt damit nicht das allgemeine Feindbild des Gegners. Einerseits passt er auf Jerry Palmers Definition, denn er bewegt sich innerhalb der beschriebenen Motivationen von „profit, revenge and power“⁴³¹ – auf Basis seiner eigenen Kritik am geringen finanziellen Aspekt des Sklavenkrieges und aufgrund des nicht verzeihbaren Kampfes von Mummius und Servius –, andererseits widerspricht seine Figur dem Argument, dass der Gegner als „total outsider“⁴³² gegen die Welt kämpfe, die der Held verteidige. Die Rolle des Außenseiters, der ein System angreift, ist Spartacus, so dass Crassus den gegebenen Zustand verteidigt. Dieser Umstand demonstriert die Relativität, die sich perspektivisch bedingt in jedem Held-Gegner-Verhältnis zeigt, hier jedoch besonders deutlich wird: Die positive oder negative Konnotation einer Handlung ist abhängig von der Betrachtungsweise. Spartacus' Bestreben, sich und die anderen Sklaven aus der römischen Unterdrückung zu befreien, stellt für das römische Reich eine Bedrohung dar, die nicht nur die Autorität und Funktionsweise bedroht, sondern temporär auch direkt die Zerstörung Roms plant. Als Crassus gegen die Sklaven zieht, ist deren Ziel nicht mehr, sich aktiv gegen Rom zu wenden. Er kann in Spartacus jedoch das Streben nach Erschaffung weder erkennen noch akzeptieren, sondern sieht nur dessen Handlungen, die als Reaktion auf die Verhaltensweisen Roms resultieren. Varinia versucht Crassus diese bipolare Betrachtung zu verdeutlichen. „You call him a murderer and butcher. But he was the best and noblest man that ever lived.“⁴³³ Die Zweiseitigkeit zeigt sich in einem möglichen Wechselspiel zwischen Held und Gegner: vereinfacht dargestellt, sehen die Sklaven Spartacus als ihren Helden an und Crassus (Rom) als Gegner, die Römer hingegen sehen Crassus als Helden und Spartacus (Sklaven) als Gegner an. So gewinnt aus der römischen Perspektive der Held, aus der Perspektive der Sklaven ihr Gegner. Diese Verhältnismäßigkeit stellt den Helden als relative Figur da.

⁴³⁰ Spartacus 1951, S. 288

⁴³¹ Palmer, S. 16

⁴³² Ebd., S. 24

Sieg und Niederlage

Linares beschreibt dennoch die Möglichkeit der grenzübergreifenden Weitergabe des Gedankens. Denn „obwohl sich die Tat des Helden innerhalb nationaler, d. h. partikulärer Grenzen abspielt“, geht „die Projektion derselben über die Besonderheit der Grenzen hinweg in die Allgemeinheit“⁴³⁴. Er formuliert damit eine Art Überallgemeinheit, denn die Tat wird zwar für eine Gruppe begangen, hat aber eine mögliche Weiterwirkung auf eine weitere, umfassendere Allgemeinheit. Scheler grenzt den Helden zunächst auch auf ein Volk und dessen Tradition ein, verweist jedoch darauf, dass er durch die Geschichtswissenschaft auch zwischen Nationen erhalten werden kann.⁴³⁵ Die Allgemeingültigkeit eines heldenhaften Handelns erfüllt somit Attribute, die von einer Gruppe auf eine andere übertragen werden können.

Egon Flaig geht in der Relevanz eines der Allgemeinheit dienenden Zieles so weit, dass er keine Notwendigkeit für einen Sieg sieht: „Heldentum bemisst sich am Einsatz für die Gemeinschaft“⁴³⁶ und nicht daran, ob der Held tatsächlich siegen konnte. Er betont jedoch, dass dieser Umstand nur für die Helden gelte, die tatsächlich für eine Allgemeinheit kämpften. Der nur für sich selbst agierende Held hingegen brauche den Sieg – und Zuschauer dessen –, da er nur deswegen überliefert werde.⁴³⁷ Nichtnarzisstische Heldenfiguren wie Vercingetorix, William Wallace und Jeanne d’Arc zählt Beatrice Heuser unter dem Aspekt des Selbstopfers auf und sieht sie als Beispiele eines heldischen Verhaltens trotz einer – persönlichen – Niederlage. „Der Held muss nicht unbedingt siegreich sein. Er kann auch als moralischer Sieger aus einer Niederlage hervorgehen [...]“⁴³⁸. Damit beschreibt sie eine Unterscheidung zwischen dem realen und dem gedanklichen Sieg, wobei letzterer auf moralischer Ebene stattfindet und sich durch die Überlieferung als Gedankengut auszeichnet – ebenso wie bei Spartacus.

⁴³³ Spartacus 1951, S. 334

⁴³⁴ Linares, S. 11

⁴³⁵ Vgl. Scheler, S. 340

⁴³⁶ Flaig 2009b, S. 843

⁴³⁷ Ebd.

⁴³⁸ Heuser, Beatrice: *Der Krieger-Held in den postmodernen Demokratien Europas*. in: *Die Heldenmaschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Herausgegeben vom LWL-Industriemuseum, Klartext, 2010. S. 120 und 122

Zusammenfassung

Spartacus' Heldenentwicklung beginnt bereits während seines Aufenthaltes in der Mine mit der Überlegenheit über die anderen Menschen aufgrund seiner physischen und psychischen Stärke. Die weiteren Fähigkeiten erlangt er in der Gladiatorenschule, wo seine Kampffähigkeit trainiert, der Kontakt mit der Weiblichkeit hergestellt, das Feindbild definiert und die Opferbereitschaft demonstriert werden, so dass er die ihn jetzt umgebende Gemeinschaft dazu nutzt, den Aufstand zu beginnen, den er anführt. Dabei findet sich das Ziel seiner Handlung darin, nicht nur die ihn Umgebenden zu befreien, sondern auch alle anderen Sklaven des Landes und damit die gegenwärtige Gesellschaft zu verändern. Seine Perspektive auf dieses Ziel ändert sich mit der Erkenntnis der Überlegenheit des Gegners, woraufhin er letztendlich scheitert – doch durch die zuvor stattgefundene Heldenhaftigkeit, ergänzt durch das Überliefern des erschaffenen Gedankenguts, wird sein Heldencharakter nicht reduziert: Spartacus' Name in der Verbundenheit mit dem Kampf der Unterdrückten gegen die Unterdrücker ist somit ein Begriff, dessen Aktualität je nach dem zeitlich akuten Bedürfnis variiert; „the name of Spartacus“ – als Inbegriff seines Kampfes – „would be remembered, whispered sometimes and shouted loud and clear at other times“⁴³⁹.

Besonders an den in der Sekundärliteratur kontroverser diskutierten Aspekten wie der Selbstkontrolle, dem allgemeinen Ziel und auch der Thematik seines Todes wird deutlich, dass die Definition eines universellen Heldenbildes nicht möglich ist. Es zeigt sich hierbei ein ähnliches Verhältnis wie es Goffman bei seiner Definition der totalen Institution beschreibt: eine Auswahl von Elementen, die nicht einzeln zwingend, jedoch in ihrer Gesamtheit definierend sind.

Not all heroes possess the whole gamut of these qualities but all have some portion of them, and what matters is less their range of gifts, than the degree in which they have one or other of them.⁴⁴⁰

Bowra gibt dem Helden damit die Möglichkeit, sich nicht über ein volles Spektrum, sondern eine individuelle Auswahl an *qualities* zu definieren, die ihre Relevanz

⁴³⁹ Spartacus 1951, S. 363

⁴⁴⁰ Bowra, S. 97

über die Intensität gewinnen. Momm sieht ein als allgemeingültig festgelegtes Heldenbild sogar als eine Gefährdung für den einzelnen Helden an:

Seine individuelle Einzigartigkeit tritt in den Hintergrund zugunsten eines archetypischen Charakterbildes. Damit mündet die Darstellung in eine stereotype Idealisierung. Der gerade durch sein individuelles Wirken sich auszeichnende Held wird dadurch austauschbar [...].⁴⁴¹

Der Held soll nicht als ein Stereotyp, sondern als ein Individuum angesehen werden, das als solches und nicht mit einer allgemeingültigen Definition gefasst wird. Momm erlaubt damit nicht nur, sondern verlangt für den Helden variable Definitionen, die ihm Raum zur Individualität lassen.

Diese Thematik ist besonders im Kontext dieser Arbeit relevant, wenn sich mit den Spartacusfiguren aus dem Roman und den Filmen drei zwar grundsätzlich gleiche, aber doch in den einzelnen Elementen unterschiedliche Heldkonstrukte darstellen. So lässt sich der Spartacus des Romans von Howard Fast als ein Held definieren, der sich als ein individuelles Heldenbild aus spezifisch gewichteten Elementen zusammensetzt und eine in sich geschlossene Figur darstellt – der Vergleich mit den beiden Filmfiguren wird zeigen, wie dieses Bild in den unterschiedlichen Werken variiert wird.

3. Der Vergleich mit den Verfilmungen von 1960 und 2004

3.1 Geschichte und Relevanz des Antikefilms

Die Geschichte des Antikefilms beginnt in der Zeit des italienischen Stummfilms als Rückgriff auf die eigene Vergangenheit.⁴⁴² „By tracing its origins back into the past, a nation could validate its claims to power, property and international prestige.“⁴⁴³ Diese Rückbesinnung begann bereits nach der Vereinigung Italiens 1861

⁴⁴¹ Momm, S. 16

⁴⁴² Vgl. Wieber, Anja: *Auf Sandalen durch die Jahrtausende – eine Einführung in den Themenkreis „Antike und Film“*. in: Eigler, Ulrich: *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*. Wetzlar, 2002. S. 25 und Rother, Rainer: *Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*, 63. Jg, Heft 716–727. Klett-Cotta, 2009. S. 357

⁴⁴³ Wyke, Maria: *Projecting the past: Ancient Rome, cinema and history*. Routledge, 1997. S. 15

als verbindendes Element der gemeinsamen Geschichte und reichte nach der Entstehung des Films noch bis zur Zeit des ersten Weltkrieges. „Such films were both about ancient Rome and for modern Italy.“⁴⁴⁴

Nach dem 1. Weltkrieg übernahmen die USA die Führung auf dem Gebiet des Antikefilms, wo ab 1945 die „zweite Welle des Genres“⁴⁴⁵ begann, so dass sie sich in den 50er Jahren zur führenden Nation auf dem Gebiet des Films entwickelten. Die Funktion, die während des Krieges als Form der Ablenkung von der Gegenwart stand, wandelte sich nach dem Krieg. Daraufhin verdeutlichten die USA ihren bereits lange zuvor hergestellten Selbstbezug zum Antiken Rom in diesem Medium: Die „out of a mass of heterogeneous immigrants“⁴⁴⁶ gezogene Identität des Landes machte die Notwendigkeit einer gemeinsamen Basis deutlich. „America was thus created according to the model of an ideally conceived Roman republic“ und die daraus gezogenen Attribute, „liberty, civic virtue, and mixed government“⁴⁴⁷, wurden übernommen – was heute noch an einer Vielzahl von „pseudo-Roman imperial architecture“⁴⁴⁸ – wie dem *Weißes Haus* in Washington – sichtbar ist. Alternativ zum Vorbild stellte das kaiserzeitliche Rom im Film Parallelen zu totalitären Regimen her und wurde vom beginnenden Christentum kontrastiert (so auch Wim Wylers *Ben-Hur*, 1959).⁴⁴⁹

In den 50er und 60er Jahren kam die Hochzeit des Antikefilms, in der sich auch die Hauptcharaktermerkmale verfestigten, die sich meist durch die zeitliche Länge („epische Breite“⁴⁵⁰), daraus resultierende zeitlich-musikalische Unterbrechungen sowie umfangreiche Bauten, allgemeine Ausstattung und die große Anzahl an Darstellern zeigen.⁴⁵¹ In dieser Zeit finden sich Darstellungen in den Filmen, zu meist Sexualität und Gewalt, die besonders durch den Anspruch der zeitlichen Distanz eine Legitimierung finden sollten, um der Zensur zu entgehen – „Gratwanderungen zwischen dem künstlerisch zu Rechtfertigenden und dem für den

⁴⁴⁴ Wyke, S. 20

⁴⁴⁵ Rother, S. 357

⁴⁴⁶ Wyke, S. 15

⁴⁴⁷ Ebd.

⁴⁴⁸ Ebd.

⁴⁴⁹ Meier, Mischa: „Gewinne die Menge!“ – Warum der Hollywood-Antikefilm mit *Gladiator* (noch) nicht auferstanden ist. in: *Werkstatt Geschichte* 36. Klartext, 2004. S. 92

⁴⁵⁰ Wieber 2002, S. 16

Film Erforderlichen einerseits sowie dem nicht mehr Erlaubten andererseits“⁴⁵². Dass diese zeitliche Argumentation nicht immer anwendbar war, wird an *Spartacus* und der Zensur der *Snails and oysters*-Szene deutlich, die erst 1991 mit der Restaurierung des Films wieder hinzugefügt wurde und homosexuelle Anspielungen enthält. Mischa Meier sieht das inzestuöse Verhalten in *Gladiator* (2000) als Aktualisierung der Tabuthemen der 50er und 60er Jahre, so auch der Homosexualität⁴⁵³ – Thematiken, die nicht nur heute, sondern auch schon in der Antike ganz andere Stellenwerte besaßen, woran deutlich wird, dass sich die Verwendung und Ausprägung eines Tabuthemas am Entstehungszeitpunkt des Films orientiert und den Wunsch nach Provokation durch die Variation und Anpassung an die Gegenwart aufrecht erhält.

Dass sich für die Filme häufiger eine zeitgenössische Romanvorlage als der Rückgriff auf antike Quellen als Vorlage findet – wie auch bei den hier behandelten *Spartacus*-Filmen –, beschreibt Wieber,⁴⁵⁴ wobei Junkelmann auch den genau gegenteiligen Effekt formuliert: Das Entstehen eines Romans zu einem vorher romanlosen Film (zum Beispiel *Gladiator*).⁴⁵⁵ Zu der derzeit produzierten Serie *Spartacus – Blood and Sand* entstehen zeitgleich Romane verschiedener Autoren.

Meier/Slanička sehen den Vorteil, dass eine zeitgenössische Romanvorlage bereits das antike Material auf die jeweilige Gegenwart angepasst hat, woraus auch Hinzufügungen wie eine Liebesgeschichte resultieren.⁴⁵⁶ Parallel zur Länge des Films findet sich die Notwendigkeit der Kürzung, was zwar einerseits ebenso wie die Auswahl des dargestellten Ereignisses eine Form der geschichtlichen Lenkung des Zuschauers bewirkt, andererseits muss, so Junkelmann, „Raffung [...] keineswegs Verfälschung bedeuten“⁴⁵⁷. Relevanter ist, dass sie das Wesentliche übernimmt. Eine Verfilmung werde, so Robert Stam, dann als schlecht erachtet,

⁴⁵¹ Siehe dazu Wieber, S. 16 und Meier, S. 92. In der Verfilmung von 1960 finden sich die beschriebenen Unterbrechungen in Form der Overtüre vor dem Filmbeginn und des Intermezzos in der Mitte des Films (bzw. zum Ende der ersten DVD).

⁴⁵² Meier 2004, S. 93

⁴⁵³ Siehe auch Kapitel 5

⁴⁵⁴ Vgl. Wieber 2002, S. 22.

⁴⁵⁵ Junkelmann, Marcus: *Hollywoods Traum von Rom. >>Gladiator<< und die Tradition des Monumentalfilms*. Zabern, 2004. S. 21

⁴⁵⁶ Vgl. Meier, Mischa und Slanička, Simona (Hrsg.): *Antike und Film im Mittelalter. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Böhlau, 2007. S. 14.; Wieber 2002, S. 22

wenn sie es nicht schafft, das zu adaptieren, was als „the fundamental narrative, thematic, or aesthetic features of its literary source“⁴⁵⁸ angesehen wird.

Maria Wyke fasst den Funktionswandel des Antikefilms in den drei Phasen zusammen: in den 1910er Jahren als Rückbesinnung (Italiens), in den 30ern⁴⁵⁹ als Schaustücke aufgrund der enormen Ausstattung und in den 50er Jahren als Kampfmittel des Kinos gegen das aufstrebende Fernsehen.⁴⁶⁰ In letzterer Phase stand somit verstärkt das ökonomische Interesse im Vordergrund, was auch durch die mit den jeweiligen Filmen verbundenen Merchandise-Produkte, die bereits 1934 zu Cecil Blount DeMilles *Cleopatra* und später unter anderem zu *Ben-Hur* (1959) angeboten wurden, verdeutlicht wird.⁴⁶¹ Überzeugen wollte das Kino in dieser Phase besonders durch die neuen Techniken in Ton und Bild, die die umfangreichen Bauten und Massen an Darstellern beeindruckend präsentieren sollten. Rainer Rother sieht die Faszination in diesem Aspekt besonders darin, dass in den 50er und 60er Jahren die gezeigten Bilder tatsächlich der Realität entsprechen, „weil es zuvor wirklich vor der Kamera gestanden hatte“⁴⁶² – ein Umstand, der rückwirkend aus heutiger Perspektive einen ganz anderen Stellenwert besitzt, wo ein Film stärker über die nichtrealen, dafür aber real wirkenden Computeranimationen definiert wird: „nicht die getreue Reproduktion, die täuschend echt wirkenden Bilder bilden jetzt das Faszinosum.“⁴⁶³

Untergang und Wiederauferstehung des Antikefilms

Die Literatur ist sich im Bestimmen des Endpunktes der Hochzeit des Antikefilms einig und sieht ihn in Anthony Manns *The Fall of the Roman Empire* (1964)⁴⁶⁴ aufgrund des Misserfolgs – ebenso wie schon zuvor bei Joseph L. Mankiewicz' *Cleopatra* (1963). Einen weiteren Grund sieht Anja Wieder in der „gewandelten

⁴⁵⁷ Junkelmann, S. 25

⁴⁵⁸ Stam, Robert und Raengo, Alessandra (Hrsg.): *Literature and film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaption*. Blackwell, 2005. S. 14

⁴⁵⁹ Rainer Rother beschreibt eine Zwischenphase in den 20er Jahren, die von „Billigvarianten“ geprägt war und die aufgrund des damit verbundenen geringen finanziellen Risikos hintergründig bis in die 60er Jahre überlebten. Rother, S. 358

⁴⁶⁰ Vgl. Wyke, S. 24

⁴⁶¹ Vgl. ebd., S. 27

⁴⁶² Rother, S. 357

⁴⁶³ Ebd., S. 359

Filmästhetik⁴⁶⁵ der Gesellschaft, die sich jetzt anderen Themengebieten des Films zuwandte.

Zu Beginn des neuen Jahrtausends entwickelte sich eine Art Wiederauferstehung des Antikefilms; „begonnen hatte diese cineastische Neubesinnung auf die Antike mit Ridley Scotts *Gladiator*“⁴⁶⁶. Dass dieser Film zwar der zu dieser Zeit prägnanteste, jedoch nicht der einzige war, fasst Meier zusammen, der auch einige Kino- und Fernsehfilme sowie Serien der 90er Jahre zu antiken Thematiken aufführt (wie *The Odyssey* (1997), *Cleopatra* (1999) oder die Serien *Herkules* (1995-1999) und *Xena* (1995-2001)).⁴⁶⁷

Auch Anja Wieber beschreibt eine Zwischenzeit, in der in „miniseries“ wie *Masada* (1981) „(pseudo)-historisch“⁴⁶⁸ zunächst auf mittelalterliche und in Annäherung an den Jahrtausendwechsel wieder auf antike Themen eingegangen wird. Interessant ist dabei, dass *The Fall of the Roman Empire* und *Gladiator* als Punkte von Ende und Neuanfang des Antikefilms einen ähnlichen historischen Zeitraum, um Kaiser Commodus, abdecken, *Gladiator* jedoch nicht allgemeingültig als Remake angesehen wird.⁴⁶⁹

In einer Betrachtung der Antikefilme der letzten 100 Jahre beschreibt Geoffrey Macnab 2010 keine expliziten Unterbrechungen, sondern sieht ein dauerhaftes Interesse des Publikums: „cinema’s appetite for a toga or two never seems to fade [...] This is a form of film-making that is almost as old as cinema itself and has never gone away“⁴⁷¹. Die Phase, die mit *Gladiator* begann und zur Zeit des Artikels bereits ein Jahrzehnt andauert, bezeichnet er somit lediglich als Anstieg („upsurge“⁴⁷²). Meier gibt die Erklärung des Co-Produzenten von *Gladiator*, Doug-

⁴⁶⁴ Meier/Slanička, S. 8; Meier, S. 92; Wieber 2002, S. 8/9

⁴⁶⁵ Wieber 2002, S.9

⁴⁶⁶ Meier, S. 92

⁴⁶⁷ Vgl. ebd.

⁴⁶⁸ Wieber 2002, S. 9f

⁴⁶⁹ Bei einer DVD-Ausgabe von *Der Untergang des römischen Reiches (The fall of the Roman Empire)* findet sich auf der Rückseite der Hülle der Vermerk, dass dieser Film „Ridley Scott die Vorlage zu >>Gladiator<<“ geliefert habe (*Der Untergang des römischen Reiches*. Black Hill Pictures GmbH, 2005). Damit nutzt der Film von 1964 den von 2000 rückwirkend als Werbemittel. Mittlerweile sind die Filme auch in einer gemeinsamen DVD-Box erhältlich, vgl. *Gladiator/Der Untergang des römischen Reiches*. Black Hill Pictures GmbH, 2012

⁴⁷¹ Macnab, Geoffrey: *Brit flicks go epic*. (24.3.2010)

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/brit-flicks-go-epic-1925949.html?action=Popup&ino=4> (12.11.11)

⁴⁷² Ebd.

las Wick, für den Erfolg des Films wieder, denn „die Zeit sei schlichtweg wieder einmal reif gewesen für einen Blick in die Antike“⁴⁷³. Rainer Rother sieht mit *Gladiator* den Erfolg des Genres zurückgekehrt und eine Differenz zwischen dem Kinoerfolg und dem Nichtverständnis der Kritiker für die mangelnde Authentizität.⁴⁷⁴

Elemente des Antikefilms

Antikefilme verfolgen, wie bereits beschrieben, spezifische Stereotype, die sie auch erfüllen müssen, um den Ansprüchen des Zuschauers zu entsprechen. Neben den ähnlichen Aspekten wie 1950 – zeitliche Länge, Bauwerke und zahlreiche Darstellen sowie handlungsspezifische Elemente wie eine Liebeshandlung – erwartet der Zuschauer ein zumeist ihm bekanntes, geschichtliches Ereignis nicht nur dargestellt, sondern in der Form dargestellt, wie er es kennt: dieses Ergebnis wird von den Produzenten erreicht, „indem sie auf pauschales historisches Allgemeinwissen zurückgreifen“⁴⁷⁵. Diese Funktion bedingt grobe historische Umriss eines Ereignisses, die von der jeweiligen Verfilmung mit ähnlichen Elementen ausgefüllt werden⁴⁷⁶ und dadurch funktioniert, dass „filmische Bilder bei ihrer hohen Verbreitung eine große Wirkungskraft entfalten und zu neuen Versionen der Antike werden, die sich in das gesellschaftliche Gedächtnis einschreiben“⁴⁷⁷. Diese Verantwortung, die der Antikefilm somit als teilweise einziges Medium, in dem sich der Zuschauer mit der Antike befasst, innehat, wird damit besonders deutlich. Besonders in Hinsicht auf *Gladiator* formuliert Meier die Erwartungshaltung des Zuschauers:

Das Rom in *Gladiator* muss, um den Film erfolgreich zu machen, nicht dem wissenschaftlich rekonstruierten, sondern dem Rom der Vorstellungswelt des breiten

⁴⁷³ Meier, S. 92

⁴⁷⁴ Vgl. Rother, S. 356

⁴⁷⁵ Meier/Slanička, S. 7

⁴⁷⁶ Teilweise resultieren Unterschiede daraus, dass verschiedene Aspekte aus möglichen historischen Quellen ausgewählt werden, so auch bei den *Spartacus*-Filmen 1960 und 2004 (Vgl. Einleitung)

⁴⁷⁷ Wieber 2002, S.6

Publikums entsprechen. [...] Es ging nie darum, >reale< Antike zu dokumentieren.⁴⁷⁸

Jede Darstellung eines historischen Ereignisses ist fiktiv. Dieser Umstand trifft auf die Literatur ebenso zu wie auf den Film, letzterer jedoch trägt eine höhere Verantwortung durch die einerseits stärkere Verbreitung und andererseits durch die bildliche Umsetzung, die das Geschichtsbild des Zuschauers durch die gesamte Konzeption von Requisiten und besonders den Darstellern⁴⁷⁹ prägt. Die Bezugnahme auf Historiker und das Verweisen darauf im Zusammenhang mit einem Film deuten Anja Wieder und Junkelmann lediglich als Legitimation für den (freien) Umgang mit der Materie.⁴⁸⁰

Gladiator

Meier sieht in *Gladiator* viele Elemente, die sich von dem ursprünglichen Antikefilm unterscheiden und besonders aus dem zeitgenössischen Actionfilm stammen. Diese Einflüsse bedingen für ihn auch die Überschrift, unter der sein Aufsatz steht; „Warum der Hollywood-Antikefilm mit *Gladiator* (noch) nicht wieder auferstanden ist“⁴⁸¹. Er zieht die Parallelen zu anderen zeitgenössischen Filmen ebenso bei der Handlungsähnlichkeit (*Braveheart*, 1995) als auch den Computereffekten (*Star Wars: Episode II*, 2002), wirft jedoch selbst ein, dass es bei der Filmographie Ridley Scotts „mit hochrangigen Science-Fiction-Produktionen [...] nicht verwunderlich“⁴⁸² sei. Meier führt *Gladiator* zwar aufgrund der Schwerpunktlegung auf die Gladiatoren wieder zum Antikefilm zurück, jedoch lässt sich die Frage stellen, ob die Kritikpunkte vielleicht nur eine genreinterne Entwicklung widerspiegeln, bei der zwar die Authentizität reduziert, dafür aber eine stärkere Anpassung an zeitgenössische (Action-)Filme hergestellt wird. Aufgrund der zeitlichen Distanz zur früheren Hochzeit des Antikefilms ließe sich durchaus eine Form von Entwick-

⁴⁷⁸ Meier, S. 96

⁴⁷⁹ Auf diesen Zusammenhang wird in Kapitel 5 unter dem Aspekt der Verwirrung gesondert Bezug genommen.

⁴⁸⁰ Vgl. Wieber, Anja: *Antike am laufenden Meter – Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte. Antikefilm im neuen Jahrtausend – Zur Aktualität des Alten*. in: Meier, Mischa und Slanička, Simona (Hrsg.): *Antike und Film im Mittelalter. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Böhlau, 2007. S. 31. Vgl. dazu auch Junkelmann, S. 44–59

⁴⁸¹ Meier, S. 92

⁴⁸² Ebd., S. 95. So z. B. *Alien* (1979)

lung erwarten, die nicht nur aus dem Einsatz von modernerer Filmtechnik besteht, sondern eventuell auch Elemente anderer Filmgenres symbiotisch einbezieht.

3.2 Die Darstellung von Spartacus

3.2.1 *You must take her* – Seine Entwicklung in den totalen Institutionen

Handlungsbeginn

Die Erstdarstellung der Spartacus-Figur setzt in jedem der drei Werke an einem unterschiedlichen Zeitpunkt ein. Im Roman wird die Rahmenhandlung von Crassus' Erinnerung an seine Begegnung mit Batiatus unterbrochen, der ihm in einem eigenen Rückblick die Vergangenheit von Spartacus beginnend bei dessen Ankunft in der ägyptischen Mine berichtet.⁴⁸³ Die Verfilmung von 2004 greift zwar direkt zu Beginn zeitlich vor und zeigt die Szene, in der Spartacus Varinia gegenüber das Selbstmordverbot ausspricht, geht dann jedoch erst zu ihrer Vorgeschichte und der Situation in Rom ein, ehe ein Armreif, den Crassus Helena schenkt, als (kritischer⁴⁸⁴) Indikator zum Übergang zur Minendarstellung genommen wird, in die Varinia als Erzählerin einführt. Die Verfilmung von 1960 setzt nach dem Vorspann⁴⁸⁵ direkt in der Mine ein. Der Erzähler beschreibt nicht nur die gegenwärtige Situation der Versklavten, sondern greift – ebenso wie die neuere Verfilmung – bereits auf die folgenden Ereignisse um Spartacus vor.⁴⁸⁶

Während der Roman bei Spartacus' Ankunft und dessen Wahrnehmung der Umgebung auch die dortige Entwicklung und die Interaktion mit den anderen Sklaven beschreibt, fassen die Filme die Minen-Szene eher kurz. Dabei wird bei beiden einerseits keine Form sozialer Gemeinschaft mit einer der Romanvorlage entsprechenden Rolle Spartacus' dargestellt, andererseits legen beide den Schwer-

⁴⁸³ Unklar bleibt zwar, woher Batiatus diese Ereignisse weiß, jedoch wird das „tale“ (Spartacus 1951, S. 82) von ihm erzählt.

⁴⁸⁴ Varinia ist keine objektive Erzählerstimme, sondern bleibt dabei in ihrer Position, so dass ihre Aussagen einer Wertung ihrer Perspektive unterliegen. Am Ende des Films wird deutlich, dass sie das Erlebte ihrem Sohn berichtet.

⁴⁸⁵ Der Vorspann zeigt symbolische Elemente zu den Figuren; u. a. eine gefesselte Hand für Spartacus, einen Adler für Crassus und eine Schlange für Batiatus. Vgl. Spartacus 1960, 00:00:21–00:00:57

punkt auf ein Schlüsselereignis, das im Roman nicht vorkommt. Denn während dort Spartacus nur deswegen von Batiatus gekauft wird, weil er durch seine Agenten rebellische Thraker sucht, tritt hier Batiatus jeweils selbst auf, um Sklaven zu kaufen. In der 1960er-Verfilmung hilft Spartacus einem entkräfteten Mitsklaven, wird von den Aufsehern dafür bestraft und verletzt daraufhin einen davon. Dass es sich dabei nicht um dessen erste rebellische Tat handelt, wird an der Reaktion eines anderen Aufsehers deutlich; „Spartacus again? Well, this time he dies.“⁴⁸⁷ Auch die neuere Verfilmung inszeniert ein Schlüsselereignis, steigert es jedoch durch die Darstellung eines Kindes, das von den Aufsehern geschlagen wird, woraufhin Spartacus es verteidigt und letztendlich überwältigt wird. In beiden Fällen wird beschlossen, Spartacus zur Abschreckung anderer Sklaven zu töten; wird er in der früheren Verfilmung an einen Felsen angekettet, um dort zu sterben, soll er in der späteren Verfilmung gekreuzigt werden. Diese letztendlich nicht vollendete Kreuzigung kann als ein Äquivalent zu der in der früheren Verfilmung prägnanten Kreuzigungsszene am Filmende angesehen werden. Sie stellt in der Verfilmung von 2004 eine Schnittmenge aus der genutzten Romanvorlage und den Beeinflussungen aus dem Film von 1960 dar: Es findet eine Bestrafung in der Mine und gleichzeitig eine Kreuzigung statt, jedoch stirbt Spartacus nicht daran, sondern entsprechend der Romanvorlage in der finalen Schlacht.⁴⁸⁸

In allen Werken ist es Batiatus, der Spartacus vor dem Tod in der Mine rettet. In den Filmen kehrt er gemeinsam mit ihm und weiteren Sklaven nach Capua zurück.

Die totalen Institutionen: Die Mine

Im Roman erreicht Spartacus die Mine im Alter von 23 Jahren, seine Aufenthaltsdauer bleibt jedoch unbekannt. In der Verfilmung von 1960 wird während des einführnden Erzählertextes berichtet, dass er vor seinem 13. Geburtstag in der Mine ankam, erneut ist jedoch die Dauer seines Aufenthaltes und somit sein Alter während des Handlungsbeginns offen. Die neuere Verfilmung nennt gar keine

⁴⁸⁶ Der Erzähler ist 1960 ebenfalls nicht neutral, wenn er die Sklaverei als „disease“ bezeichnet (Spartacus 1960, 00:08:00). Er gibt jedoch einen kurzen Einblick in Spartacus mit dem Hinweis, dass dieser vom Ende der Sklaverei träume (Spartacus 1960, 00:08:38).

⁴⁸⁷ Spartacus 1960, 00:09:51

⁴⁸⁸ Vgl. Kapitel 3.2.4

Zahlen, so dass dort ebenso wie 1960 das optische Empfinden des Zuschauers das Alter durch die individuelle Wahrnehmung bestimmt. Allein die in allen Werken betonte Lebensfeindlichkeit der Mine lässt den Leser und Zuschauer vermuten, dass der Aufenthalt dort trotz Spartacus' besonders im Roman ausgeführter Anpassungsfähigkeit nicht besonders lange gedauert haben kann; eine solche Vermutung bleibt jedoch vage. Im Roman beschreibt Batiatus gegenüber Crassus, dass die meisten Minensklaven nur zwei Jahre überlebten, denn „the only profitable way to work a mine is to use up slaves quickly and always buy more“⁴⁸⁹, da die Institution kein Interesse daran hat, in verbesserte Lebensbedingungen für die Sklaven zu investieren. 1960 ergibt sich dabei eine Diskrepanz aus dem Ankunftsalter und dem empfundenen Alter der Hauptfigur; zwar ist sie im Werk durch den Bericht des Erzählers, dass Spartacus' dort seine Kindheit und Jugend verbrachte,⁴⁹⁰ in sich schlüssig, jedoch steht sie im Kontrast zum Roman. Dort werden auch explizit die Kinder beschrieben, die in den Minen arbeiten. „These children never grow up; they are good for two years at the most, after they come to the mines [...]“⁴⁹¹ Das Alter des Hauptdarstellers bleibt somit eine werkinterne Thematik, die sich schwer vergleichen lässt, jedoch in allen gleichbleibend auf eine Prägung Spartacus' durch diese Institution sowie den Kauf durch Batiatus hinwirkt.

Spartacus wird in allen Werken aus Erzählerperspektive vorgestellt, es ist jedoch zwischen den Werken ebenso unterschiedlich wie die Angaben zu seiner Herkunft.

⁴⁸⁹ Spartacus 1951, S. 85

⁴⁹⁰ „There, under whip and chain and sun he lived out his youth and his young manhood.“ Spartacus 1960, 00:05:46

This, then, is Spartacus, the Thracian slave, the son of a slave who was the son of a slave.⁴⁹³

He lies among the pines, watching the goats graze, and an old, old man [...] teaches him to read.⁴⁹⁴

(1951)

In [...] the conquered Greek province of Thrace an illiterate slave woman added to her master's wealth by giving birth to a son whom she named Spartacus. A proud, rebellious son who was sold to living death in the mines of Libya before his thirteenth birthday.⁴⁹⁵

"I'm the son and grandson of slaves."⁴⁹⁶

(Spartacus)

(1960)

Among the Thracian slaves condemned to an early death there was one who would shake the Roman world. His name – Spartacus.⁴⁹⁷

"It reminds me of Nestos Valley, where I grew up. [...] My father was the village's headsman."⁴⁹⁸

(Spartacus)

(2004)

Im Roman wird Spartacus' sklavische Abstammung, die bereits zwei Generationen zurück reicht und ihn somit als „grandson of a slave“⁴⁹⁹ definiert, stark betont und von Batiatus als besonders interessant für Sklavenhändler beschrieben. 1960 wird diese Betonung von Spartacus' Herkunft übernommen, 2004 hingegen bleibt seine Vergangenheit zunächst vage. Erst in einem nach dem Beginn des Aufstandes stattfindenden Gespräch mit Varinia wird deutlich, dass Spartacus nicht als Sklave, sondern nur in einer römischen Provinz geboren worden ist, in der sein Vater jedoch aufgrund zu später Steuerzahlungen durch die Römer gekreuzigt wurde. Wie 1951 und 1960 kommt Spartacus 2004 aus seiner thrakischen Heimat in die Mine, ohne jedoch schon eine sklavische Vergangenheit zu haben,

⁴⁹¹ Spartacus 1951, S. 73

⁴⁹³ Ebd., S. 70

⁴⁹⁴ Ebd., S. 77

⁴⁹⁵ Spartacus 1960, 00:05:39

⁴⁹⁶ Ebd., 01:35:47

⁴⁹⁷ Spartacus 2004, 00:08:06

⁴⁹⁸ Ebd., 01:33:53

⁴⁹⁹ Spartacus 1951, S. 65

stattdessen als Feind der Römer, worauf auch seine hier schon vorhandenen Erfahrungen im Kämpfen beruhen: „fighting Romans“⁵⁰⁰.

Bei der Beschreibung seiner Vergangenheit wird im Roman gleichzeitig Bezug auf seine Bildung genommen, da ein älterer Sklave ihn unterrichtete, um ihn gegen die Römer mit einem möglichen Vorteil auszurüsten. 1960 folgt die genau gegensätzliche Darstellung: Spartacus kann weder lesen noch schreiben und ist deswegen von Antoninus abhängig, der ihm vorliest. 2004 wird die Thematik gar nicht weiter beachtet und somit wird die Relevanz, die die Alphabetisierung 1951 bzw. die explizite Nichtalphabetisierung 1960 für Spartacus hat, damit ausgeblendet.

Für Batiatus' Wahl ist einerseits Spartacus' rebellisches Verhalten relevant, andererseits auch seine Nationalität, wobei in den Werken verschiedene Schwerpunktlegungen und unterschiedliche Demonstrationen erfolgen.

„So when you have a desperate man, a strong man who is not afraid of the whip and to whom other man listen, why the best thing is to kill him quickly [...] and everyone can see the fruit of desperation. But that kind of killing is waste [...]. I bought Spartacus [...] at that time there was a great vogue for Thracians.“⁵⁰¹
(Batiatus)

(1951)

“This one's a Thracian. I'm making an example of him.” (Aufseher)
[...]
“Captain, you asked him to open his mouth. He doesn't obey you?”
(Batiatus)
“His teeth are the best thing about him. He hamstrung a guard [...].”
(Aufseher)
“Hamstrung? How marvellous! [...] I'll take him.“⁵⁰² (Batiatus)

(1960)

“So he's a Thracian?”
(Batiatus)
„Worse, he's an animal.”
(Aufseher)
“Good, that's even better. This is your lucky day, Thracian.“⁵⁰³ (Batiatus)

(2004)

⁵⁰⁰ Spartacus 2004, 00:14:42

⁵⁰¹ Spartacus 1951, S. 85

⁵⁰² Spartacus 1960, 00:12:09

⁵⁰³ Spartacus 2004, 00:10:04

1951 folgt Batiatus der Nachfrage nach Thrakern, kauft dabei aber auch einen Sklaven, der für die Mine aufgrund seines Verhaltens nachteilig werden könnte, denn „there is always the danger of desperation“⁵⁰⁴. 1960 und 2004 fällt Spartacus zunächst dadurch auf, dass er zu Demonstrationzwecken sterben soll, woraufhin seine Nationalität festgestellt wird. Findet 1960 noch ein Dialog um ihn statt, in dem nicht nur von seinem rebellischen Verhalten berichtet, sondern es auch direkt demonstriert wird, reicht 2004 bereits die Aussage des Aufsehers, um Batiatus vom Kauf zu überzeugen. In der Reduzierung der Szene erkennt er auch die Nationalität selbst.

Im Gegensatz zu den Filmen gibt es im Roman einen Rückblick, der Spartacus' Ankunft in der Mine mit seinen Vorprägungen von vorangegangenen Institutionen bzw. der Metainstitution zeigt. Die dabei betonten Attribute setzen sich in der Mine fort und das Gesamtbild ist von physischer und psychischer Stärke, insbesondere von Rationalität, Anpassungsfähigkeit und Selbstkontrolle geprägt. Die anderen Thraker orientieren sich an ihm, woraufhin er von den Aufsehern zum Verantwortlichen seiner Anhänger ernannt wird – mit der möglichen Konsequenz, für deren Fehlverhalten bestraft zu werden. Somit zeigt sich Spartacus besonders in den betonten Punkten seiner Charaktereigenschaften keinesfalls als rebellisch, der einzige Schnittpunkt zu den von Batiatus betonten Attributen findet sich in seiner Anführerrolle „to whom other men listen“⁵⁰⁵. Definitives rebellisches Verhalten, wie es in den Filmen dargestellt wird, findet sich nicht.

Optisch beschrieben wird Spartacus im Roman zu dem Zeitpunkt, als er in der Mine ankommt;

his skin is burned brown as his dark, intense eyes [...] the shoulders are padded with muscle [...] the mouth is large and full-lipped, sensous and sensitive [...] the teeth are white and even [...] the nose was broken once [...] the only thing about him that is beautiful is his hands [...].⁵⁰⁶

⁵⁰⁴ Spartacus 1951, S. 85

⁵⁰⁵ Ebd., S. 85

⁵⁰⁶ Ebd., S. 69f

Die Beschreibungen von ihm sind ausführlich, betonen jedoch mit der letztendlichen Formulierung über die Hände eine gewisse Unattraktivität.

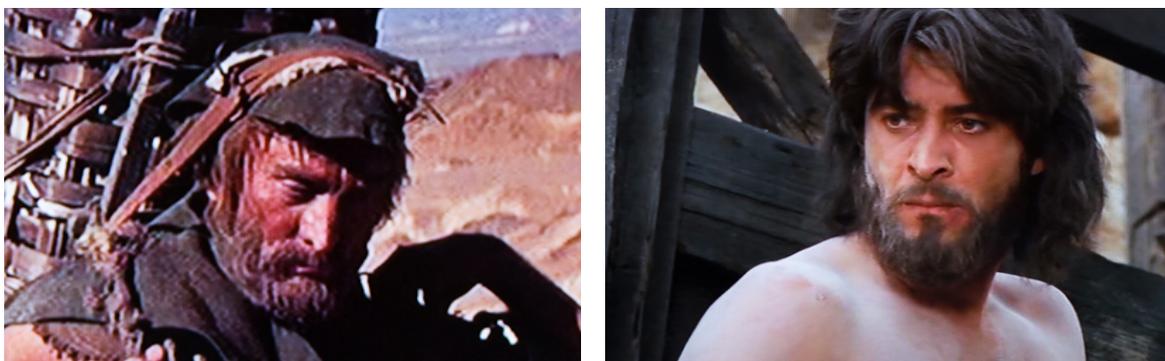


Abbildung 1: Spartacus in der Mine 1960/2004

Die Verfilmungen zeigen Spartacus erst während seines Aufenthaltes in der Mine. 1960 wird Spartacus als schlank und durch die Arbeit verschwitzt und dreckig dargestellt, Haare, Bart und Kleidung sind ungepflegt. Als Batiatus ihn begutachtet betont er „you smell like a rhinoceros“⁵⁰⁷. 2004 wirkt die Darstellung ästhetischer. Zwar hat Spartacus auch hier längere Haare und Bart, wirkt jedoch keinesfalls so stark von der Umgebung gezeichnet. Beide Verfilmungen umgehen – unabhängig von der Frage der möglichen Darstellung betrachtet – zwei in der Romanvorlage relevante Punkte: Die Nacktheit, die Spartacus als größte Erniedrigung in der Mine empfindet, und die gebrochene Nase, die im Zusammenhang mit der entstandenen *Schafsähnlichkeit* im gesamten Romanverlauf aufgegriffen wird. Letzter Punkt ist besonders deswegen relevant, als dass es sich dabei um eine Prägung der totalen Institution handelt, die ihn für sein restliches Leben kennzeichnet, jedoch auch eine positive Wahrnehmung durch seine Umgebung provoziert. Beide Attribute sind in ihrer Auslassung Konsequenzen des filmischen Mediums: Eine Nacktdarstellung wäre – wenn auch aus anderen Gründen – ebenso problematisch wie die Übernahme der gebrochenen Nase. Allerdings nehmen die Verfilmungen mit der Auslassung des zweiten Attributes eine für den Roman durchaus relevante Thematik aus der Handlung. Denn diese optische Veränderung wird nicht nur, wie von Batiatus gegenüber Crassus, als Verlust der Attraktivität beschrieben („His nose was broken; otherwise, I guess, you would call

him handsome.⁵⁰⁸), sondern bedingt auch das Verhalten der anderen Gladiatoren ihm gegenüber und vor allem die Orientierung zu ihm, die eine Gemeinschaft produziert, aus der der Aufstand resultieren kann.

[...] the sheep-like face with the full lips and the broken nose – all of that belied a quality which would make the men accept his judgement, come to him with fears and quarrels, come to him for comfort and descision. Yet when he decided, they did as he said.⁵⁰⁹

Die totalen Institutionen: Die Gladiatorenschule

In der Gladiatorenschule durchlaufen Spartacus und die anderen, die neu angekommen sind, die Aufnahme-prozedur, die ähnlich auch im Roman von Batiatus beschrieben wird. Beide Filme präsentieren Spartacus anschließend rasiert und neu gekleidet. Die vorherige Darstellung bei der Ankunft differiert in beiden Filmen stark vom Roman.

⁵⁰⁷ Spartacus 1960, 00:11:55

⁵⁰⁸ Spartacus 1951, S. 63

⁵⁰⁹ Ebd., S. 109

„Spartacus and Gannicus [...] were bearded, filthy, covered all over with ulcers and sores and marked from head to foot with the whip. The stink of them was so bad it turned your stomach to go near them. Their own excrement was all over them [...].

I put them in the baths, had them shaved and their hair cut, had them rubbed with oil and fed well-“⁵¹⁰

(Batiatus,1951)

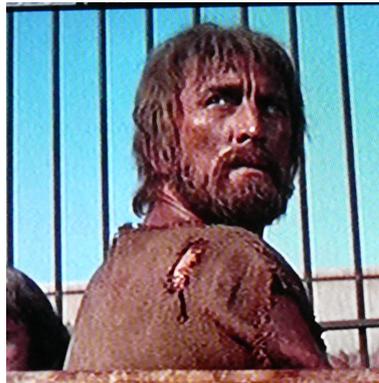


Abbildung 2: Spartacus 1960/2004

They're a dirty-looking lot, but it's the best I could find [...]. You'll be oiled, bathed... shaved, massaged [...].“⁵¹¹

(Batiatus, 1960)



„You stink, animals. Clean yourselves.“⁵¹²

(Cinna, 2004)

In beiden bildlichen Darstellungen findet sich eine Ästhetisierung der umfangreichen Beschreibung des Romans, wobei sich auch im Vergleich der Filme eine weitere Euphemistik zeigt. 1960 wird Spartacus bei seiner Ankunft in zerrissener Kleidung und verschwitzt demonstriert, 2004 wirkt er eher verwegen, keinesfalls jedoch ungepflegt. Die Wahrnehmung der verschiedenen Darstellungen unterliegt zwar in jedem Fall dem Betrachter, ist jedoch deutlich von den Beschreibungen des Romans entfernt. Der Kontrast zwischen der optischen Erscheinung in der Mine und nach der Aufnahme-prozedur ist in der früheren Verfilmung stärker als 2004.

⁵¹⁰ Spartacus 1951, S. 88

⁵¹¹ Spartacus 1960, 00:14:12

⁵¹² Spartacus 2004, 00:11:29



Abbildung 3: Spartacus nach der Aufnahme-prozedur 1960/2004

Die meisten der von Batiatus 1951 beschriebenen Punkte der Aufnahme-prozedur werden in den Verfilmungen zwar als ausgeführt an der Darstellung von Spartacus demonstriert, jedoch wird 1960 keiner davon dargestellt. 2004 wird das Waschen als einzige Ankündigung szenisch umgesetzt, 1960 erfolgt eine derartige Szene erst später und dient der Demonstration der Interaktion der Gladiatoren untereinander. In der Verfilmung von 1960 gibt es zwei weitere Aspekte, die den Einfluss der totalen Institution demonstrieren: zunächst das Brandzeichen, das Spartacus und die anderen Gladiatoren markiert, weiter das „ceremonial cauda“, ein kleiner Zopf, den Batiatus als besonders erstrebenswertes Kennzeichen bezeichnet; „be proud of them“⁵¹³.

Der Stand seiner Fähigkeiten wird in den Filmen jeweils in einer Szene mit dem für die Handlung relevantesten Trainer⁵¹⁴, einem ehemaligen Gladiator, demonstriert. Marcellus gibt Spartacus ein Schwert und schlägt ihn, dieser lässt sich jedoch nicht zu einem Angriff provozieren. „Der zornige Held [...] hält seine Wut zurück – vorerst“⁵¹⁵: seine Selbstkontrolle überwiegt. Die für ihn daraus resultierende Intelligenz bezeichnet Marcellus als gefährlich.⁵¹⁶ Cinna hingegen wird in einer ähnlichen Szene von Spartacus besiegt – wenn auch nur mit Hilfe von Sand, den er ihm ins Gesicht wirft – jedoch nicht von ihm getötet, obwohl er die

⁵¹³ Spartacus 1960, 00:14:21

Ina Rae Hark beschreibt diesen „kowhda“ (lat. cauda – Schwanz, Schweif) als phallisch (Hark, Ina Rea: *Looking at masculinity in Spartacus*. in: Cohan, Steven und ders.: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Routledge, 1992. S. 154). Nach dem Verlassen der Gladiatorenschule trägt ihn keiner der ehemaligen Gladiatoren mehr.

⁵¹⁴ Vgl. Kap. 3.3.1

⁵¹⁵ Dehrmann, S. 168

⁵¹⁶ Spartacus 1960, 00:16:47

Möglichkeit dazu hätte. Hier ist bei ihm die Selbstkontrolle erst später vorhanden, da er sich zunächst zu dem Kampf provozieren lässt.

Die anschließende Hinrichtung durch Cinna, für die sich Spartacus bereits niedergekniet hatte, wird von Batiatus verhindert, der die Fähigkeiten von Spartacus für sich nutzen und außerdem einen unnötigen Verlust vermeiden will, wobei die Formulierung die explizite Bezeichnung als Besitz verdeutlicht: „Don't damage my property.“⁵¹⁷

Im Roman gibt es keine äquivalente Szene, so dass es sich dabei um eine der Thematiken handelt, die 2004 nicht von der Romanvorlage, sondern abgewandelt von der Verfilmung von 1960 übernommen werden.

Weiblichkeit im System der Institution

Eine Begrüßungsrede, wie sie in der ersten Verfilmung direkt nach der Ankunft in der Gladiatorenschule und in der zweiten Verfilmung kurze Zeit später während des Essens stattfindet, gibt es im Roman nicht. Hier wird Batiatus' Ansicht von Männlichkeit zusammen mit einem Rückblick über Varinias Ankunft in der Gladiatorenschule im Gespräch mit Crassus beschrieben. Während 1960 eher indirekt auf den Zusammenhang von Kampffähigkeit und Männlichkeit eingegangen wird, orientiert sich die Verfilmung von 2004 deutlich stärker an die Formulierungen von 1951, die zudem durch Batiatus' Gesten veranschaulicht werden. Auch reagieren die Gladiatoren, die sich schon länger in den Gladiatorenschule befinden, begeistert.

⁵¹⁷ Spartacus 2004, 00:19:13

„I lend women. [...] I lend them to my gladiators. A man is no good in the arena if his parts shrivel up. A gladiator is not a litter slave. A gladiator is a man [...]. And a man needs a woman.“⁵¹⁸

(Batiatus, 1951)

“A gladiator is like a stallion. He must be pampered. [...] On certain special occasions, those of you who please me will even be given the companionship of a young lady.“⁵¹⁹

(Batiatus, 1960)

„A man is no good in the arena if his parts shrivel up. A gladiator is not a litter slave. He is a man! And a man needs a woman!“⁵²⁰

(Batiatus, 2004)

1951 und 2004 steht ein Nutzenprinzip im Vordergrund, das das Erfüllen des institutionellen Zieles in den Vordergrund stellt. Dadurch wird der Einsatz der Sklavinnen für die Gladiatoren als Notwendigkeit dargestellt, da Batiatus ein Zusammenspiel aus sexueller Männlichkeit und kämpferischem Erfolg sieht. 1960 hingegen spricht Batiatus zwar ebenfalls davon, dass der Gladiator eine besondere Form der Pflege brauche, jedoch gibt die Formulierung einen stärkeren Bezug zu einem institutionellen Belohnungssystem als zu einer Notwendigkeit. Ein solches System, das in verschiedenen Variationen in den unterschiedlichen totalen Institutionen vorkommen kann, beschreibt auch Erving Goffman, gleichzeitig jedoch führt er auch das äquivalente Bestrafungssystem an: „[...] punishments and privileges are themselves modes of organization peculiar to total institution“⁵²¹. Ein System aus Belohnungen und Bestrafungen lässt sich auch in der Gladiatorenschule finden, wobei der Sklavenstatus eine stärkere Gewöhnung besonders an Bestrafungen bedingt, als Goffman es bei den heutigen Institutionen beschreibt.⁵²² So findet sich auch die Möglichkeit des Aufsteigens innerhalb der Institution vom Insassen zum Aufseher, was durch Marcellus und Cinna demonstriert wird.

Goffman führt weiter an, dass die Komponenten des Systems, also die Handlungen, die belohnt und bestraft werden, dem Insassen bekannt sein müssen, damit

⁵¹⁸ Spartacus 1951, S. 102

⁵¹⁹ Spartacus 1960, 00:14:05

⁵²⁰ Spartacus 2004, 00:25:51

⁵²¹ Goffman, S. 52

⁵²² Goffman sieht diese Form der institutionellen Prozesse als für Erwachsene ungewohnt an, da ein Straf- und Belohnungssystem eher auf Kinder und Tiere angewandt werde. Vgl. Goffman, S. 52f

er sie auch erfüllen kann.⁵²³ Die deutlichste Ausführung von den Konsequenzen einer Fehlhandlung findet sich im Roman, als Gannicus Spartacus am Morgen vor dessen Kampf gegen Draba küsst, obwohl er von dem Verbot und der Strafe weiß.

But Gannicus went over to Spartacus and embraced him and kissed his lips; it was a strange thing to do, and the price was high, thirty lashes, but there were few among the gladiators who did not have a sense of why he had done it.⁵²⁴

Die Notwendigkeit von Strafen sieht Batiatus in der Aufrechterhaltung der Disziplin, die bedingt, dass jedes auch geringfügige Vergehen „by a gladiator had to be punished“⁵²⁵. 2004 stellt sich Crixus Spartacus in den Weg und küsst ihn, es wird jedoch keine Strafe dafür erwähnt.⁵²⁶

Varinia, im Roman als Germanin beschrieben, wird 1960 als Britin und 2004 als Gallierin dargestellt.⁵²⁷ Während sie im Roman und in der ersten Verfilmung erst in der Gladiatorenschule auftritt, nimmt die spätere Verfilmung nicht nur ihre Vergangenheit mit der Gefangennahme in ihrer Heimat und dem anschließenden Verkauf in Rom auf, sondern nutzt sie ebenfalls als Erzählerin. Die Vergewaltigung durch Batiatus wird 1960 ausgelassen, 2004 hingegen übernommen,⁵²⁸ so dass das Verhältnis von den Sklavinnen zu ihrem Besitzer in der früheren Verfilmung deutlich friedlicher wirkt. Die Zuteilung Varinias zu Spartacus wird 1960 von Batiatus nicht weiter begründet, wohingegen im Roman eine Antipathie von Batiatus gegenüber den beiden dargestellt wird. 2004 wird der im Roman von Batiatus beschriebene allgemeine Vorgang der Zähmung von Sklavinnen durch die Gladiatoren auf die Zuteilung angewendet.⁵²⁹

⁵²³ Vgl. Goffman, S. 54f

⁵²⁴ Spartacus 1951, S. 110

⁵²⁵ Ebd., S. 111

⁵²⁶ Vgl. Spartacus 2004, 00:47:40. Bei genauem Betrachten wirkt die Szene geschnitten.

⁵²⁷ Vgl. Spartacus 1951, S. 87; Spartacus 1960, 00:39:49; Spartacus 2004, 00:01:18

⁵²⁸ Die Vergewaltigung von Varinia durch die römischen Soldaten, vermutlich aus Pompeys Truppen, wird erkenntlich dargestellt und auch von Agrippa während Varinias Verkauf in Bezug auf ihre angebliche Jungfräulichkeit vermutet. Die Szene mit Batiatus hingegen ist nur andeutungsweise als solche zu erkennen; auf Kenntnisbasis des Romans ist es naheliegend, jedoch bleibt sie im reinen Kontext 2004 nur angedeutet.

⁵²⁹ „tame“, Spartacus 1951, S. 102; „pliant“, Spartacus 2004, 00:27:09

Auch im weiteren Verlauf der Szene hält sich die neuere Verfilmung an die Romanvorlage, da sich Spartacus Varinia gegenüber höflich, sie sich ihm gegenüber jedoch ablehnend verhält und beide die Nacht ohne weitere Interaktion verbringen. Ausgelassen wird jedoch bei beiden Verfilmungen die komplette Darstellung der Nacktheit, in der Varinia Spartacus übergeben wird,⁵³⁰ dafür ist sie 2004 ebenso wie 1951 gezeichnet von Batiatus' Schlägen. 1960 wird die Szene unterbrochen. Spartacus geht interessiert auf Varinia zu, berührt sie, gesteht ihr gegenüber „I've never had a woman“⁵³¹; sie zieht sich freiwillig aus. Spartacus weiß jedoch nicht, dass er von Batiatus und Marcellus durch das Gitter in der Zellendecke beobachtet wird. Im auf Spartacus' Aussage folgenden Dialog wird Batiatus' Einstellung zum Verhältnis von Sexualität und Männlichkeit vertieft sowie die Zschaustellung der Sklaven demonstriert:

„You have one now, Spartacus. You must take her.” (Batiatus)

„Go away.” (Spartacus)

„What will she think of you? Indeed, what will I think of you?” (Batiatus)

„Go away.” (Spartacus)

„Come come, be generous. We must learn to share our pleasures.” (Batiatus)

„I'm not an animal!” (Spartacus)

„Direct your courage to the girl, Spartacus.” (Batiatus)

[...]

Spartacus geht nicht darauf ein, sondern gibt Varinia ihre Kleidung, die diese überrascht wieder anzieht, und fragt sie nach ihrem Namen. Marcellus und Batiatus holen Varinia daraufhin wieder aus der Zelle.

„You may not be an animal, Spartacus, but this sorry show gives me little hope that you'll ever be a man.”⁵³² (Batiatus)

Spartacus' Verweigerung, Varinias gezwungene Bereitschaft auszunutzen – für sie ist der Vorgang nicht neu – und damit seine Männlichkeit gegenüber Marcellus und Batiatus zu demonstrieren, stellt für den Besitzer der Gladiatorenschule einen Bruch dar. Ina Rae Hark hinterfragt die Motivation von Batiatus und Marcellus,

⁵³⁰ 1960 zieht sie sich aus, wird dem Zuschauer jedoch nur bis zu den Schultern gezeigt.

⁵³¹ Spartacus 1960, 00:20:43

⁵³² Ebd., ab 00:21:00

Spartacus und Varinia zu beobachten anstatt selbst mit einer Sklavin aktiv zu werden, löst diese Frage jedoch mit einer Gleichsetzung mit dem Gladiatorenkampf: Der Römer ist Zuschauer und lässt den Sklaven handeln.⁵³³ Daraus resultierend sieht Hark nicht nur hier, sondern auch in der Kampfszene Spartacus' Verweigerung zur Aktion. Fast zwangsläufig führt Hark damit auch einen phallischen Vergleich zwischen den Szenen ein: „Spartacus' transgression [...] is to refuse to penetrate a fellow slave for his masters' visual/erotic pleasure.“⁵³⁴

Da der Roman und die spätere Verfilmung keine Szene dieser Art darstellen, sondern Spartacus' Verhalten gegenüber Varinia Batiatus nicht bekannt ist, finden zwischen den beiden weitere Treffen statt, in denen sie sich langsam annähern können. In der Verfilmung von 1960 hingegen müssen die weiteren Annäherungen begleitend zum institutionellen Ablauf stattfinden – auch, da Spartacus Varinia nur noch einmal zugeteilt, jedoch als Provokation von Marcellus direkt wieder weggebracht wird. Während im Roman und der neueren Verfilmung die Entwicklung zwischen den beiden somit nicht sichtbar für die anderen und zumeist in der Zelle stattfindet, wird die Beziehung zwischen Spartacus und Varinia 1960 offen gelegt. Während der *Farbszene*⁵³⁵ demonstriert Marcellus an Spartacus mittels verschiedener Farben die Körperstellen, die im Kampf für einen langsamen oder schnellen Tod des Gegners getroffen werden müssen. Er bemerkt dabei den Blickkontakt zwischen Spartacus und Varinia und zwingt sie dazu, sich anzusehen. Aufbauend auf dieser Demonstration ist es ebenfalls Marcellus, der Spartacus vom Verkauf Varinias berichtet, wodurch in der Verfilmung von 1960 letztendlich der Aufstand ausgelöst wird.

Entwicklung des Feindbildes

Im Roman wird mit Spartacus' Ankunft in der Gladiatorenschule und der Verbesserung seiner körperlichen Situation auch die Entwicklung seines Hasses beschrieben. Dieser richtet sich zunächst gegen Batiatus, der für ihn den Inbegriff des Römischen darstellt.⁵³⁶ Diese Wahrnehmung, in der Batiatus nicht nur die Autorität der Institution, sondern auch die einzig individuell greifbare Figur dar-

⁵³³ Vgl. Hark, S. 155f

⁵³⁴ Ebd., S. 156

⁵³⁵ Spartacus 1960, 00:24:15–00:25:31, vgl. Abbildung 4

stellt, auf die sich der Hass Spartacus' während des Aufenthaltes konzentriert, wird in den Verfilmungen erweitert. Da Batiatus nur selten direkten Kontakt zu den Gladiatoren hat,⁵³⁷ hat er als Repräsentant Roms ebenfalls einen Repräsentanten innerhalb der Gladiatorenschule, der den näheren Kontakt zu den Gladiatoren hat; 1960 Marcellus und 2004 Cinna. Beide sind ehemalige Gladiatoren, die auch von Batiatus als beispielhafte Karrieren bezeichnet werden und optisch durch ihre Vergangenheit gekennzeichnet sind. Durch ihre Figuren wird ein Teil negativer Aspekte von Batiatus abgelenkt, 2004 gewinnt er allerdings weitere durch die Vergewaltigung und Misshandlung von Varinia hinzu. Marcellus und Cinna, die auch körperlich gegen Spartacus vorgehen, stehen somit in der Entwicklung seines Hasses vor Batiatus, da sie direkten Umgang mit ihm haben und für ihn greifbarer sind. Beide dienen zur Umsetzung der institutionell notwendigen Unterwerfung des Individuums. Diese Wahrnehmung ändert sich jeweils mit dem Beginn des Aufstandes – der Trainer stirbt im Zweikampf – und führt in allen Werken letztendlich zu dem Gegner, der das relevanteste Gegenüber von Spartacus darstellt: Crassus.

Spartacus als Gladiator

Parallel zu seiner Wahrnehmung von Batiatus entwickelt Spartacus im Roman auch Hass dem Publikum gegenüber, das er während der Kämpfe in der Arena von Capua nicht individuell, sondern nur als eine Masse wahrnehmen kann, vor dem er jedoch erfolgreich kämpft. Diese Erfolge werden zwar 2004, jedoch nicht 1960 übernommen.

[...] twelve times he had fought, eight times in the great amphiteatre of Capua, [...] four times in the private arena of Batiatus [...]⁵³⁸

(1951)

“[...] this man has been in the arena twelve times [...]”⁵³⁹

(Batiatus, 2004)

⁵³⁶ Vgl. Spartacus 1951, S., 107

⁵³⁷ 1960 findet sich die größte Nähe während des Kaufs. 2004 bewegt sich Batiatus direkt zwischen den Gladiatoren, als er seine Rede über die Männlichkeit hält.

⁵³⁸ Spartacus 1951, S. 107

⁵³⁹ Spartacus 2004, 00:44:27

Die Erfolge von Spartacus werden 2004 als Zusammenschritt verschiedener Kämpfe gezeigt,⁵⁴⁰ 1960 hingegen gibt es keine, dafür diverse Szenen, die ihn und seine Entwicklung im Training zeigen, wobei er von den anderen Gladiatoren herausgestellt Übungen demonstriert und kämpft. Damit ist die 2004 umgesetzte Permeabilität der Institution, die aus den Kämpfen der Gladiatoren in Capua und den privaten Vorführungen in der Gladiatorenschule resultiert, 1960 nur eine Semi-permeabilität, da die Gladiatoren die Gladiatorenschule nicht verlassen.

Während der Auswahl durch die Römerinnen betont Batiatus 1960 Spartacus' Fähigkeiten nicht, da er ihn gar nicht im Kampf für Crassus und dessen Begleiter einsetzen will, Helena ihn jedoch wählt. Batiatus versucht sogar, sie davon abzubringen; „He's a coward to boot. Have him flogged!“⁵⁴¹, bleibt jedoch erfolglos; seine Intention dabei, ob er Spartacus wirklich für nicht geeignet oder aber bei diesem Kampf nicht verlieren will, bleibt unausgeführt.⁵⁴² 1951 und 2004 hingegen wird Spartacus von Batiatus selbst ausgesucht, um die von Crassus gewünschte Konstellation auszuführen. Nach der Auswahl wird er von Helena bzw. Bracus angezweifelt und daraufhin vom Besitzer verteidigt.

„How do you like them?“ (Batiatus)

„How do you like them?“ (Crassus)

[...]

„All except that one [...]. He doesn't look like a fighter.“ (Bracus)

„All. Except that one. I don't like him.“ (Helena)

[...]

[...]

„He is very good, very powerful and very quick.“⁵⁴³ (Batiatus)

„He's very good, very strong, very quick!“⁵⁴⁴ (Batiatus)

(1951)

(2004)

⁵⁴⁰ Vgl. Spartacus 2004, 00:38:31 – 00:39:25

⁵⁴¹ Spartacus 1960, 00:35:50

⁵⁴² Markus Junkelmann beschreibt Batiatus' Verhalten als Reaktion auf die Unüblichkeit der Situation, die er in der Wahl der Gladiatoren durch die Frauen sieht. Deswegen versuche er, „seine Kundinnen mit zweitklassigen Kämpfern abzuspeisen“. Junkelmann, S. 141

⁵⁴³ Spartacus 1951, S. 100

⁵⁴⁴ Spartacus 2004, 00:44:29

1960 ist es hingegen genau das Ungewöhnliche, das Helenas Wahl bedingt. Während Claudia Draba aus rein optischen Gründen wählt („I want the most beautiful.“⁵⁴⁵) stellt Helena bei Spartacus zunächst dessen drohenden Blick fest („He’s impertinent!“⁵⁴⁶), wählt ihn jedoch überzeugt.

Spartacus als Anführer

Im Roman wird Spartacus’ Anführerfähigkeit schon während seines Aufenthaltes in der Mine dargestellt und auch in der Gladiatorenschule orientieren sich die Gladiatoren zu ihm und geben ihm eine Sonderposition.

He made the men love him [...]. Yet when he decided, they did as he said. His contentment singled him out, and he walks that way in this unholy company of trained killers and lost men.⁵⁴⁷

Zu dieser Orientierung trägt im Roman auch die Kennzeichnung der gebrochenen Nase bei – weder diese Entstellung noch eine derartige Position werden in den Verfilmungen dargestellt. Die Minenszene ist jeweils lediglich darauf reduziert, dass Spartacus, der einen anderen Sklaven gegen die Aufseher verteidigt, dafür bestraft werden soll und daraufhin von Batiatus gekauft wird. Interaktion mit den anderen Insassen findet erst in der Gladiatorenschule statt. 1960 wird Spartacus, als er versucht, sich in die Gemeinschaft einzufügen, von Draba auf den Grundsatz hingewiesen. 2004 beginnt der erste Kontakt mit Draba durch den von Gannicus provozierten Konflikt, da er die Ablehnung, basierend auf dem Grundsatz, auf sich selbst bezieht. Ein explizites Gespräch zu der Thematik findet 1951 nicht statt.

⁵⁴⁵ Spartacus 1960, 00:37:14

⁵⁴⁶ Ebd., 00:37:33

⁵⁴⁷ Spartacus 1951, S. 109f

„What’s your name?“ (Spartacus)
„You don’t want to know my name. I don’t want to know your name!“ (Draba)
„Just a friendly question.“ (Spartacus)
„Gladiators don’t make friends. If we’re ever matched in the arena together... I’ll have to kill you.“⁵⁴⁸ (Draba)
(1960)

„Didn’t get your name, friend.“ (Gannicus)
“You are not my friend. I don’t want to know your name, where you’re from or what your story is.“ (Draba)
“Why not?“ (Gannicus)
“Because I might meet you in the arena, and then I will kill you.“⁵⁴⁹ (Draba)
(2004)

Sowohl 1960 als auch 2004 akzeptiert Spartacus diese Einstellung, wohingegen Gannicus die Realität der Umgebung noch nicht weit genug verstanden hat, um Drabas Aussage, die den Grundsatz nur indirekt wiedergibt, zu verstehen. Während die frühere Verfilmung jedoch Spartacus selbst den Dialog führen und ihn von Drabas Reaktion überrascht werden lässt, wird die Szene 2004 dafür genutzt, Spartacus’ Rationalität zu betonen, da er Gannicus zurückhält.

Der im Roman beschriebene Konflikt mit Crixus, der nach Spartacus’ Entscheidung, doch nicht gegen Rom zu ziehen, beginnt, und damit endet, dass Crixus sich mit einer Gruppe abtrennt und besiegt wird, beginnt 2004 bereits in der Gladiatorenschule während des ersten Treffens zwischen den beiden. Spartacus muss dort erst gegen ihn kämpfen – auch wenn Cinna den Kampf unterbricht –, um von ihm akzeptiert zu werden. Später, als der eigentliche Konflikt zwischen den beiden aufkommt und Crixus die Anführerposition übernehmen will, findet ein äquivalenter Kampf statt, den Spartacus gewinnt, und der ebenso wie im Roman zur Abtrennung der Gruppe und deren Vernichtung durch die Römer führt. Diese Thematik wird 1960 komplett ausgelassen und Spartacus’ Anführerposition nie kritisiert, wohingegen er sich 1951 und 2004 direkt zu Beginn in dieser Position von seinen Anhängern bestätigen lässt.

Besondere Prägnanz hat Spartacus’ Position, als der Aufstand beginnt und seine Anführerrolle eine ganz andere Ebene erreicht, die auch mehr Konsequenzen bedingt.

⁵⁴⁸ Spartacus 1960, 00:18:13

⁵⁴⁹ Spartacus 2004, 00:12:52

Der Aufstand

Während er im Roman längerfristig über die Thematik reflektiert, erfolgt der Beginn des Aufstandes in den Verfilmungen kurzfristiger. 1960 findet sich der spontane Aufstand, dem sich die anderen Gladiatoren direkt anschließen: Spartacus erfährt durch Marcellus von Varinias Verkauf und wird anschließend dafür geschlagen, gesprochen zu haben. 1951 steht Spartacus' Wunsch, zunächst mit den anderen zu sprechen, im Vordergrund. Crixus und Gannicus unterstützen ihn und sofort versuchen Aufseher, die Gruppe mit ihren Waffen daran zu hindern. Auch 2004 steht eine ähnliche Gruppe zusammen, jedoch ist von Spartacus noch kein direkter Hinweis⁵⁵⁰ auf einen Wunsch geäußert worden, so dass die auch dort stattfindende Handlung der Aufseher, Nordo mit der Peitsche zu schlagen, als auslösende Provokation wirkt:

„Are we dogs that you snap whips at us?“⁵⁵¹ (Phraxus, 1951)

“Are we dogs that you snap your wips at us?“⁵⁵² (Spartacus, 2004)

Beide Verfilmungen setzen zu Beginn des Aufstandes die Auflösung des Konfliktes mit dem individualisierten Trainer, jedoch in unterschiedlichen Darstellungen. Da Marcellus 1960 den letzten Auslöser für den Konflikt darstellt, wird er direkt von Spartacus getötet, indem er ihn in einem Kochtopf ertränkt. 2004 ist die Szene ausführlicher und auch demonstrativer, da es zwischen Spartacus und Cinna, der hinzukommt, um Spartacus zu töten – „Spartacus! Prepare to die!“⁵⁵³ – zu einem Zweikampf kommt. In diesem wird der Trainer von dem von ihm ausgebildeten Gladiator besiegt, was der abschließende Satz von Spartacus, „You taught me well, Cinna“⁵⁵⁴, unterstreicht.

⁵⁵⁰ Nach Drabas Tod und der Hinrichtung erwacht er aus einem Alptraum. Seine Aussage gegenüber Varinia – „I slept until now“ (Spartacus 2004, 00:55:19) – deutet nur peripher einen Erkenntnisgewinn an.

⁵⁵¹ Spartacus 1951, S. 152

⁵⁵² Spartacus 2004, 00:57:11

⁵⁵³ Ebd., 00:57:20

⁵⁵⁴ Ebd., 00:58:10

Ina Rae Hark sieht in der Darstellung der Trainingssequenzen 1960 eine Hypermaskulinität⁵⁵⁵, zu der die von ihr als phallisch gedeuteten, häufig dargestellten Waffen gehören. Cooper sieht genau die gegenteilige Darstellung und kritisiert sie; „Spartacus never draws his sword in anger until late in the final battle. The heroic gladiator has practically been emasculated.“⁵⁵⁶ Er sieht Spartacus' Kampffähigkeiten durch das Fehlen von entsprechenden Szenen als nicht bestätigt, die Männlichkeit sogar als negiert an. Diese Kritik seinerseits bezieht sich auch auf die Schlachten, die der finalen vorangehen: „Instead of fighting arms in hand alongside his men, he rides in on a horse after a battle is virtually over“⁵⁵⁷. Die Entwicklung von Spartacus vom rebellischen Minensklaven, der einen Aufseher angreift und verletzt, „an animal at the start, illiterate, evolving into a man reacting against circumstances, then acting on his own ideas and becoming a leader“⁵⁵⁸, wird somit nach Cooper nicht entsprechend fortgesetzt. 2004 findet sich die gegenteilige Darstellung. Direkt bei seinem ersten Kampf in Capua gewinnt Spartacus und tötet auf das Zeichen den unterlegenen Gladiator mit nur geringem Zögern.⁵⁵⁹ Diese Handlung überrascht auch die anwesende Varinia, die mehrfach als Spartacus' moralisches Gegenüber fungiert (vgl. Kap. 3.2.2). Später werden sechs Kämpfe von ihm durch Zusammenschnitte dargestellt, in denen Spartacus siegt und seine Gegner tötet. Eine Kritik, wie Cooper sie am 1960er Spartacus äußert, kann somit 2004 nicht angewendet werden – ebenso wenig im Roman, wo seine erfolgreichen Kämpfe zwar nicht weiter ausformuliert, jedoch erwähnt werden.

Zusammenfassung

Während der Roman somit eine Figur schafft, die bereits in der Mine aus positiven Aspekten über den ihn Umgebenden steht und von dieser Position in eine äquivalente in der Gladiatorenschule wechselt, dramatisieren die Filme die Ereignisse. Sowohl 1960 als auch 2004 soll Spartacus als ein negatives Beispiel der

⁵⁵⁵ Vgl. Hark, S. 152

⁵⁵⁶ Cooper, S. 43. Die Aussage ist so nicht richtig, denn Spartacus ersticht zwei Soldaten zu Beginn des Aufstandes. Zuvor tötet er Marcellus.

⁵⁵⁷ Ebd.

⁵⁵⁸ Douglas 1989, S. 283

⁵⁵⁹ Vgl. Spartacus 2004, 00:34:28

Institution mit dem Tod bestraft werden und wird von Batiatus durch den Kauf gerettet. Eine Herausstellung über die anderen Sklaven findet sowohl dort als auch in der Gladiatorenschule nur unter Interaktion mit der Institution statt, als der Konflikt mit Marcellus/Cinna beginnt. Auch eine Orientierung der anderen Sklaven zu ihm gibt es in den Filmen erst nach Beginn des Aufstandes, sie entspricht jedoch in keinem Fall der des Romans. Die Szenen, die Spartacus hervorheben, dramatisieren die Handlung; deutlich trägt dazu auch der Kampf von Spartacus und Draba bei, der genau konträr zum expliziten Nichtkämpfen im Roman in den Filmen umgesetzt wird. Dass diese Spannungselemente von 1960 zu 2004 noch gesteigert werden, wenn u. a. auch ein Kampf gegen Cinna ausgeführt wird, verdeutlicht die Intention der Intensivierung ebenso wie Crassus' Anwesenheit mit seinem expliziten Wunsch des Kampfpaares 2004.

Die totalen Institutionen werden somit von den Verfilmungen deutlich stärker dazu genutzt, die Handlung zu dramatisieren und Schlüsselszenen einzufügen, die Reaktionen des Helden bedingen. Darin lässt sich bereits eine generelle Motivation der Filme dazu erkennen, die Spannung zu intensivieren und die Figuren durch zusätzliche Konflikte hervorzuheben – die Relevanz der Institution für Spartacus wird dadurch verändert, bleibt jedoch erhalten, obwohl die Filmszenen starke Kürzungen zur Romanvorlage aufweisen.

3.2.2 *Live to fight the Romans!* – Seine Ethik des Kämpfens und Tötens

Spartacus als Kämpfer

1951 und 1960 besitzt Spartacus keine Kampferfahrungen, als er in der Gladiatorenschule ankommt. Zwar erweist er sich als talentiert, lernt es jedoch erst dort, was in beiden Fällen aus seiner sklavischen Herkunft resultiert. 2004 hingegen findet bald nach Spartacus' Ankunft in der Gladiatorenschule ein Streit mit anschließendem Kampf gegen Crixus statt, den Cinna unterbricht. Als der Trainer ihn anschließend nach seinen Fähigkeiten fragt („Where did you learn to fight?“⁵⁶⁰), zeigt sich Spartacus' Herkunft als Bewohner einer römischen Provinz, in der er schon Kampferfahrungen sammelte. Diese Aussage findet sich auch

⁵⁶⁰ Spartacus 2004, 00:14:29

später im Dialog mit Crixus bestätigt, der ihn direkt fragt, wo er gegen Römer gekämpft habe; „Thrace“⁵⁶¹.

Im Gegensatz zu den anderen Werken, bei denen es 1951 nur zusammengefasste und 1960 gar keine Gladiatorenkämpfe gibt, wird Spartacus 2004 ausführlich in seinen Kämpfen und auch im Töten dargestellt. Somit findet auch eine Reflexion der eigenen Kämpfe nur im Roman und der zweiten Verfilmung statt.

„[...] cut each other into pieces and bleed in the sand to the laughter and excitement of well bred men and women. [...] screaming, blood-maddened crowds“⁵⁶²

“How easy they kill, and what a lusty delight they take in death!”⁵⁶³

(Spartacus, 1951)

“I thought in the mines I'd seen man at his worst. I was wrong [...]. The ones who watched took their pleasure in blood and death.”⁵⁶⁴

(Spartacus, 2004)

Spartacus ist zwar schockiert davon, die moralische Kritik mit der Einbeziehung des Publikums ist 1951 jedoch stärker, auch, da sie direkt formuliert wird und 2004 mehr der Wahrnehmung des Zuschauers überlassen wird. Auch fungiert Varinia in der zweiten Verfilmung als moralischer Indikator in doppelter Funktion, da sie einerseits als Figur, andererseits als Erzählerstimme darauf reagiert. 1960 fehlt eine derartige Kritik, da sich die Kampfsequenzen lediglich auf das Training beschränken und ohne Publikum stattfinden. Allerdings werden Trainingskämpfe dargestellt, bei denen Spartacus Marcellus unterliegt und gegen einen anderen Gladiator gewinnt, was die Ausbildung in der Gladiatorenschule demonstriert. Training und dazugehörige Kämpfe werden 2004 mit den Umsetzungen in der Arena von Capua dargestellt. Die Kämpfe von Spartacus entwickeln sich damit von der zwar relevanten, jedoch darstellerisch nebensächlichen Behandlung 1951 über die Auslassung 1960 zu einer umfangreichen Darstellung 2004.

⁵⁶¹ Spartacus 2004, 00:21:40

⁵⁶² Spartacus 1951, S. 107

⁵⁶³ Ebd., S. 144

Spartacus und Draba

Grundlegend für die gesamte weitere Handlung ist in allen Werken der angesetzte Kampf zwischen Spartacus und Draba, der 1951 von Bracus und 1960 sowie 2004 von Crassus bei einem Besuch in der Gladiatorenschule provoziert wird. In den Filmen ist Batiatus überrascht von diesem Besuch, da ihm Crassus als politische Person bekannt ist, Bracus hingegen ist für ihn nur ein unbekannter, junger Römer. In allen Werken wird der Wunsch nach einem Kampf direkt mit der ersten Bedingung verknüpft.

“I want two pairs, Thracians, to the death.” ⁵⁶⁵	“My young friends desire a private showing of two pairs.” (Crassus)	„[...] a pair of Thracians. [...] To the death.“ ⁵⁶⁷
	[...]	
	“Two pairs to the death.” ⁵⁶⁶ (Helena)	
(Bracus, 1951)	(1960)	(Crassus, 2004)

In allen Werken reagiert Batiatus überrascht und ablehnend auf den Wunsch nach einem Kampf bis zum Tod, 1960 steht es im Kontrast zu der Erklärung, die er den neu eingetroffenen Sklaven gab, wonach derartige Kämpfe erst nach ihrem Verkauf stattfinden werden, jedoch nicht in der Gladiatorenschule.⁵⁶⁸ 1951 und 2004 gibt er den Römern gegenüber an, dass damit die Dauer des Kampfes bzw. die Qualität reduziert würde. In beiden Fällen will er einen solchen Kampf auch mit dem Argument verhindern, nicht als *butcher* angesehen werden zu wollen.

„-and then zoot! it is finished. [...] My reputation is not as a butcher.“ ⁵⁶⁹	„you won't see nuance [...] sublety [...] quality [...] I am no butcher“ ⁵⁷⁰
(Batiatus, 1951)	(Batiatus, 2004)

⁵⁶⁴ Spartacus 2004, 00:35:30

⁵⁶⁵ Spartacus 1951, S. 94

⁵⁶⁶ Spartacus 1960, 00:33:19

⁵⁶⁷ Spartacus 2004, 00:40:37. Tatsächlich geht es nach der Formulierung „a pair“ (*ein Paar*) wie in den anderen Werken um zwei Paare.

⁵⁶⁸ Spartacus 1960, 00:14:00

⁵⁶⁹ Spartacus 1951, S. 94

⁵⁷⁰ Spartacus 2004, 00:41:08

1960 steht für Batiatus die Gefahr für die gesamte Gladiatorenschule („But the ill feeling it would spread through the whole school.“⁵⁷¹) im Vordergrund, 1951 und 2004 folgen diese Bedenken – im Roman vom Trainer – erst als Reaktion auf die gewünschte Paarung der Waffen. Batiatus lässt sich jedoch in jedem Fall durch die von ihm geforderte Geldsumme überzeugen, die er eigentlich so hoch ansetzt, um den Kampf zu verhindern. In allen Fällen ist die Kombination der Kämpfer zu diesem Zeitpunkt noch unbenannt, sie folgt erst nach der Festlegung eines Kampfes, der bis zum Tod geführt werden soll, und unterliegt unterschiedlichen Schwerpunktlegungen in den Werken. Der 1951 und 2004 schon zuvor geäußerte Wunsch nach Thrakern wird darin aufgegriffen, jedoch durch einen zusätzlichen Faktor erweitert.

<p>„Match me a Thracian against a black man.“ (Bracus) [...] „It is no match, the Thracian has only a dagger.“ (Batiatus) [...] „It makes for bad blood in the school. It’s no match.“ (Trainer) [...] “Don’t argue with me.” (Bracus) „You heard him,“ said the lanista.⁵⁷² (1951)</p>	<p>„Practically every man in this school is an expert with a Thracian sword but the trident is something very rare these days. May I suggest the Ethiopian.“ (Batiatus) [...] <i>Claudia wählt Draba</i> “Only one man in the entire school stands a chance with the Thracian knife against the trident.”⁵⁷³ (Batiatus) (1960)</p>	<p>„Match me a Thracian against a black.“ (Cras-sus) “[...] that is no match. The Thracian only has a dagger [...].” (Batiatus) “I want to see how long a mentally superior but lesser armed man can last.” (Crassus) “My lord, that sort of experimentation makes for bad blood with the men.”⁵⁷⁴ (Batiatus) (2004)</p>
--	---	---

⁵⁷¹ Spartacus 1960, 00:33:51

⁵⁷² Spartacus 1951, S. 98

⁵⁷³ Spartacus 1960, 00:37:28. Wichtig dabei ist Batiatus Reaktion, in der er deutlich macht, dass er nicht Spartacus meinte, auf den Helena jedoch durch seine Geste aufmerksam gemacht wird.

⁵⁷⁴ Spartacus 2004, 00:43:01

Während 1951 und 2004 die Bewaffnung explizit von Bracus bzw. Crassus gewünscht, von Batiatus/dem Trainer kritisiert und letztendlich akzeptiert wird, ist es 1960 selbst, der die Idee während der Auswahl entwickelt. Crassus und seine Begleiter hatten zwar Kämpfe bis zum Tod, jedoch keine expliziten Nationalitäten und auch keine Waffen erwähnt. Im Roman und der späteren Verfilmung sind es jeweils die Besucher, die die Kombination fordern, jedoch wählen sie die Gladiatoren nicht selbst aus, sondern akzeptieren die Wahl nur. 1960 hingegen wählen die beiden Römerinnen und Batiatus muss deren Wahl akzeptieren. 1951 empfindet Batiatus gegenüber Spartacus bereits eine Antipathie, die aus der Wahrnehmung einer möglichen Gefahr des Thrakers besteht, so dass er ihn trotz seiner Fähigkeiten lieber „profitably dead“⁵⁷⁵ sieht und auch aus diesem Grund wählt.

Liegt 1951 und 2004 noch eine Nacht zwischen der Auswahl und dem Kampf, findet er 1960 noch am gleichen Tag statt, was umfangreichere Reflexionen verhindert, die im Roman im Gespräch von Spartacus und Varinia und 2004 im Orakelwurf von Draba⁵⁷⁶ dargestellt werden. Im Roman ist bis zum Kampf bereits in der Gladiatorenschule bekannt, dass eine ungerechte Paarung gewählt wurde; „everyone knew that Spartacus would fight the black man and that it would be dagger against net and fork. [...] Spartacus would die.“⁵⁷⁷ Diesen Kritikpunkt äußert 2004 Crixus; „Dagger against net and trident. What kind of match ist that?“⁵⁷⁸, zusätzlich ist dem Zuschauer jedoch schon vorher die Konsequenz eines solchen Kampfes verdeutlicht worden.

“In the ring, Draba, they ever pit the knife against the spear?” (Spartacus)

“The spear always wins.“⁵⁷⁹ (Draba)

Der kurze Wortwechsel zwischen Draba und Spartacus wirkt aufgrund des keinesfalls guten Verhältnisses zwischen beiden demonstrativ, da es keine Notwendigkeit dafür gibt, außer, wenn ein solcher Kampf stattfände. Er dient als Vorgriff

⁵⁷⁵ Spartacus 1951, S. 110

⁵⁷⁶ Vgl. Spartacus 2004, 00:44:51–00:45:05

⁵⁷⁷ Spartacus 1951, S. 109

⁵⁷⁸ Spartacus 2004, 00:47:11

⁵⁷⁹ Ebd., 00:23:22

für die Verdeutlichung der Konsequenz der Paarung, die im Roman erst nach dem Bekanntwerden des Kampfes aufbricht und kritisiert wird.

Die Besucher der Gladiatorenschule stellen jeweils (vor der Forderung der Bekleidung) noch eine weitere Forderung, die einen möglichen Betrug durch Batiatus verhindern soll.

„And I want no fakery – no double cuts for both to suck the sand and pretend that they are finished. If they are both down, one of your trainers will cut the throats of both.“⁵⁸⁰

(Bracus, 1951)

“If both men are down and refuse to continue to fight your trainer will slit their throats like chickens. We want no tricks.“⁵⁸¹

(Helena, 1960)

“And I want no fakery. No double cuts for them to both suck the sand pretend that they’re dying. If one of them is down or both of them are down, I want one of your trainers to cut their throats.“⁵⁸²

(Crassus, (2004)

Prägnant zeigt sich hier die Ähnlichkeit in den Formulierungen 1951 und 2004, wohingegen 1960 die Unmenschlichkeit der Forderung durch den Tierbezug noch verstärkt wird. Eine gewisse Aggressivität gewinnt die Szene in der früheren Verfilmung weiter dadurch, dass – und wie – Helena diese Aussage macht, zudem in direkter Nähe zu den Gladiatoren. 1951 und 2004 wird die Forderung jeweils in der Unterhaltung gestellt, die noch vor der Auswahl stattfindet – somit kann nur 1960 davon ausgegangen werden, dass dieser Faktor den Gladiatoren ebenso bekannt ist wie Forderung, dass der Kampf bis zum Tod geführt werden soll.

Vor dem Kampf befinden sich die Gladiatoren in einem Holzverschlag (1951 und 1960) bzw. in einem vergitterten Bereich (2004), in dem sie auf ihren Einsatz warten. In den beiden früheren Werken befinden sich alle vier darin, 2004 folgt zunächst die Bloßstellung von David, so dass Polemus nur kurzfristig mit Spartacus und Draba eingesperrt wird. Das Gitter ermöglicht ihnen einen viel freieren Blick auf das Geschehen, auch sind sie selber sichtbar. Weiter bietet die Räumlichkeit

⁵⁸⁰ Spartacus 1951, S. 95

⁵⁸¹ Spartacus 1960, 00:37:57

eine deutlich größere Bewegungsfreiheit, so dass Draba, der durch Davids Verhalten zunehmend nervös wird, umhergehen kann – in dieser Szene wirkt Spartacus' Passivität äquivalent zu der des Draba 1960.

Davids Verweigerung, auf die Forderung der Römer den Unterlegenen zu töten, sorgt zunächst für Erstaunen, wird nach dem Tod des Gegners von den Zuschauern aber nicht weiter kritisiert – 2004 reagiert Crassus begeistert von dieser Ungewöhnlichkeit („That was extraordinary!“⁵⁸³). 1960 findet keine Verweigerung beim ersten Kampf statt, jedoch ist es dort Crixus, nicht David. Die Rolle des David wird 1951 und 2004 zu stark positiv herausgearbeitet, um ihn den anderen direkt töten zu lassen, 1960 ist er lediglich eine Nebenfigur. Die Crixusfigur ist 1960 keinesfalls so dominant wie 1951 und 2004, so dass das Töten von Galino als reine Darstellung des institutionellen Zwanges erfolgt. Besondere Relevanz hat die Verweigerung 2004 für Drabas Verhalten. Der Sterbende ist jeweils eine unbekannte Person, die für den Zuschauer keine größere Bedeutung besitzt. Relevanter als der erste Kampf ist die Darstellung des Kampfes zwischen Spartacus und Draba bzw. das explizite Nichtkämpfen im Roman.⁵⁸⁴

Der Eintritt von Spartacus und Draba in die Arena findet jeweils nach dem ersten Kampf statt.

⁵⁸² Spartacus 2004, 00:41:49

⁵⁸³ Ebd., 00:51:08

⁵⁸⁴ Aufgrund des fehlenden Kampfes zwischen Spartacus und Draba wird der Vorgegangene im Roman besonders ausführlich geschildert (Spartacus 1951, S. 118–122). Ähnlich, wenn auch abgemildert, wird 2004 der Umgang mit dem von Spartacus in seinem ersten Kampf Getöteten dargestellt (Spartacus 2004, 00:34:47–00:35:00).

The pair took the weapons. And then [...] the black man went mad. [...] They saw him cast his net aside and shout a wild warcry. And then they saw him hurtle toward the grandstand.

Draba tötet einen Aufseher und zerstört einen Zaun. Der erste Speer trifft ihn, doch er läuft weiter und klettert zur Tribüne. Ein zweiter und dritter Speer treffen ihn.

Now at last, he was finished – yet the fork in his outstretched hand touched the rail of the box where the Romans cowered in terror. [...] But it must be noted that through all this, Spartacus had not moved. If he had moved, he would have died. He cast his knife into the sand, and remained without moving. Life is the answer to life.⁵⁸⁵

(1951)

Sie kämpfen, bis Draba Spartacus entwapfen kann. Spartacus liegt auf dem Boden an der Wand, der Dreizack ist vor ihm, sie sehen sich an.

Draba erhält von Helena das Zeichen, Spartacus zu töten, dieser schließt die Augen. Als Draba zögert, fordern auch die anderen Römer Spartacus' Tod.

Draba wirft den Dreizack zu den Römern, klettert die Tribüne hinauf, wird von einem Speer getroffen. Er berührt Crassus' Knie, der ihm mit einem Dolch ins Genick sticht und mit Blut bespritzt wird. Draba fällt. Spartacus sitzt immer noch am Boden.⁵⁸⁶

(1960)

Sie kämpfen, bis Spartacus nach einem Treffer am Kopf benommen fällt. Draba hält den Dreizack über ihn.

Die Römer fordern Spartacus' Tod. Draba tötet den Aufseher mit dem Dreizack, rennt unbewaffnet zur Tribüne. Cinna nimmt einen Speer und trifft, zwei weitere Aufseher werfen ebenfalls, so dass Draba an der Tribüne festgespießt wird. Crassus tritt ihm auf die Hand. Draba ist tot. Spartacus bleibt am Boden liegen.⁵⁸⁷

(2004)

Der prägnanteste Unterschied zwischen dem Roman und den beiden Filmdarstellungen wird sofort deutlich: liegt 1951 die explizite Betonung darin, dass Draba und Spartacus nicht kämpfen und sich letzterer nicht einmal bewegt, werden 1960 und 2004 ausführliche Kampfszenen dargestellt. Im direkten Vergleich der Filme bleibt die Szene dabei relativ ähnlich; sie endet jeweils mit Spartacus' Unterlegenheit, Drabas Zögern und dessen anschließenden Angriff auf die Zuschauer. In der Romanvorlage lässt Draba das Kämpfen gegen Spartacus aus und wendet sich direkt gegen die Römer, was auch Spartacus' Bewegungslosigkeit erklärt, die damit begründet wird, dass er sonst ebenfalls getötet worden wäre – ebenso wie die Figuren 1960 und 2004. Letztendlich findet sich allerdings auch kein Grund dafür, dass er sich hätte bewegen oder in das Geschehen eingreifen sollen, denn selbst wenn es ihm möglich gewesen wäre, einen erfolgreicherer Angriff auf die

⁵⁸⁵ Spartacus 1951, S. 127f

⁵⁸⁶ Spartacus 1960, 00:45:35–00:47:32

⁵⁸⁷ Spartacus 2004, 00:51:13–00:52:26

Römer vorzunehmen, wäre auch er letztendlich getötet worden – zu einem Handlungszeitpunkt, an dem für ihn das (eigene) Leben als allerhöchster Wert steht.

Unterschiedlich ist in allen drei Werken zunächst die Bewaffnung Drabas. Nur im Roman behält er den Dreizack bei seinem Weg auf die Tribüne. 1960 wirft er damit nach den Römern, ohne jemanden zu verletzen, und klettert dann unbewaffnet, ebenso wie 2004, wo er mit seiner Waffe zuvor einen Aufseher ersticht.

Das Angstverhalten der Römer im Roman orientiert sich nicht nur daran, dass sich dort der Gladiator bewaffnet nähert, sondern verändert sich auch durch die Personenwahl. 1951 sind es Bracus und Caius⁵⁸⁸, die vier⁵⁸⁹ Jahre vor dem Niederschlagen des Aufstandes in Batiatus' Gladiatorenschule einen Gladiatorenkampf fordern; hauptsächlich will der ältere Bracus seinen jüngeren Freund beeindrucken. Zum Kampf am nächsten Morgen schließen sich ihnen noch Cornelius Lucius und dessen Frau an. 1960 kommen sie gemeinsam; Helena und ihr Bruder Glabrus, dessen Frau Claudia und Crassus.

Den Effekt, Crassus bereits mit in der Gladiatorenschule bei einer der Schlüssel-szenen auftreten zu lassen, nutzt auch der zweite Film, worin sich auch Elemente des (Nicht-)Sehens und Wiedererkennens begründet finden (vgl. Kap. 3.3.3). 2004 sind es ebenfalls vier Personen – Crassus wird begleitet von Caius⁵⁹⁰ und dem Ehepaar Cornelius und Helena Lucius – wobei sich erneut ein interessantes Zusammenspiel aus der Kombination von Crassus und Helena ergibt. Relevant bleibt Crassus' Anwesenheit besonders bei der Szene um Drabas Angriff. Da er in der Romanhandlung nicht unter den zuschauenden Römern ist, ist es nicht wichtig, dass sie als „cowered in terror“⁵⁹¹ beschrieben werden, da weder Bracus noch Caius besonders hervorgehoben werden und sie eher in ihrer Angst im Kontrast zu den Gladiatoren dargestellt sind. In den Filmen jedoch bedingt Crassus' Anwesenheit eine Reaktion von ihm, die ihn als relevante Person herausstellt, so dass er nicht nur ohne Angst, sondern auch aktiv handelnd auftritt. Dabei wirkt 1960 Crassus' Dolchstoß in Drabas Genick mit dem Blut, das ihm ins Gesicht spritzt, deutlich dramatischer und energischer als der Tritt auf dessen Finger 2004. Da

⁵⁸⁸ Caius Crassus, entfernt verwandt mit Marcus Licinius Crassus (vgl. Spartacus 1951, S. 89).

⁵⁸⁹ Ebd., S. 90

⁵⁹⁰ Dass diese Figur diesen Namen trägt, wird an einer Erwähnung von Crassus deutlich (Spartacus 2004, 01:07:41), er hat jedoch keine ähnliche Relevanz wie die gleichnamige Figur im Roman.

⁵⁹¹ Vgl. ebd., S. 128

Draba zu beiden Zeitpunkten schon keine ernsthafte Gefahr mehr darstellen kann, enthält Crassus' Verhalten definitiv ein selbstdarstellerisches Moment.

Die Relevanz in dieser Szene liegt jedoch nicht im eigentlichen Handeln von Draba gegen die Römer, sondern in der Bedeutung, die sie einerseits für Spartacus' Verhalten vorher (und seiner Einflussnahme auf Draba) und nachher (in der Wirkung des Geschehens auf ihn) hat. Die Auswirkungen von Spartacus' vorherigem Verhalten finden sich in den Gründen, die Draba für seine Handlung hat; sie werden besonders in der Situation vor ihrem Kampf verdeutlicht.

Die *Childhood-Aussage*⁵⁹², die 2004 von 1951 übernommen wird, verdeutlicht die Hilflosigkeit, in der sich Draba in der Situation befindet. Das Sterben in der Kindheit steht dabei für das Sterben in einem Zustand der Unschuld, in dem noch keine Handlungen, wie sie in der Gladiatorenschule erzwungen werden, ausgeführt worden sind, und auch Situationen wie die, in der die Aussage gemacht wird, nicht stattfinden. Draba sieht darin eine Existenz, die vor dem Erlangen von Schuld in Form gladiatorischen Handelns beendet wird, als positiv an, um seinen inneren Konflikt über die gegenwärtige Situation zu offenbaren. Dass Spartacus 1951 widerspricht – „No', said Spartacus.“⁵⁹⁴ – , ist wieder auf seine Grundhaltung, die Höchststellung des Lebens an sich, zurückzuführen. 2004 hingegen bleibt die Aussage unkommentiert und der Dialog endet, so dass auch die Thematik des Glaubens, nach dem Draba fragt und den Spartacus ablehnt, fehlt.

Drabas Verhalten in der Gesamtsituation ist zwischen allen drei Werken prägnant unterschiedlich und setzt sich aus den Handlungen vor und während bzw. nach bzw. statt des Kampfes zusammen.

1951 ist die Situation am eindeutigsten. Draba kündigt Spartacus bereits an, nicht zu kämpfen, und er kämpft auch nicht gegen ihn. Ebenso deutlich sind die Gründe, die aus der Sympathie für den Thraker und zusätzlich aus einer eigenen Kampfesmüdigkeit bestehen. Der Zwang, gegen Spartacus in einem für diesen aussichtslosen Kampf kämpfen zu müssen, ist der auslösende Faktor, so dass Draba den einzig möglichen Weg geht: er kämpft gar nicht, sondern wendet sich

⁵⁹² „If the gods love you, you die in childhood.“ (Draba) Spartacus 2004, 00:51:01; „If the gods love you, you die in childhood.“ (Draba) Spartacus 1951, S. 117

⁵⁹⁴ Ebd.

direkt gegen die Römer, so dass er Spartacus nicht zum Kämpfen gegen ihn zwingt und dieser auch nicht verletzt wird – Spartacus erlebt damit auch eine erste Form der Opferbereitschaft.

1960 ist die Situation schwieriger zu analysieren. Die gesamte Szene im Holzver Schlag verläuft schweigend, lediglich von Blickwechseln und leichtem Lächeln von Draba unterbrochen. Aus Drabas Verhalten wird nicht deutlich, ob er sich sieges sicher ist oder ob er ungerne gegen Spartacus antritt. Auch beobachtet Spartacus das vorherige Paar alleine, dessen Kampf sie in den anderen Werken gemeinsam folgen. Danach findet der Kampf zwischen ihnen statt. Als er ihn jedoch töten könnte, hält Draba inne und beginnt die Handlung gegen die Römer. Ob es sich dabei um eine geplante oder spontane Reaktion handelt, bleibt unklar.

2004 ist die Situation divergenter gestaltet. Drabas Verhalten ist in der Irrationalität äquivalent zu 1951, jedoch ist es nicht die Verzweiflung darüber, gegen Spartacus kämpfen zu müssen, sondern Nervosität, die sich zur Irritation steigert, als er Davids Verweigerung beobachtet. Ihm wird damit einen unbekanntem Widerstand gegen die Institution demonstriert. Darauf folgt seine explizite Ankündigung, dass er kein Mitleid mit Spartacus haben werde; eine Reaktion, um das Gesehene als Fehlverhalten zu deuten. Eine Beeinflussung durch Spartacus' Reaktion, erneut auf die Wertigkeit des Lebens bezogen, wird nicht sichtbar. Drabas Verhalten im folgenden Kampf, sich nach Spartacus' Niederlage gegen die Römer zu wenden, wirkt damit einerseits spontaner, andererseits jedoch nicht schlüssig. Ob er derart durch Davids Verhalten verwirrt ist, dass er dieses kopiert – obwohl Polemus schon tödlich verletzt war –, oder ob ihn Spartacus' Aussage beeinflusst hat, bleibt ebenso unklar wie die Rolle des nächtlichen Orakels.

Somit führen beide Filme zu einem Verhalten Drabas, das zwar als Opferbereitschaft, jedoch auch als ein persönlich motiviertes Verhalten gegen die Römer gedeutet werden kann, bei dem ein zusätzliches Töten von Spartacus als Unnötigkeit – oder weiteres Kontraverhalten gegen die Römer – ausgelassen wird.

Die Darstellung des Kampfes und die Auslassung von Drabas Verzweiflung bedeuten für die Verfilmungen zwei relevante Punkte. Zunächst bietet sich die Ausführung des Kampfes als Spannungselement an. Dabei steigern sowohl Drabas demonstrierte Rationalität als auch sein irrationaleres Verhalten die Spannung, da der Zuschauer 1960 einen eventuellen inneren Konflikt nur ahnen kann und 2004

eine divergente Handlung zur vorherigen Aussage Drabas stattfindet. Interessanter jedoch ist dabei die Unterlegenheit von Spartacus, die für die Filme zwingend ist. Hätte Spartacus gesiegt, hätte er Draba töten oder zumindest verletzen müssen, so dass ein Wenden des Unterlegenen gegen die Römer unwahrscheinlich gewesen wäre. Die einzige Option bietet somit ein Kampf, den Spartacus fast unverletzt verliert; Konsequenz dessen ist jedoch, dass Spartacus' Kampffähigkeit nicht der von Draba entspricht bzw. die Kombination der Waffen Batiatus' und Drabas Prophezeiung folgt. Weiter könnte Drabas Verhalten in beiden Filmen daraus entstanden sein, dass er Spartacus oder überhaupt niemanden in einem Kampf besiegen will, der bereits ungerecht konzipiert worden ist. 1951 ist Draba klar durch Spartacus' Verhalten in der Gladiatorenschule beeinflusst worden, da dieser sich dort die Sympathien der Männer verschaffte, so dass Draba ihn deswegen nicht tötet und nicht einmal verletzt; nicht einmal zum Kämpfen zwingt.

Im Grundsatz der Gladiatoren findet sich 1951 die Erklärung für Drabas Verhalten, das daraus resultiert, dass Spartacus durch seinen Umgang mit den anderen Gladiatoren dem *Make no friends-Prinzip* widersprochen hat. Auch wenn es dabei nicht seine Intention war, Draba in einen moralischen Konflikt zu bringen, so steht dessen Verweigern als Verdeutlichung einer Reaktion auf das gegenseitige Töten. 1960 und 2004 hält Draba die durch den Grundsatz geschaffene Distanz aufrecht. Die Szene (siehe S. 123), jeweils kurz nach Spartacus' Ankunft, ist textuell ähnlich, jedoch in der Umsetzung grundsätzlich unterschiedlich. Interessant ist dabei vor allem das unterschiedliche Aggressionspotential in ihrer Darstellung. 1960 führt Draba an, dass er töten *müsse (have to)*, 2004 – die Unterhaltung wird über Gannicus stellvertretend geführt – dass er töten *werde (will)*. Diese Aussage gibt der Figur 2004 eine stärkere Eigenmotivation in der Handlung. Einfluss nimmt dort auch Gannicus' Verhalten, das in seiner Naivität auf Draba provozierend wirkt, 1960 ist Spartacus in seiner Art naiv. In beiden Fällen bleibt er betont rational, die Szene 1960 verdeutlicht allerdings auch das konträre Verhalten zum Grundsatz, da sich vor Drabas Aussage die anderen Gladiatoren namentlich ansprechen und unterhalten. Letztendlich bleibt in den Filmen die genaue Motivation offen, wichtiger ist die Aussage, die Spartacus selbst darin sieht und die sich auf sein neues Verständnis vom Kämpfen und Töten bezieht.

Durch Drabas Verhalten in der Arena ändert sich Spartacus' Perspektive und er sieht die Notwendigkeit, den Grundsatz aufzulösen und ein gemeinsames Ziel zu verfolgen. Während der Demonstration des toten Draba und der Hinrichtung des weiteren Gladiators sucht Spartacus 1951 und 2004 nach Verbündeten.

“Are you my friend?” (Spartacus)	“Are you my friend, Crixus?” (Spartacus)
[...]	“Was Draba your friend?” (Crixus)
“Gladiator, make no friends of gladiators.” (Crixus)	“Yes [...]” ⁵⁹⁶ (Spartacus)
“I call you friend.” (Spartacus)	
[...]	
“I call you friend.” ⁵⁹⁵ (Gannicus)	
(1951)	(2004)

1951 wird der Aspekt dadurch aufgelöst, dass zwar nicht Crixus, jedoch Spartacus selbst und auch Gannicus – nach der Hinrichtung – die notwendige Zustimmung geben, womit Spartacus seine Bereitschaft und nach dem Tod des Afrikaners auch Gannicus die Motivation bestätigt, Freundschaften einzugehen. 2004 bleibt die Szene offen, da keiner auf die Frage von Spartacus antwortet. 1951 braucht Spartacus das Wissen um diese Unterstützung, da er den Aufstand erst beginnt, als er sich sicher ist, dass ihm die anderen helfen werden – zu dem Zeitpunkt ist Crixus dann der erste, der ihm seine Unterstützung verspricht. Er hat sich zwar nicht wie Gannicus direkt dazu bekannt, jedoch verstanden, dass Batiatius' Verhalten eine Reaktion der Gladiatoren bedingt. Aus Spartacus' Verhalten gegenüber dem Grundsatz ergibt sich zumindest 1951 die direkte Reaktion in Form von Drabas Wenden gegen die Römer statt gegen Spartacus. Interessant ist, dass Spartacus 1951 und auch 2004 Drabas Freundschaft betont („He was my friend [...] and he loved me.“ / „Was Draba your friend?’ (Crixus) – ‚Yes. [...]’ (Spartacus)“)⁵⁹⁷, dieser selbst jedoch nur 1951 die gleiche Formulierung wählt

⁵⁹⁵ Spartacus 1951, S. 145

⁵⁹⁶ Spartacus 2004, 00:55:21

⁵⁹⁷ Spartacus 1951, S. 144, Spartacus 2004, 00:55:24

(„Then kill me, my friend.“ (Draba)⁵⁹⁸) und Emotionen gegenüber Spartacus zeigt, 1960 distanziert und 2004 abweisend bleibt.

Auswirkung von Drabas Verhalten auf Spartacus

Nach der Beeinflussung, mit der Spartacus Drabas Verhalten verändern konnte, folgt die Gegenreaktion in Form der Veränderung von Spartacus durch Drabas Handeln.

Diese findet sich vor allem in zwei Punkten: Einerseits der Prämisse, nie wieder als Gladiator zu kämpfen oder derartige Kämpfe zuzulassen, andererseits in dem Vermeiden unnötigen Tötens mit der gleichzeitigen Entwicklung eines legitimierten Tötens im Kampf gegen die Römer. Beide Faktoren sind jedoch mit der Notwendigkeit eines Aufstandes verknüpft. 1951 und 2004 folgen diese Aussagen nach der ebenfalls 1960 dargestellten Demonstration des toten Draba, der dort aber nicht wie in den anderen Werken die Hinrichtung eines weiteren Gladiators folgt. Der auf Batiatus' Befehl rein zur Abschreckung Getötete ist dabei das Opfer der Auswirkung, die Drabas Verhalten auf den Besitzer der Gladiatorenschule hat – diese Handlung spielt in Spartacus' Gründe für den Aufstand ein und ist somit auch ein Punkt für die Auswirkung von Drabas Verhalten auf Spartacus.

⁵⁹⁸ Spartacus 1951, S. 144

<p>„I will never be a gladiator again.“⁵⁹⁹ --- „We will go out and fight, and we will make a good fight for we are the best fighting men in the whole world.“⁶⁰⁰ (Spartacus, 1951)</p>	<p>„I swore that if I ever got out of this place I'd die before I'd watch two men fight to the death again. Draba made that promise too.“ (Spartacus) [...] „What else can we be?“ (Dionysos) „Gladiators! An army of gladiators...“⁶⁰¹ (Spartacus) (1960)</p>	<p>„We could never look into each other's eyes. [...] My life is my brother's. Live to fight the Romans!“⁶⁰² (Spartacus, 2004)</p>
---	--	--

Die Aussagen in den drei Werken sind im Grundsatz gleich, denn das institutionelle, als sinnlos empfundene und somit nicht eigenlegitimierbare Töten soll beendet werden. 2004 werden diese Gladiatorenkämpfe besonders betont dargestellt – auch wenn die Gegner, die Spartacus tötet, dem Zuschauer unbekannt sind⁶⁰³ – bei denen sie sich durch den Grundsatz vor einem ethischen Konflikt schützen wollen, so dass jetzt eine neue Form der Gemeinschaft entstehen kann, die ein einheitliches Ziel verfolgt. 1951 und 1960 werden besonders die Fähigkeiten betont, die die Gladiatoren innehaben und ihren Ausgangspunkt als erfolgreiche Kämpfer betonen. Relevanter als die expliziten Unterschiede in diesen Aussagen sind der jeweilige Zeitpunkt und die Art der Ausführung, in der sie dargestellt werden: Draba und sein Tod erfüllen eine Vorbildfunktion, die Spartacus anführt, um die Sinnlosigkeit gladiatorischer Kämpfe zu verdeutlichen. Die Aussage, die er in Drabas Verhalten sieht, ist die des Aufbegehrens gegen die Zwänge der totalen Institution und gegen die Römer. Auch der Grundsatz, den Spartacus zuerst in der Gladiatorenschule gebrochen hatte, ist damit aufgelöst, da sie jetzt gemeinsam kämpfen und somit emotionale Bindungen zwischen einander zulassen.

⁵⁹⁹ Spartacus 1951, S. 154

⁶⁰⁰ Ebd.

⁶⁰¹ Spartacus 1960, 01:08:00

⁶⁰² Spartacus 2004, 00:59:00

⁶⁰³ Ob es sich ebenfalls um Gladiatoren von Batiatus handelt, wird nicht weiter ausgeführt.

sen können. Drabas *promise* 1960 bleibt allerdings eine Assoziation von Spartacus, da es außer dem ersten Gespräch keinen weiteren Dialog zwischen ihnen gibt.

Spartacus' ethisches Verhalten

1951 hält Spartacus seine Rede direkt nach dem Beginn des Aufstandes. Er äußert den Wunsch noch bevor der Aufstand – auch als Konsequenz – beginnt. 2004 redet er mit den anderen Gladiatoren, als die Aufseher besiegt sind, 1960 etwas später, als sie die Schule bereits eingenommen haben und er den Kampf zwischen den zwei Römern abbricht. Dieser Zweikampf ist für alle drei Werke als Reflexionsszene für Spartacus' Ethik- und Autoritätsverhalten relevant. Dabei stehen jeweils vier Aspekte (Zeitpunkt, Kampfpaar, Verhalten von Spartacus und Verhalten der anderen Sklaven) im Vordergrund, wobei interessant ist, woraus sich der Ausgang der Szene ergibt.

Nach dem Tod von Crixus; „much later“. Mummius und Servius sind gefangen worden.

[...] Spartacus, in a cold passion of rage and hate, had pointed to the two Roman patricians and said, „As we did, so you will do! Go onto the sand with knives and naked, so that you may learn how we died for the edification of Rome and the pleasure of its citizens!“

[...]

„Let them fight, if you want. Let them kill each other. But it will hurt us more. [...] You and I are gladiators. How long ago did we say that we would wipe even the memory of the fighting of pairs from the face of the earth?“ (David)

„And I will. But these two must fight...“⁶⁰⁴ (Spartacus)

Der Kampf findet statt.

(1951)

Kurz nach dem Beginn des Aufstand in der eingekerkerten Gladiatorschule. Zwei Römer sind gefangen worden und werden zum Kämpfen gezwungen. Spartacus bricht den Kampf ab; Protest.

„I want to see their blood here where Draba died!“ (Crixus)

„I made myself a promise, Crixus. I swore that if I ever got out of this place I'd die before I'd watch two men fight to the death again. Draba made that promise too. He kept it. So will I. [...] What are we, Crixus? What are we becoming? Romans? Have we learned nothing?“⁶⁰⁵ (Spartacus)

(1960)

Belagert von Crassus. Mummius und Servius sind nach ihrem Angriff gefangen worden, Crixus will sie töten.

„Kill them? Who would throw away a fortune? Aristocrats. Sons of important families. What would Rome pay to have them back?“ (Spartacus)

[...]

„You speak of ransom like we're thieves. These men made whores of our daughters and gladiators of our sons. I say they would have us fight for their entertainment we should make them fight for ours!“ (Crixus)

„Fight!“ (Gannicus und andere)

„This isn't justice. This is revenge.“ (Varinia)

„Don't lie to yourselves. Do this and you'll become what Rome tried to make you – animals!“⁶⁰⁶ (Spartacus)

Der Kampf findet statt.

(2004)

1951 findet der Kampf aufgrund von Spartacus' Entscheidung statt – Hauptpunkt dabei ist für ihn das Racheelement, denn Mummius und Servius sind für den Tod von Crixus und dessen Anhängern verantwortlich. 1960 wird der Kampf durch Spartacus abgebrochen und die Entscheidung von den anderen Gladiatoren nach einer Diskussion akzeptiert – er gerät „in Fronstellung zu seinen Gefährten und muss sie in einer spontanen ersten Rede“, in der er sie an Drabas Beispiel erin-

⁶⁰⁴ Spartacus 1951, S. 248

⁶⁰⁵ Spartacus 1960, 01:06:59–01:07:47

⁶⁰⁶ Spartacus 2004, 01:58:24–01:59:06

ner, „zur Rason rufen“⁶⁰⁷, so Dehrmann – die Akzeptanz der anderen bestätigt schließlich seine Anführerrolle.

2004 findet sich eine Schnittmenge aus der Romanvorlage und der früheren Verfilmung, die mit ihrer Mischung jedoch einen Aspekt produziert, der den anderen Werken widerspricht. Denn sowohl 1951 als auch 1960 wird mit Spartacus' Entscheidung – wenn auch zwischen den Werken komplett unterschiedlich – die Akzeptanz seiner Autorität dargestellt. Kritisiert wird er in beiden Fällen; 1951 von David, der das Durchführen des Kampfes als falsch ansieht, 1960 von Crixus, der den Kampf als Rache für Draba fordert. In beiden Fällen wird die Situation nach Spartacus' Meinung entschieden. Die 2004 dargestellte Szene kombiniert Spartacus' Forderung 1960, den Kampf abubrechen, mit dem stattfindenden Kampf von 1951, wodurch Spartacus' Autorität klar untergraben wird. Das aus der ersten Verfilmung übernommene, ethische Verhalten kann sich dabei nicht gegen den Willen der anderen durchsetzen, so dass er zwar moralischer als 1951, jedoch nicht so akzeptiert wie 1960 dargestellt wird. Weitere Kritik kommt 2004 von Vari- nia, die besonders das hier ebenfalls vorhandene Racheelement als Delegitimie- rung ansieht, wobei 1951 gerade in diesem Aspekt die Rechtfertigung für die Durchführung des Kampfes gesehen wird. Durch den Konflikt zwischen Spartacus und seinen Männern ergibt sich ein Missverhältnis, das mit dem anschließenden Kampf, der bis zum Tod von Mummius führt, ebenso wie mit der Kampfszene von Spartacus und Draba dem Film ein weiteres Spannungselement hinzufügt. Die Individualisierung der beiden Römer 1951 und 2004 führt somit in beiden Fällen dazu, dass die Rache als Reaktion auf das Handeln der beiden, jeweils Angriffe auf die Sklaven, ausgeführt wird, 2004 allerdings divergent zu Spartacus' Mei- nung – wodurch allerdings auch eine Rechtfertigung für die Handlung nicht bei ihm liegt. 1960 sind die beiden Männer nicht nur unbekannt, sondern außer in ihrer Rolle als Römer auch mit keiner Form der expliziten Schuld verknüpft, so dass ein Legitimieren, wie es 1951 von Spartacus bzw. 2004 von Crixus formuliert wird, nicht möglich wäre. Zwar stellt auch Crixus 1960 einen Bezug zum Tod von Draba dar, Spartacus kann ihn jedoch überzeugen, dass es sich dabei um die falsche Vorgehensweise handelt, da sie der ersten Prämisse, nicht mehr als Gla-

⁶⁰⁷ Dehrmann, S. 169

diator zu kämpfen oder derartige Kämpfe zu akzeptieren, widerspricht. Interessant ist dabei die Differenz im Racheaspekt von Crixus: bezieht er diesen 1960 auf Draba, sieht er ihn 2004 bei der Allgemeinheit, was besser zu der Formulierung von 1951 – „As we did, so you will do!“⁶⁰⁸ – passt.

In beiden Szenen ist Spartacus mit einem stärkeren ethischen Verhalten und einer konsequenteren Orientierung an den neuen Grundsätzen dargestellt als 1951, seine mangelnde Durchsetzungsfähigkeit gegenüber den anderen verhindert 2004 jedoch, dass er diese Prinzipien auch ausführen kann.

Spartacus' ethisches Verhalten klammert 1951 den Kampf der beiden Römer aus, jedoch gibt es noch zwei weitere Szenen, in denen er den direkten Racheaspekt akzeptiert. 1960 gibt es keine weitere Szene, 2004 hingegen wirkt die Darstellung der Figur dadurch divergent, dass Spartacus in der zweiten Situation – die chronologisch vor dem Zweikampf der Römer liegt, der nur 1960 so früh in der Handlung stattfindet – genau gegensätzlich entscheidet und auch Varinia keinerlei Einwand gegen das Töten aus Rache vorbringt.

A large landowner, Marius Acanus by name, was forewarned, and gathered all his seven hundred slaves together to shepherd them to the safety of the walls of Capua; but the gladiators met him on the road and stood in grim silence and watched as his own slaves slew him and his wife [...]. It was a grim and awful business, but Spartacus knew that he could not stop it, nor was he particularly anxious to stop it [...]. The litter-slaves themselves did the work.⁶⁰⁹

(1951)

*Die Gladiatoren treffen auf Helena und Cornelius, die in zwei Sänften unterwegs sind. Die acht Sänftenträger setzen ohne Befehl die Sänften ab. Die Römer stehen auf, Cornelius fordert die Freigabe des Weges. Blickkontakt zwischen Helena und David, der daraufhin sein Schwert zieht und von Spartacus zurückgehalten wird. Die Römer wollen ihren Weg fortsetzen, doch ihre Sänftenträger weigern sich und schlagen auf die beiden ein. Einige Anhänger von Spartacus, jedoch keine namentlich bekannten, schließen sich an. Helena und Cornelius werden getötet.*⁶¹⁰

(2004)

⁶⁰⁸ Spartacus 1951, S. 247

⁶⁰⁹ Ebd., S. 168

⁶¹⁰ Spartacus 2004, 01:12:32

Ist Spartacus' Handeln 1951 logisch passend, weil es zu der Durchführung des Zweikampfes der Römer passt – obwohl es durch ein reines Akzeptieren ohne einen Befehl und somit auch ohne Kritik abgemildert wird – ist sein Handeln 2004 im Kontext nicht verständlich. Der Zusammenhang, der 1951 darin besteht, dass Spartacus in beiden Fällen das Töten der Römer als Rachehandlung legitimiert sieht, fehlt 2004, da weder er noch Varinia protestieren. Dass er David zurückhält und es dem Zuschauer unbekanntes sowie die eigenen Sklaven von Helena und Cornelius sind, die sie töten, stellt ein Äquivalent zu der Szene von 1951 dar. Obwohl es hier auch eine persönliche Motivation für Spartacus und David geben würde, da sie vor den beiden kämpfen mussten und letzterer vor ihnen bloßgestellt wurde, wäre ein Eingreifen der beiden Charaktere nicht möglich. So ist es in dieser Szene ebenso wie bei der Rachehandlung 1951 nicht Spartacus, der aktiv handelt, da er zwar akzeptiert, jedoch seine selbst gesetzte, ethische Grenze einhält. Sein Zurückhalten von David 2004 erfüllt den Zweck von dessen Darstellung und der Ausführung der Tat durch nicht individualisierte Figuren. Fehlend ist allerdings Varinias Kritik, denn Spartacus' Akzeptanz in der Szene ist überraschend, Varinias Zurückhaltung jedoch wirkt in ihrer Rolle als moralische Instanz, die besonders Rache ablehnt, nicht glaubwürdig. 2004 gibt es noch zwei weitere Szenen, zunächst Varinias Kritik an den Plünderungen, bei denen Spartacus seine Anhänger nicht kontrollieren kann – „They're still a mob.“⁶¹¹ –, andererseits die Kreuzigung von Servius. Diese Szene ist in ihrem Einsatz besonders deswegen relevant, weil sie den gesamten weiteren Verlauf inklusive der Kreuzigungen, die Crassus nach seinem Sieg durchführen lässt, beeinflusst, und ihm ebenso wie der Tod von Helena und Lucius eine ganz andere persönliche Motivation gibt (vgl. Kap. 3.3.1). Nach dem Zweikampf der Römer und seinem erfolglosen Versuch, Crassus davon zu überzeugen, gegen seine eigene Auslieferung alle anderen ziehen zu lassen, lässt Spartacus ein Kreuz errichten, an das Servius – der zuvor Mummius im Zweikampf töten musste – gebunden worden ist. Diese Szene hat nicht nur Auswirkungen auf Crassus, sondern wird auch von Varinia kommentiert. Interessant sind dabei die Argumente von Spartacus.

⁶¹¹ Spartacus 2004, 01:26:15

„How could you do this? How could you crucify?“ (Varinia)

„The Romans need to be reminded that we are not beaten. And our people need to be reminded of the price of defeat.“ (Spartacus)

„You’re becoming one of them.“ (Varinia)

„I’m not the oppressor. [...] This is about survival.“ (Spartacus)

„Speak for yourself. For me? For our son? It’s not worth it.“⁶¹² (Varinia)

Interessant ist dabei, dass er als Argument für die Kreuzigung auch eine notwendige Demonstration für die eigenen Leute anführt, was wie eine Vorausdeutung der Kreuzigungen wirkt, die Crassus jedoch erst als Reaktion⁶¹³ darauf plant. Prägnant ist auch Varinias Wut; in der Chronologie (Töten von Helena und Cornelius, Plünderungen, Zweikampf der Römer und Kreuzigung) akzeptiert sie zwar die erste Handlung kommentarlos, ihre Kritik steigert sich jedoch bis zur Aussage nach der Kreuzigung von Servius, in der sie sich sogar gegen Spartacus stellt. Er akzeptiert das Töten von Helen und Lucius ebenfalls, weiß bei den Plünderungen, dass seine Autorität nicht anerkannt werden würde, versucht beim Zweikampf vergeblich, sich durchzusetzen, und lässt die Kreuzigung durchführen.

Während sich also Varinia in ihrem Verhalten als moralische Instanz verstärkt – auch wenn es in der Betrachtung ihres gesamten Verhaltens nicht stringent bleibt – kann sich Spartacus nur dann durchsetzen, wenn sein Handeln gegen die Römer gerichtet ist. Er ist damit stark der Gruppe unterworfen, da die Akzeptanz seiner Autorität nicht an ihn, sondern an seine Entscheidungen geknüpft ist. Seine Führerrolle basiert nicht auf sich selbst, sondern wird erst in den einzelnen Handlungen akzeptiert – Crixus’ Abtrennung ergibt sich aus dem Aberkennen dieser Führerrolle, bestätigt jedoch in ihrem Scheitern Spartacus’ richtige Entscheidung. Dessen ethisches Verhalten wird dadurch beeinflusst, so dass er nur seine eigenen, nicht jedoch die Handlungen seiner Anhänger kontrollieren kann.

⁶¹² Spartacus 2004, 02:10:24

⁶¹³ Die Kreuzigungen können aufgrund ihrer unterschiedlichen Einsätze in den Werken nicht als eine allgemeingültig übliche Strafe der Römer angesehen werden, sondern müssen werkitern betrachtet werden.

Zwei weitere Szenen, die im Roman nicht vorkommen, sind in den Filmen zusätzlich für Spartacus' Tötungsverhalten relevant. 1960 ist es der zu Handlungsende stattfindende Kampf von Spartacus und Antoninus, der aus Crassus' Wut über Varinia und letztendlich auch als Konsequenz von Spartacus' Verhalten spontan nachts stattfindet und dessen Gewinner am nächsten Tag gekreuzigt werden soll. Varinia erklärt Crassus, dass gegen seine Angst vor Spartacus nichts helfen werde – seine Reaktion „We shall see“⁶¹⁴ drückt den Gedanken aus, durch das Erkennen eine Lösung zu finden – der stattfindende Kampf ist schließlich eine spontane Reaktion.⁶¹⁵ Neben den Elementen des endgültigen Erkennens von Spartacus durch Crassus dient die Szene des Kampfes zur Demonstration von Leidensbereitschaft.

„We will test this myth of slave brotherhood.“ (Crassus)

Die Römer bilden einen Kreis. Spartacus und Antoninus stehen in der Mitte.

„Don't give them the pleasure of a contest. I'll kill you on the first rush.“ (Spartacus)

„I won't let them crucify you!“ (Antoninus)

„It's my last order. Obey it!“ (Spartacus)

[...]

„I won't let them crucify you.“ (Antoninus)

„Do you realize how long it takes to die on a cross?“ (Spartacus)

„I don't care. (Antoninus)

Spartacus kann ihn entwaffnen.

„Forgive me, Antoninus.“ (Spartacus)

Spartacus ersticht ihn.

„I love you, Spartacus, as I loved my own father.“ (Antoninus)

„I love you like the son that I'll never see. Go to sleep.“⁶¹⁶ (Spartacus)

Antoninus stirbt.

In dieser Szene findet sich ein besonderes Verhältnis von Töten und Getötetwerden: Aktives Töten und das eigene leidvolle Sterben stehen dem passiven Sich-töten-lassen gegenüber, wozu es jedoch nicht direkt kommt, da sich Antoninus ebenfalls für Spartacus opfern will. Er akzeptiert Spartacus' Befehl nicht, da dieser

⁶¹⁴ Spartacus 1960, DVD2 01:05:00

⁶¹⁵ Spartacus spuckt ihn an und provoziert ihn damit zusätzlich. Ebd., DVD2 01:00:18

nicht nur seinen Tod, sondern auch Spartacus' Kreuzigung bedingen würde. Opferbereitschaft bedeutet hier die Notwendigkeit, den anderen zu töten – doch in diesem speziellen Fall ist es keine reine Opferbereitschaft, da sich lediglich die Todesvariante verändert, aber auch keine Sterbebereitschaft⁶¹⁷, da beide sterben müssen. Es ist neben einer Leidensbereitschaft, sich kreuzigen zu lassen, auch die aktive Bereitschaft, den anderen zu töten, um ihm den schmerzhafteren Tod zu ersparen. Spartacus muss in diesem Fall töten, um Antoninus vor einer schlechteren Alternative zu bewahren – entgegen seiner Ethik und dem Grundsatz, nicht mehr gegeneinander zu kämpfen. Somit ist Spartacus' Handlung die größte Leistung, die er ihm gegenüber erbringen kann. Auch hat der Kampf der beiden dadurch, dass Antoninus ihn nicht verweigert, gladiatorischen Charakter, da Crassus, Cäsar und die Soldaten zusehen. Somit ist auch Spartacus' letzter Kampf ein Element der Unterhaltung.

2004 steigert sich der Konflikt zwischen Spartacus und Crixus vor der Trennung in einen Zweikampf. Spartacus besiegt Crixus – dieser Punkt wird dadurch besonders stark demonstriert, dass Spartacus ihn dreimal entwaffnen kann und Crixus zweimal Anwesenden ihre Waffen entreißt, um weiterkämpfen zu können. Spartacus siegt, ist jedoch nicht bereit, seinen Freund zu töten. „We need you, Crixus.’ – ‚Crixus doesn't need you. Crixus doesn't need anyone.’“⁶¹⁸ Der Effekt, den diese Unterlegenheit auf Crixus hat, bedingt zwar, dass er sich mit einer Gruppe abtrennt, jedoch verläuft der Abschied unter dem von Spartacus formulierten, bereits gemeinsam erreichten Ziel, Rom zum Wanken gebracht zu haben, freundschaftlich. „We made Rome tremble, didn't we?“⁶¹⁹ (Spartacus)

Spartacus kann Crixus nicht töten, da das nicht seinen ethischen Vorstellungen sowie den Grundsätzen entspricht. Zwar lässt er sich zum Kampf provozieren, da Crixus ihn auf Ebene einer Anführerschaft angreift und Spartacus eine Verantwortung gegenüber den anderen hat, jedoch tötet er ihn nicht, sondern demonstriert lediglich dessen Niederlage, um somit in seiner Anführerrolle bestätigt zu sein.

⁶¹⁶ Spartacus 1960, DVD2 01:09:39–01:12:01

⁶¹⁷ Siehe dazu die Definition in Kap 2.1.4

⁶¹⁸ Spartacus 2004, 02:15:26

Crixus' anschließendes Scheitern, für das Spartacus sich zwar verantwortlich fühlt, das ihn jedoch keinesfalls so stark bewegt wie 1951, bestätigt Spartacus' Führerrolle erneut. Unterschiedliche Auswirkungen finden sich allerdings in der Figur desjenigen, der Crixus und seine Anhänger tötet. Ob Spartacus 2004 erkennt, dass es Crassus war, bleibt offen; 1951 führt es dadurch, dass es sich bei den Römern um Mummius und Servius handelt, zu dem von Spartacus durchgeführten Zweikampf.

Zusammenfassung

1951 demonstriert Spartacus bei seinem Tötungsverhalten ein ethisches Verständnis, das sich an der Eigenlegitimierbarkeit der Handlung orientiert. Er lehnt die erzwungenen Kämpfe, die er zu Unterhaltungszwecken gegen andere Gladiatoren führen muss, ab. Der Wandel in diesem Verständnis beginnt mit dem Aufstand: ab diesem Zeitpunkt findet ein Kämpfen und Töten statt, das er als Notwendigkeit vor sich selbst rechtfertigen kann und das auf die Angriffe der Römer reagiert. Handlungen, die in seinem ethischen Verhalten abweichend wirken, werden durch Rache legitimiert; so der Zweikampf der Römer, das Töten des Grundbesitzers und auch das Töten von Glabrus und seinen Soldaten im Schlaf, da diese auf dem Weg drei Sklaven töteten.⁶²⁰

1960 wird das Prinzip durch die wenigen Darstellungen reduziert. Durch die fehlenden Gladiatorenkämpfe gibt es keine Demonstration des inneren Konfliktes, der lediglich im Dialog mit Crixus in der Gladiatorenschule kurz angesprochen, jedoch nicht weiter ausgeführt wird. Der Zwang zum gegenseitigen Töten begegnet dem Zuschauer erst während des Kampfes von Crixus und Galino, so dass Spartacus vorher nur kurz mit Crixus über die Problematik reflektiert. Er formuliert das gemeinsame Ziel, das auch 1951 verfolgt wird, und das die grundlos geführten Gladiatorenkämpfe in jeder Form, auch bei den beiden Römern, ablehnt. Da das Töten der Gladiatoren ausgelassen, der Kampf der Römer abgebrochen und keine weiteren derartigen Szenen dargestellt werden, entsteht eine reduzierte, einseitige Darstellung der Thematik. Interessant ist Spartacus' Töten von Antoninus, wodurch eine andere Form des legitimierten Tötens dargestellt wird. Rache-

⁶¹⁹ Spartacus 2004, 02:15:44

handlungen wie im Roman und der Konflikt mit Crixus werden jedoch ausgelassen, wodurch die Figur zwar schlüssig wirkt, jedoch inneres Konfliktpotential verloren geht und Spartacus' Tötungsverhalten konzentriert wird: Gewalt gegen andere Gladiatoren fehlt, erst nach Beginn des Aufstandes tötet er als Reaktion.

2004 wird wieder verstärkt Bezug auf den Roman genommen. Spartacus' Herkunft als Bewohner einer Provinz, in der er schon gegen die Römer gekämpft hat, ändert den Aspekt des Kämpfens in der Gladiatorenschule, was 1951 und 1960 als relevant betont wird. Jedoch ist sein Verhältnis zum Kämpfen und Töten deutlich ausführlicher als in der ersten Verfilmung dargestellt. Spartacus' erste Erfahrungen als Gladiator lösen einen inneren Konflikt bei ihm aus, der jedoch nicht so intensiv wie 1951 ausgeführt wird. Sechs seiner erfolgreichen Kämpfe werden in Form eines Zusammenschnittes dargestellt und demonstrieren seine Fähigkeiten, die jeweils in seinem Töten des – unbekanntes – Gegners enden. Die Reflexion darüber bleibt allerdings auf eine einzige Szene mit Varinia beschränkt. Noch stärker als im Roman wird der Konflikt mit Crixus herausgearbeitet, der auch durch die Darstellung des Zweikampfes, in dem Spartacus ihn nicht tötet, für dessen Tötungsverhalten relevant ist. Wie 1951 und 1960 findet der Wandel in der Wahrnehmung mit dem Aufstand statt, ab dem ein gemeinsames Kämpfen stattfindet und der gladiatorische Konflikt aufgelöst wird. Problematisch ist das Zusammenspiel aus seiner Ethik des Tötens und seiner Autorität, da er die Handlungsweisen, die 1951 die Rache kategorisch auslassen und somit legitimieren und 1960 eingehalten werden, 2004 nicht durchsetzen kann.⁶²¹ Zwar akzeptieren er und Varinia das Töten von Helena und Cornelius, doch sowohl den Zweikampf der Römer als auch die Plünderungen kann Spartacus nicht verhindern – in letzterer Szene versucht er gar nicht, seine Anhänger zu kontrollieren, da er weiß, dass sie nicht auf ihn hören werden. Die Kreuzigung, die er durchführen lässt, um den Römern und den eigenen Anhängern mögliche Konsequenzen zu demonstrieren, provoziert nicht nur Varinias Kritik, sondern auch von Crassus die Reaktion, die Kreuzigungen aller Sklaven zu prophezeien.

⁶²⁰ Spartacus 1951, S. 203

⁶²¹ Als sie von den 200 in Rom zur Abschreckung verbrannten Sklaven erfahren, kann er seine Männer zurückhalten; später wird es jedoch nicht wieder als Motivation erwähnt. Vgl. Spartacus 2004, 01:29:55

Spartacus' Ethik des Kämpfens und Tötens ist in allen Fällen von einer Eigenlegitimation abhängig, die eine persönliche Motivation braucht. 1951 wird das Motiv der legitimierten Rache konsequent genug durchgeführt, um es innerhalb der Grundsätze schlüssig zu halten. 1960 wirken die Darstellungen reduziert, jedoch im Kontext passend – dafür verdeutlicht der Kampf zwischen Spartacus und Antoninus einen besonders radikalen Moment des Tötens. 2004 ist die Konsequenz in Spartacus' Verhalten teilweise unterbrochen, auch ist seine Autorität, die 1951 nur von Crixus ohne umfangreichen Konflikt und 1960 gar nicht angezweifelt wird, geringer. Er ist sich selbst in dieser Position unsicher und kann sich in den relevanten Szenen nicht durchsetzen, wodurch er auch seine eigene Ethik, unter der er seine Anhänger führen will, nicht immer durchsetzen kann und seine Autorität nur in diesem Wechselverhältnis bestätigt wird.

3.2.3 *A world without slaves* – Seine Motivation und das Ziel

Spartacus' Handlungsmotivation besteht aus zwei Elementen: der negativen Motivation, die sich aus dem Verhalten der Römer und den daraus resultierenden Auslösern zusammensetzt, und der positiven Motivation, die sich in seinem Wunsch nach Verbesserung zeigt und aus dem ersten Faktor resultiert. Die Auslöser, die zum Aufstand führen, sind in ihren Darstellungen und Gewichtungen zwischen den Werken unterschiedlich und weisen 1960 deutliche Veränderungen, besonders in Form von Auslassungen, zur Romanvorlage auf.

Die Auslöser

Es finden sich in den Werken mehrere auslösende Faktoren, aus denen sich letztendlich der Beginn des Aufstandes ergibt.

Die Gladiatorenkämpfe, die für Spartacus 1951 und 2004 durch das erzwungene Kämpfen eine hohe Motivation zum Aufstand besitzen, sind 1960 durch ihre fehlende Darstellung nur im Kampf von Crixus und Galino sowie Spartacus und Draba demonstriert. Letzterer, der in jedem Werk durch Drabas Verhalten einen Umbruch bedingt, ist einer der relevanten Faktoren, der durch die Darstellung des Toten verstärkt und durch die Hinrichtung eines weiteren Gladiators als reine Abschreckung seinen Höhepunkt erlangt. 1960 wird diese Hinrichtung ausgelassen

und der tote Draba kopfüber hängend demonstriert, Spartacus allerdings persönlich von Marcellus darauf hingewiesen; „he'll hang there till he rots“⁶²². Als Spartacus nach dem Aufstand in die Gladiatorenschule zurückkehrt, ist die Leiche nicht mehr dort. 2004 wird Draba an einen Gitterzaun gebunden, von dem ihn Spartacus losschneidet, bevor er die Gladiatorenschule verlässt, der zweite Tote wird nicht gezeigt. 1951 kehrt Spartacus nicht mehr in die Gladiatorenschule zurück: „He wanted to be away from the place“⁶²³. Der Roman beschreibt die Form der Demonstration – „the two Africans who now hung crucified on the fence. There was a fresh pool of blood [...] and the birds pecked and gobbled“⁶²⁴ – lässt jedoch Spartacus' Wunsch nach Befreiung der Toten aus.

Drabas Funktion als Auslöser – in Bezug auf die Verfilmung von 1960 – findet sich auch in der Sekundärliteratur, so bei Dehrmann („Spartacus kann Drabas Opfer nur gerecht werden, indem er sich ebenfalls ganz für die anderen einsetzt. Kurz darauf beginnt er den Aufstand.“⁶²⁵), Wyke („the noble sacrifice“⁶²⁶), Francisco Paz („Drabas death and the ignoble treatment his dead body receives [...] inspires Spartacus to launch a general rebellion.“⁶²⁷), Junkelmann („[...] mit seinem Tod wesentlich zum Ausbruch des Aufstandes beiträgt.“⁶²⁸) und Jon Solomon (nach Spartacus' gesamten Erlebnissen und dem Betrachten des toten Draba überwältigt ihn ein „rebellious instinct“⁶²⁹). Draba ist als auslösender Faktor relevant, da er Spartacus neben einer Form von Rebellion auch Opferbereitschaft demonstriert. Durch die starke Diskrepanz in der Darstellung zwischen der Romanvorlage und den Verfilmungen, wo die Szene an Dramatik gewinnt, vom eigenen Charakter jedoch verliert, variiert diese in ihren Details. Da sie jedoch in jedem Fall den primären Umbruch in Spartacus während seines Aufenthaltes in der totalen Institution bedingt und ihm die Inspiration davon gibt, sich aufzulehnen, bleibt die Relevanz auch mit dem Auflösen von Spartacus' Passivität durch die Filme gleich.

⁶²² Spartacus 1960, 00:49:48

⁶²³ Spartacus 1951, S. 159

⁶²⁴ Ebd., S. 148

⁶²⁵ Dehrmann, S. 168

⁶²⁶ Wyke, S. 68

⁶²⁷ Paz, Francisco J.T.: *Spartacus and the Stoic Ideal of Death*. in: Winkler, Martin M. (Hrsg.): *Spartacus. Film and history*. Blackwell, 2007. S. 191

⁶²⁸ Junkelmann, S. 228

Dehrmann sieht die Notwendigkeit, dass Spartacus auf das Opfer von Draba mit einer Handlung reagiert, die diesem entspricht; Wyke, Paz, Junkelmann und Solomon sehen eher die indirekte Beeinflussung durch Drabas Darstellung als Vorbild oder als weiteres Element in der Reihe der Auslöser. Wichtigster Punkt bleibt die Demonstration, die er Spartacus in Form einer Rebellion gegen die Institution und gegen die Römer in Kombination mit der eigenen Opferbereitschaft gibt, so dass sich beide Elemente in Spartacus als Ideen entwickeln und zu seinem weiteren Verhalten beitragen. 1960 fehlt die zusätzliche Hinrichtung ebenso wie die Bloßstellung von David – die handlungsintern bedeutsam für Spartacus und seine Wahrnehmung der Römer ist – und die Erzählungen von Crixus, in denen er Spartacus von bisherigen Sklavenaufständen berichtet. Zwar wird die Szene von Davids Bloßstellung, die 2004 aus dem Roman ähnlich übernommen wird, 1960 nicht umgesetzt, dafür entwickelt der Film eine Szene, die eine äquivalente Aussage auf Spartacus projiziert. In der *Farbszene* legt er die Beziehung zwischen Spartacus und Varinia offen, da er dessen Blick zu ihr bemerkt und ihn daraufhin zwingt, sie anzusehen. Verstärkt wird die Szene durch die vor allen Anwesenden betonte Aussage, „since all you can do is look at girls“⁶³⁰, die auf das erste Treffen von Spartacus und Varinia anspielt. 1951 wird nicht Spartacus, sondern Varinia aufgrund der Beziehung vom Aufseher herausgestellt, da er sie als „whore of the great warrior“⁶³¹ bezeichnet. 2004 wird die Herausstellung zusätzlich zu Davids Bloßstellung übernommen, in ihrer Intensität jedoch gesteigert:



Abbildung 4: *Farbszene* (1960) und *Todesstoßszene* (2004)

⁶²⁹ Solomon, Jon: *The Ancient world in the Cinema*. Yale University Press, 2001. S. 52

⁶³⁰ Spartacus 1960, 00:25:20

⁶³¹ Spartacus 1951, S. 142

Cinna demonstriert an Spartacus einerseits die Methode, andererseits das Verhalten des Gladiators, wenn er den Todesstoß erhält. Dabei steht die Szene nicht nur für die Demonstration, die sie darstellen soll, sondern auch Cinnas Möglichkeit, Spartacus zu unterwerfen, was eine Fortführung des ersten Kampfes, der fast mit Spartacus' Hinrichtung geendet hätte, bedeutet. Die Formulierung „Spartacus, kneel“⁶³² – äquivalent zu „I said look!“⁶³³ von Marcellus – demonstriert die Macht, die Cinna über ihn hat, und wird dadurch gesteigert, dass Spartacus bei dieser Demonstration tatsächlich physisch verletzt wird. Verstärkt wird sie weiterhin dadurch, dass Spartacus zunächst noch das Bitten um Gnade durch das Heben der Hand darstellen muss, bevor Cinna den Todesstoß demonstriert.

Beide Szenen verbildlichen die totale Unterwerfung. Durch die Infragestellung seiner Männlichkeit und den Zwang, Varinia anzusehen (1960) sowie das erzwungene Bitten um Gnade und das physische Verletzen (2004) wird sie in beiden Fällen noch verstärkt und betont damit auch eine stärkere Hassbildung auf die in den Verfilmungen individualisierten Trainer.

Die Unterwerfung der Institution erreicht damit einen Höhepunkt, der noch stärker als der spätere Kampf gegen Draba wirkt, da Spartacus zu einer totalen Passivität gezwungen wird – ebenso wie 1951 im Kampf. Seine Handlungen sind erzwungen, so dass in der gesamten Zwanghaftigkeit in Bezug auf das Töten, was in beiden Szenen demonstriert werden soll, deutlich wird, dass Spartacus und die Form seines Todes institutionellen Regeln unterliegen.

Eine Ergänzung erfährt die Szene 2004 durch die aus dem Roman übernommene Bloßstellung von David. Da diese auf dessen Eigenschaft als Jude basiert, fehlt sie 1960, da dort kein Jude explizit dargestellt wird. Die Darstellung findet vor den Römern statt, da Helena das Resultat einer Zirkumzision vorgeführt werden soll, was den Charakter der Bloßstellung aufgrund der Intimität, auf die hier eingegangen wird, noch verstärkt – das letzte Kleidungsstück, das den Gladiatoren noch zugestanden wird, auszuziehen, nimmt David das letzte Stück der Privatheit. Dem Imperativ „kneel“ aus der vorhergehenden Szene steht hier – ebenso 1951 – „un-

⁶³² Spartacus 2004, 00:24:16. Allerdings kann dem Zuschauer auffallen, dass die zugefügte Verletzung im Genick schon in der nächsten Szene, die am gleichen Abend stattfindet, nicht mehr vorhanden ist (Spartacus 2004, 00:25:07).

clothe⁶³⁴ gegenüber – bzw. „bend over“⁶³⁵, als er nach dem Kampf erneut vor den Römern auftreten muss – die Befehle bedeuten für Spartacus und David die totale Unterwerfung in Form körperlicher Demonstration. Die im Roman zusätzliche Bloßstellung im Kampf in Form von Nacktheit – gefordert von den männlichen Zuschauern – wird in den Filmen ausgelassen. 1960 steht zumindest noch die Forderung von Helena nach weniger Kleidung, jedoch „enough for modesty“⁶³⁶. 2004 wird die Thematik gar nicht mehr aufgegriffen und der vor den Römern stehende David wird zwar nackt, aber dem Zuschauer lediglich von hinten gezeigt. Der finale Auslöser wird 2004 wörtlich aus dem Roman übernommen, jedoch ist der Handlungszusammenhang ein anderer: 1951 will Spartacus aufstehen und reden, um den Gladiatoren zu erklären, dass sie sich gegen die Gladiatorenschule auflehnen müssen. Die Trainer bemerken die Unruhe und nähern sich mit ihren Waffen. Die Aussage, „Are we dogs that you snap whips at us?“⁶³⁷ wird von Phraxus gemacht, jedoch bevor jemand geschlagen wird. Direkt danach steht Spartacus auf und der Aufstand beginnt mit dem Töten der Trainer. 2004 stehen die Gladiatoren nach der Hinrichtung des Afrikaners im Hof und ein Trainer schlägt Nordo grundlos. Spartacus hinterfragt die Handlung mit gleicher Formulierung, woraufhin Nordo kommentarlos erneut geschlagen wird, Spartacus den Trainer angreift, die anderen Gladiatoren seinem Vorbild folgen und der Kampf zwischen Spartacus und Cinna stattfindet.

1960 betreten die Gladiatoren die Küche, als Spartacus Varinia in einer Kutsche abfahren sieht. Marcellus teilt ihm nicht ohne Genugtuung mit, dass sie verkauft sei. Spartacus wiederholt die Aussage, „she’s been sold?“⁶³⁸ und wird dafür von Marcellus geschlagen. In einer spontanen Reaktion greift Spartacus ihn an und tötet ihn, woraufhin sich ihm die anderen Gladiatoren anschließen. Als einziges der drei Werke und in starker Abweichung vom Roman wird hier die Beziehung zu Varinia so stark in den Vordergrund gerückt, dass sie den finalen Auslöser maßgeblich beeinflusst.

⁶³³ Spartacus 1960, 00:25:24

⁶³⁴ Spartacus 2004, 00:48:47

⁶³⁵ Spartacus 1951, S. 125

⁶³⁶ Spartacus 1960, 00:38:11

⁶³⁷ Spartacus 1951, S. 152

⁶³⁸ Spartacus 1960, 00:51:27

Auch wenn die Spontaneität 2004 und – durch die fehlende Reflexion der Gladiatorenkämpfe – 1960 noch stärker von Spartacus' Vorgehen 1951 differiert, bleibt der finale Auslöser gleich: Es ist in jedem Fall eine durch die Peitsche demonstrierte Form institutioneller Gewalt, die zwar 1951 nur angedroht und nicht durchgeführt wird, für Spartacus aber in jedem Fall einer Sinnlosigkeit unterliegt und eine Provokation bedeutet. Dass diese Handlungen der Trainer direkt den Aufstand bedingen, ist von den vorausgegangenen Auslösern abhängig, da sich darin eine Steigerung findet, die nur noch einen finalen Indikator braucht.

Als Vorbild für seine Handlung fungieren im Roman die Erzählungen von Crixus, aus denen Spartacus erfährt, dass es schon mehrfach Sklavenaufstände gegeben hat, die jedoch in jedem Fall gescheitert sind. Crixus selbst war an einem Aufstand von Plantagensklaven auf Sizilien beteiligt und später von einem Agenten Batiatus' als Galeerensklave entdeckt und gekauft worden, wobei seine Herkunft unbekannt war. Da ihre Zellen nebeneinander liegen, kann er Spartacus nachts von diesem und anderen Aufständen erzählen, der trotz des Wissens, dass alle Aufstände scheiterten, ein Gefühl des Stolzes empfindet.⁶³⁹ 1960 wird dieses Element ausgelassen und 2004 stark reduziert: Crixus erzählt Spartacus von seiner Zelle aus, dass er mehrfach an Aufständen beteiligt war, Essenz seines kurzen Bericht bleibt jedoch die gleiche Kernaussage, die auch im Roman deutlich wird: „they always failed“⁶⁴⁰. Dennoch wird deutlich, dass für Spartacus ein anderer Punkt wichtiger ist als die Konsequenz von Niederlage, erneuter Sklaverei oder Hinrichtung: die Tatsache, dass es Aufstände gibt. Die Art der Rebellion, die ihm durch Draba demonstriert worden ist, nimmt somit eine neue Form an: Zwar endete auch Drabas kurzer Aufstand mit dem Tod, jedoch sieht Spartacus jetzt im Zusammenhang mit dem zuvor Gehörten die Möglichkeit, diese Handlung zu imitieren und auf die Gesamtheit der Gladiatoren zu übertragen.

⁶³⁹ Vgl. Spartacus 1951, S. 147

Das Ziel

Direkt nach dem Beginn des Aufstandes formuliert Spartacus eine erste Zielsetzung.

„We will go out and fight [...] for we are the best fighting men in the whole world.“⁶⁴¹

„There have been risings of slaves before, but it will be different now. We will send out a call that slaves will hear across the world.“⁶⁴²

„We will make an end of Rome, and we will make a world where there are no slaves and no masters.“⁶⁴³

(Spartacus, 1951)

„An army of gladiators! There's never been an army like that. [...] We can beat anything they send against us if we really want to.

[...]

We'll free every slave in every town and village.

[...]

There's only one way to get out of this country.

The sea.“⁶⁴⁴

(Spartacus, 1960)

„Live to fight the Romans!“⁶⁴⁵

„[...] free the slaves and fight everyone who tries to stop us.“

[...]

„And we'll make an end to Rome and build a new world where there'll be no more slaves and no more masters!“⁶⁴⁶

(Spartacus, 2004)

Das Ziel des Aufstandes weicht 1960 von der Bipolarität des Romans – der Erschaffung von etwas Neuem (Eutopie) mit der Vernichtung des Alten (Dystopie) – ab, das Eutopieelement an sich bleibt, wenn auch variiert, erhalten. Die dort beschriebenen, idyllischen Szenen stellen ebenso wie in den Verfilmungen den Kontrast zur Dystopie dar und bilden ein Beispiel für das, was erreicht werden soll. Die Betonung 1951, „laughing, singing men and women and children [...] camped

⁶⁴⁰ Spartacus 1951, S. 148

⁶⁴¹ Ebd., S. 154

⁶⁴² Ebd., S. 171

⁶⁴³ Ebd., S. 166

⁶⁴⁴ Spartacus 1960, 01:07:59–01:08:33

⁶⁴⁵ Spartacus 2004, 00:59:04

⁶⁴⁶ Ebd., 01:11:14–01:11:19

in a valley beside a bubbling stream, lighting fires [...]“⁶⁴⁷, findet ihre Entsprechung in den Darstellungen von 1960; 2004 sind sie reduzierter ausgeführt. Die Umsetzungen in der ersten Verfilmung werden auch von der Sekundärliteratur beachtet, in der sie als „sozialutopisch“⁶⁴⁸ (Schmitz), „harmonisch sozialistisch“⁶⁴⁹ (Dehrmann) oder auch kritisch als „aufdringliche[...] Kitschigkeit“⁶⁵⁰ (Junkelmann) beschrieben werden. Die Darstellungen erfüllen 1960 ebenso wie 1951 ihre Funktion als Kontrastelement zur römischen Gesellschaft. Paz beschreibt sie als sinnvoll, da sie dem Zuschauer „their great numbers, their different ages and origins, and their solidarity“ demonstrieren und den Kontrast zu den Römern durch das Leben dieser Gruppe, „their everyday life“⁶⁵¹, herstellen soll. Dieses von Paz in Bezug auf 1960 angeführte Zitat findet seine Entsprechung in diesem Film („We are a tribe“⁶⁵²) und auch schon 1951 („What a company they were [...], a singular company of blood and nations but united first in their bondage and now in their freedom.“⁶⁵³) und 2004 („one tribe“⁶⁵⁴). In letzterer Verfilmung sind Szenen, die die Situation der Sklaven darstellen, keinesfalls so harmoniebeladen wie in den früheren Werken, sondern eher realistisch gehalten. Sie zeigen stärker die Notwendigkeit, Kampffähigkeit zu trainieren und notwendiges Material herzustellen. Der Überlebenskampf auf dem Weg zum Ziel steht hier stärker im Vordergrund als 1951 und 1960, wo in den Szenen schon ein Abbild des Zieles vorgegeben wird. 1960 wird die Bemühung deutlich, möglichst viele Aspekte mit einfließen zu lassen, was zahlreiche Details hervorbringt, wobei in der umfangreichen Anzahl der Personen auch eine Vereinfachung für den Zuschauer geschaffen wird: Einzelne Personen werden in verschiedenen Situationen aufgegriffen und ermöglichen so einen Wiedererkennungseffekt, der eine stärkere Identifikation bildet. 2004 bleibt der Fokus die ganze Zeit auf den Personen, die der Zuschauer aus der Gladiatorschule kennt. 1960 und 2004 findet sich dieses Element auch als Gegensatz

⁶⁴⁷ Spartacus 1951, S. 168

⁶⁴⁸ Schmitz, Jan David: *Abseits von Liebe und Tyrannentod – Eine andere vita Ceasaris im Film*. in: Meier, Mischa und Slanička, Simona (Hrsg.): *Antike und Film im Mittelalter. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Böhlau, 2007. S. 186

⁶⁴⁹ Dehrmann, S. 169

⁶⁵⁰ Junkelmann, S. 156

⁶⁵¹ Paz, S. 192

⁶⁵² Spartacus 1951, S. 164

⁶⁵³ Ebd., S. 168f

⁶⁵⁴ Spartacus 2004, 01:09:23

zwischen Spartacus' somit individualisierten Anhängern und den römischen Soldaten, die bei der parallel stattfindenden Auszugsrede von Crassus als „an anonymous mass of Roman troops“⁶⁵⁵ (Paz) dargestellt werden.

1960 interagiert Spartacus mit der Szenerie, indem er nachts durch das Lager geht und der Zuschauer seinen Beobachtungen folgt. Auch in der Szene, in der Antoninus mit seinen Zauberstücken auftritt, ist Spartacus direkt in die Situation involviert, auf die die Verdeutlichung der Harmonie zwischen ihm und Varinia folgt.

Die Aufstände sind Folge der Dystopie und das Ziel eine Eutopie, die Zielsetzung der Dystopiezerstörung variiert jedoch: 1951 ist es primäres Ziel („He had to destroy Rome [...] ‚We will destroy Rome [...]‘.“⁶⁵⁶) bis Spartacus' Erkenntnis kurz vor der Abtrennung von Crixus. Er will bis zu diesem Punkt eine interne Veränderung des Landes erreichen, die die Dystopie in die Eutopie umwandelt. 1960 steht der Plan, das Land mit Hilfe der Piraten zu verlassen, bereits sehr früh fest – durch Glabrus teilt Spartacus es auch dem Senat mit – und wird in der Diskussion mit den anderen Gladiatoren weiter geplant, 2004 hingegen findet das Treffen mit Orsino deutlich später statt. Spartacus' Idee wird ebenfalls erst dann erwähnt – „If you're to take us beyond the borders of the empire, they wouldn't follow.“⁶⁵⁷ – so dass bis dahin das Befreien der Sklaven und das Ende Roms im Vordergrund stehen. Als Crixus zum ersten Mal fordert, gegen Rom zu ziehen, wird seine Zielsetzung räumlich deutlicher, als Spartacus vorschlägt, nach Norden zu gehen, an Rom vorbei ins transalpine Frankreich; „over the mountains to freedom“⁶⁵⁸. 1960 will Spartacus zwar das Land,⁶⁵⁹ jedoch nicht explizit das römische Reich verlassen. 2004 kommt diese Idee in der Absprache mit Orsino auf, die den anderen Sklaven zunächst verheimlicht wird, und erst als zum zweiten Mal der Konflikt mit

⁶⁵⁵ Paz, S. 192

⁶⁵⁶ Spartacus 1951, S. 170

⁶⁵⁷ Spartacus 2004, 01:24:00

⁶⁵⁸ Ebd., 01:27:54

⁶⁵⁹ Spartacus' Zielsetzung 1960, in die jeweilige Heimat zurückzukehren, wird 2004 explizit direkt nach dem Aufstand abgelehnt, da es überall die gleiche Situation der Sklaven gebe („Everywhere is the same as here. Everywhere is master and slave.“(Nordo) Spartacus 2004, 01:08:21). Im Gespräch bleibt jedoch ein explizites Ziel hinter den Grenzen des Reiches offen. Die Formulierung entspricht der des Romanes: „Everywhere, it is the same as here. Everywhere, it is master and slave.“ (Crixus) Spartacus 1951, S. 165

Crixus aufbricht, schlägt Spartacus öffentlich vor, das Land zu verlassen, setzt jetzt jedoch ein ganz anderes Ziel mit dem Übersetzen nach Sizilien, um sich mit dem dortigen Sklaven zu verbünden und Rom mit dem Besetzen des „breadbasket of Rome“⁶⁶⁰ von ihnen abhängig zu machen. Dieser Plan stößt auf große Zustimmung, allerdings nicht bei Crixus.

In beiden Filmen ändert sich nach dem Betrug der Piraten das Ziel; in der früheren Verfilmung zu der Variante, gegen Rom vorzugehen. 2004 steht zunächst weiterhin der Versuch, auszuweichen: „over the alps“⁶⁶¹. Daraufhin folgt an dieser Stelle nach dem dritten Konflikt mit Crixus dessen Abtrennung und sein Tod durch Crassus.

Spartacus stellt 2004 in seiner ersten Formulierung ebenso wie 1951 die Schaffung einer Eutopie mit einem Ende Roms als Ziel dar, das tatsächliche Vorgehen gegen Rom gibt es allerdings gar nicht, da er dieses ausschließt und sich auch nach dem Betrug durch Orsino und der Flucht vor Crassus nicht dazu entscheidet. Seine frühere Aussage, dabei die zu töten, die sie bei ihrem Weg in die Freiheit hindern wollen, wirkt stimmiger – die Aussage über das Ende Roms scheint 2004 nur aus dem Roman übernommen, ohne jedoch mit einer tatsächlichen Motivation von Spartacus erfüllt worden zu sein. Stattdessen wird eine neue Problematik hinzugefügt, in der die Spontaneität des Aufstandes betont wird. Als Glabrus mit seinen Soldaten Stellung bezieht, erwarten David, Crixus und Gannicus von Spartacus einen Plan.

“What's your plan?” (David)

“I don't have one.” (Spartacus)

“You don't have a plan?” (Gannicus)

“From the moment I stood up in the training yard, I've only thought as far ahead as the next move.”⁶⁶² (Spartacus)

Diese Planlosigkeit führt bei Spartacus zu einem aggressiven Verhalten gegenüber den anderen, woraufhin ihn erst Varinia an seine Verantwortung erinnern muss. Entgegen seiner Argumentation, dass unter dem Aspekt der Gleichheit ein

⁶⁶⁰ Spartacus 2004, 01:54:51

⁶⁶¹ Ebd., 02:14:11

anderer einen Plan entwickeln könne, weist sie ihn auf seine Anführerposition hin.⁶⁶³ Die Szene mindert in Bezug auf den Roman und auch auf die Verfilmung von 1960 seine Autorität und Fähigkeit als Anführer, hat jedoch in Zusammenhang mit der Spontaneität des Aufstandes und Spartacus' Herkunft auch eine gewisse Plausibilität.

Das Ziel, die Sklaven des ganzen Landes zu befreien, ist allen Werken aufgrund der Notwendigkeit gemein, eine große Anzahl zu erreichen, um den Römern überlegen zu sein. Spartacus will dabei auch einen Einheitsgedanken schaffen und sie dadurch vereinen.

“There is no end to roman soldiers [...]. But there is also no end to the slaves.”⁶⁶⁴
(Spartacus, 1951)

“We'll free every slave in every town and village. Can anybody get a bigger army than that?”⁶⁶⁵
(Spartacus, 1960)

“together, we're invincible”⁶⁶⁶
(Spartacus, 2004)

Dass der Erfolg nur mit der großen Gemeinschaft möglich ist, wird 1951 und 2004 an Crixus demonstriert, der sich mit einer Gruppe abtrennt und damit den Römern unterliegt. Zusätzlich verdeutlicht Spartacus 2004 den Faktor schon zuvor, als er Crixus erst einen einzelnen Pfeil und dann eine größere Anzahl an Pfeilen gibt, die dieser durchbrechen soll. Dass Crixus letzteres nicht schafft, deutet Spartacus als Unbezwingbarkeit einer Gemeinschaft.

Spartacus' Änderungen der Zielsetzung

Durch das 1960 hinzugefügte Element der sizilianischen Piraten, das 2004 übernommen wird, schaffen die Filme eine andere Ebene für das Ziel, die auch nachvollziehbarer wirkt als Spartacus' Planung im Roman. Durch das Zusammenspiel mit Crassus (2004) bzw. Crassus und Gracchus (1960) bietet sich neues Konfliktpotential, da die Römer direkten Einfluss auf Spartacus' Fluchtversuch nehmen.

⁶⁶² Spartacus 2004, 01:16:42–01:16:53

⁶⁶³ Ebd., 01:17:18–01:17:30

⁶⁶⁴ Spartacus 1951, S. 154

⁶⁶⁵ Spartacus 1960, 01:08:22

⁶⁶⁶ Spartacus 2004, 01:09:14

Auch der innerrömische Konflikt gewinnt dadurch 1960 eine interessante Perspektive, da Gracchus Spartacus helfen will, zu entkommen – allerdings nur, um Crassus keinen Sieg zu ermöglichen. Ohne die Thematik der Piraten und das Ziel, mit deren Schiffen das Land zu verlassen, hätten die Filme wie der Roman keine definitive Lösungsmöglichkeit, die dort vor der letzten Schlacht fehlt. 2004 wirkt Spartacus' plötzliche Änderung mit der Besetzung Siziliens schwierig in Bezug auf den Freiheitsgedanken, dem die Zielsetzungen 1960 und auch 1951 (trotz der dort fehlenden Ausführung) folgen.

In der Rede an den Senat prophezeit Spartacus Reaktionen auf römische Angriffe. Jedoch nur 1960 könnte sich für die Römer die Möglichkeit ergeben, den Konflikt ohne eigene Gefahr zu lösen, indem sie die Sklaven ziehen lassen.

„Tell your Senate to send their armies against us, and we will destroy those armies [...].“⁶⁶⁷

(Spartacus, 1951)

“If unopposed, he promised a peaceful march to the sea. If opposed, he threatens to ravage the countryside and destroy every legion sent against him.“⁶⁶⁸

(Gladius, 1960)

“Leave us alone. But if you come after us again, we will destroy you all.“⁶⁶⁹

(Spartacus, 2004)

Findet 1951 vor bzw. durch Crixus' Tod ein Umschwung statt – der zwar 2004 übernommen wird, jedoch außer Spartacus' persönlichem Schuldempfinden keinesfalls eine so große Relevanz hat – entsteht 1960 und 2004 eine Notwendigkeit zur Neuorientierung durch den Betrug der Piraten.

⁶⁶⁷ Spartacus 1951, S. 215

⁶⁶⁸ Spartacus 1960, DVD2 00:00:09–00:00:17

⁶⁶⁹ Spartacus 2004, 01:21:41–01:21:47

But a moment came when Spartacus realized that they could never destroy Rome, that Rome could only destroy them.⁶⁷⁰

(1951)

“The Cilician pirates have betrayed us. We have no ships. [...] We have no choice but to march against Rome herself and end this war the only way it could have ended: by freeing every slave in Italy. [...] We march tonight!”⁶⁷¹

(Spartacus, 1960)

„It's a trap. It's a trap!“⁶⁷²

„Perhaps we can make a deal.“⁶⁷³

„Tomorrow we'll turn and attack Crassus.“⁶⁷⁴

(Spartacus, 2004)

Spartacus' Versuch, mit Hilfe der Piraten das Land zu verlassen, scheitert in beiden Fällen an Crassus, der die Piraten besticht (1960) bzw. erpresst (2004). Crixus' Idee, Rom anzugreifen, lehnt Spartacus 2004 ab, auch wenn er sie zunächst noch selbst formuliert hat. 1960 wurde diese Idee zunächst ausgelassen und der Kampf gegen Rom gar nicht erst als eine mögliche Option einbezogen,⁶⁷⁵ bis Spartacus darin eine Notwendigkeit sieht. Der Roman hingegen fixiert Spartacus' Teleologie auf die Zerstörung Roms, bis er sich vor Crixus' Abtrennung (Crixus „has only one slogan, to march on Rome.“⁶⁷⁶) dagegen entscheidet und die Richtigkeit dieser Entscheidung durch dessen Scheitern bestätigt wird. In der Ablehnung dieses Zieles in der Kombination mit Crixus' Tod zentriert sich Spartacus' Verzweiflung, aus der seine Erkenntnis hervorgeht, ein geistiges Ziel erreicht zu haben bzw. zu hinterlassen.

⁶⁷⁰ Spartacus 1951, S. 285

⁶⁷¹ Spartacus 1960, DVD2 00:24:32–00:26:52

⁶⁷² Spartacus 2004, 02:06:15

⁶⁷³ Ebd., 02:07:03

⁶⁷⁴ Ebd., 02:18:30

⁶⁷⁵ Da er bis auf die kurze Konfliktsituation zu Aufstandbeginn (Zweikampf der Römer) gar nicht mehr aktiv bzw. konträr zu Spartacus in Erscheinung tritt, wirkt die Aussage 1960 „Crixus always wanted to march on Rome.“ (01:39:26) überraschend. Vgl. Fußnote 926

⁶⁷⁶ Spartacus 1951, S. 275

2004 folgt auf das Scheitern des Piraten-Plans durch Crassus ein temporärer Sieg über ihn, bei dem es Spartacus gelingt, mithilfe eines Ablenkungsmanövers den Wall zu überwinden. Als sie danach feststellen, dass Pompey und Lucullus ihre Positionen beziehen, und die einzigen Optionen „fight, starve or surrender“⁶⁸⁰ (Gannicus) sind, folgt Spartacus' Entscheidung, den zuvor abgelehnten Kampf gegen Crassus zu kämpfen.

In allen Werken folgt letztendlich – unabhängig von der Entscheidung, nicht (2004) / nicht mehr (1951) / ab jetzt (1960) gegen Rom zu ziehen – die letzte Schlacht⁶⁸¹, vor der Spartacus gegenüber Varinia eine Zielsetzung formuliert, die sein Weiterleben ausschließt, ihres jedoch als Notwendigkeit voraussetzt, damit das gemeinsame Kind – nach vorherigen Fehlgeburten in den Werken von 1951 und 2004 – geboren werden und mit den Berichten über den Vater durch die Mutter aufwachsen kann.

Spartacus said goodbye to Varinia. [...] Spartacus had hoped that he would see the child born [...]. But the child was still unborn when he parted from Varinia.

And who will tell the truth? The truth of the slaves was contrary to all the truth of the times they lived in.⁶⁷⁷

(1951)

“Take care of my son, Varinia. And if he never knows me tell him who I was and what we dreamed of. Tell him the truth. There will be others who tell him lies. [...] As long as one of us lives... we all live.”⁶⁷⁸

(Spartacus, 1960)

“And what’s important isn’t our living or our dying but this new thing we’ve created, however briefly. A world without slaves. And if you die, who will tell that story? Live so that I will live. So that we will live on. So that it won’t be wasted or forgotten.”⁶⁷⁹

(Spartacus, 2004)

⁶⁷⁷ Spartacus 1951, S. 288 und 160

⁶⁷⁸ Spartacus 1960, DVD2 00:36:55-00:37:32

⁶⁷⁹ Spartacus 2004, 00:00:36-00:01:04 und 02:19:38-02:20:05

⁶⁸⁰ Ebd., 02:06:52

⁶⁸¹ 1951 und 1960, so dass Spartacus die Konsequenzen des Betruges des Piraten 1960 direkt in die Rede vor dieser Schlacht einbinden kann.

Mit dieser Argumentation will Spartacus dafür sorgen, dass Varinia – die ihm im Roman schon vor dem Aufstand versprechen muss, keinen Selbstmord zu begehen – überlebt. Die Zielsetzung, die er dabei verfolgt, ist die Überlieferung der Ereignisse, was besonders 1951 und 2004 relevant ist, da er dort selbst durch die Überlieferungen von Aufständen zu seiner Handlung inspiriert wurde. Varinia soll dabei für die Richtigkeit dessen garantieren, was überliefert wird, da er Beeinflussungen befürchtet und den Grund dafür im Willen der Römer sieht, gezielt die Erinnerung an die Ereignisse zu verdrängen. Diese Zielsetzung der Überlieferung unter dem Ausschluss seines eigenen Weiterlebens kann erst einsetzen, als er bereits eine andere Form des Siegens ausgeschlossen und das Scheitern akzeptiert hat, dem jedoch eine Sinnhaftigkeit in Form des Überliefers geben will.

Die letzte Schlacht

Vor der letzten Schlacht spricht Spartacus zu seinen Anhängern.

„Even if we fail today, we did a thing that men will remember forever.“⁶⁸²

(Spartacus, 1951)

„[...] a free man among brothers... [...] we must fight again [...] And I know that we're free.“⁶⁸³

(Spartacus, 1960)

„I'm not a king. I'm something better. A free man. [...] And it has been an honour to fight with you!“⁶⁸⁴

(Spartacus, 2004)

1951 und 2004 ist die Wahrnehmung auf ein Scheitern fixierter als 1960, wo die Betonung mehr auf der nun erneut folgenden Notwendigkeit zum Kämpfen liegt. Auch findet sich dort ein stärkerer Unterschied zwischen dem, was er der gesamten Gruppe sagt und dem, was er Varinia aufträgt, da er ihr gegenüber ebenso auf ein Scheitern eingeht wie 1951 und 2004. 1960 gibt er sich somit vor der Gruppe keinesfalls von einer Niederlage überzeugt, sondern formuliert in der gleichen Rede das neue Ziel, alle Sklaven zu befreien und gegen Rom zu ziehen.

⁶⁸² Spartacus 1951, S. 290

⁶⁸³ Spartacus 1960, DVD2 00:25:31–00:26:42

⁶⁸⁴ Spartacus 2004, 02:20:55–02:21:27

1951 nimmt er von den Männern Abschied; „each of his old comrades [...] he embraced and kissed on the lips“⁶⁸⁵. 2004 steht ebenso wie 1951 die Pferd-Szene (vgl. Kap. 3.2.4) voran. Seine Formulierung, dass es eine Ehre gewesen sei, mit den anderen zu kämpfen, gibt die gleiche Betonung wie im Roman, so dass auch dort bereits ein Fokus auf das Weiterleben des Gedankenguts gesetzt wird.

Nach der Niederlage wird diese 1951 von Daid („Spartacus, why did we fail?“⁶⁸⁶) und 1960 von Antoninus („Could we have won?“⁶⁸⁷) hinterfragt. Während David keine Antwort mehr erhalten kann, da Spartacus zu diesem Zeitpunkt bereits tot ist, folgt 1960 der Dialog zwischen Spartacus und Antoninus. In der Nacht vor dem für den nächsten Tag angekündigten Kampf antwortet Spartacus auf Antoninus' Frage nur indirekt, indem er nicht auf einen möglich gewordenen, sondern auf einen erreichten Sieg eingeht, womit er sich auf das gedankliche und nicht mehr auf das räumliche Ziel bezieht: „Just by fighting them, we won something.“⁶⁸⁸ Nachdem er Antoninus getötet hat, warnt er Crassus davor, dass sich das Muster des aufständischen Verhaltens wiederholen werde.

„I will return and I will be millions.“⁶⁸⁹

(Fairtrax, 1951)

„He'll come back. He'll come back and he'll be millions!“⁶⁹⁰

(Spartacus, 1960)

„I will be back. And I will be millions!“⁶⁹¹

(David, 2004)

2004 wird eine Schnittmenge aus der Figur des gekreuzigten Davids der Romanhandlung und der Aussage von Spartacus (1960) / Fairtrax (1951) geschaffen. Es gibt keine Hinterfragung des Geschehens, da David während seiner Gefangennahme trotz Schlägen gegenüber Crassus schweigt und am Kreuz wie Spartacus 1960, jedoch aus seiner eigenen Perspektive reagiert.

⁶⁸⁵ Spartacus 1951, S. 290

⁶⁸⁶ Ebd., S. 251

⁶⁸⁷ Spartacus 1960, DVD2 01:05:28

⁶⁸⁸ Ebd., DVD2 01:05:37. Cooper beschreibt eine variierte Aussage Spartacus' in einer alternativen Fassung dieser Szene, in der er die Niederlage und Sinnlosigkeit betont, die jedoch später nicht so umgesetzt wurde (vgl. Cooper, S. 39).

⁶⁸⁹ Spartacus 1951, S. 11

⁶⁹⁰ Spartacus 1960, DVD2 01:12:43

⁶⁹¹ Spartacus 2004, 02:35:00

Fairtrax 1951, Spartacus 1960 und David 2004 prophezeien damit das Weiterleben des Gedankens in einer Art Reinkarnation, die eine Vervielfachung derjenigen darstellen soll, die sich gegen das System auflehnen. Antoninus ist zum Zeitpunkt der Aussage bereits tot, Fairtrax' Worte werden von Flavius überliefert und der gekreuzigte David wird als Reaktion darauf von Crassus erstochen, so dass auch diese Verhältnismäßigkeit beibehalten bleibt. Die letzten Worte von David 1951 beziehen sich auf die Vergangenheit, nicht auf die Zukunft, da sie die Niederlage hinterfragen. Zwar können die Aussagen von ihm und David 2004 aufgrund ihrer Situation am Kreuz und der Finalität verglichen werden, entsprechen sich jedoch nicht. Dafür bietet der Roman das Äquivalent an einer anderen Stelle: direkt am Beginn der Rahmenhandlung findet sich die Beschreibung der Kreuzigung von Fairtrax, „a close man to Spartacus“⁶⁹², dessen letzte Worte die Vorlage zu den Szenen von 1960 und 2004 geben, wo sie jedoch jeweils in einen anderen Kontext gesetzt werden. Interessanterweise stellt der Roman die direkte Hinterfragung der Aussage durch Caius, ohne jedoch einen Lösungsvorschlag zu bieten.⁶⁹³

Das Problem, dem alle Handlungen und die Zielsetzungen der Sklaven unterliegen, auf das auch Varinia 2004 in ihrer Funktion als moralische Instanz Bezug nimmt – „To become like your enemy is to lose to him.“⁶⁹⁴ –, formuliert Ina Rae Hark in Bezug auf den Film von 1960 und hinterfragt, wie die Gladiatoren der aufgezwungenen Rolle entkommen können, ohne dabei die der Römer zu übernehmen.⁶⁹⁵ Sie wirft damit das Problem auf, das Spartacus 1960 durch den abgebrochenen Zweikampf der Römer bzw. 2004 Varinia nach der Kreuzigung von Servius thematisiert. 2004 ist die Thematik zunächst etwas abgewandelt und stellt eher die Konsequenz her, mit der Handlung des Gladiatorenkampfes weiterhin den römischen Konditionen zu folgen: „Do this and you'll become what Rome tried to make you – animals!“⁶⁹⁶ (Spartacus). Die 1960 erwähnte Problematik – „What are

⁶⁹² Spartacus 1951, S. 9

⁶⁹³ Ebd., S. 11

⁶⁹⁴ Spartacus 2004, 00:00:33 und 02:19:35

⁶⁹⁵ Vgl. Hark, S. 159

⁶⁹⁶ Spartacus 2004, 01:59:06

we becoming? Romans?”⁶⁹⁷ (Spartacus) – findet sich 2004 bei Varinia, als sie Spartacus’ Handlung des Kreuzigens als römisches Verhalten deutet: „You’re becoming one of them.”⁶⁹⁸ Genau dieses Problem, der Unterdrückung zu entkommen und nicht selbst zum Unterdrücker zu werden, wollen die Figuren 1960 und 2004 verhindern, indem sie versuchen, Gladiatorenkämpfe und andere Handlungen zu vermeiden. 1951 hingegen verschuldet Spartacus durch sein Akzeptieren bzw. sein Fordern besonders des Zweikampfes zwischen Mummius und Servius die Wahrnehmung seines Verhaltens durch die Römer.

Auf die in diesem Aspekt verfälschbare Geschichtsschreibung greift der Roman vor:

Afterwards, when the history of what the slaves did was written down by those who most bitterly hated the slaves [...] it was said they took the Roman captives they held and made them kill each other in a great orgy of reversed gladiatorial combat. So it was taken for granted – as the masters have always taken it for granted – that when power came to those who were oppressed, they would use it just as their oppressors had.⁶⁹⁹

Zusammenfassung

Spartacus’ Motivation für den Aufstand und der Moment, in dem er ihn beginnt, unterscheiden sich zwar in beiden Verfilmungen vom Roman, die Grundelemente werden jedoch beibehalten. Die Vergangenheit – 1951 und 1960 passiv als Sklave, 2004 aktiv als Gegner der römischen Besetzer –, der Aufenthalt in der Gladiatorenschule – 1960 und 2004 durch die personalisierten Trainer verstärkt –, der Kampf gegen Draba – trotz des expliziten Nichtkampfes 1951 – und die Demonstration von dessen Leiche führen zu dem gemeinsamen Nenner der wiederholten Form von als sinnlos empfundener Gewalt. Die Verfilmung von 1960 unterliegt einigen Auslassungen; die Hinrichtung eines Gladiators, die Bloßstellung von David und Crixus’ Bericht von den Aufständen werden im Gegensatz zu 2004 nicht von der Romanvorlage übernommen. Dafür findet sich 1960 bei den Auslösern eine Schwerpunktlegung auf die Beziehung zwischen Spartacus und Varinia, da

⁶⁹⁷ Spartacus 1960, 01:07:41

⁶⁹⁸ Spartacus 2004, 02:10:00

sich die Szene ihres ersten Treffens mit der Beobachtung und Infragestellung der Männlichkeit durch Batiatus und Marcellus auch als eine Form von Bloßstellung ansehen lässt und in der *Farbszene* eine öffentliche Fortführung findet. Varinia hat weiter ihre Relevanz durch den finalen Auslöser, der in ihrem Verkauf an Crassus und ihrem Verlassen der Gladiatorenschule besteht, was Spartacus beobachtet.

Der finale Auslöser unterliegt in den Filmen ebenso wie im Roman körperlicher Gewalt, die jedoch in den Filmen auch in ihrer Umsetzung dargestellt wird. 1951 ist die Reihenfolge anders. Spartacus ist bereits länger mit dem Gedanken an eine Veränderung beschäftigt und bevor er mit den anderen Gladiatoren darüber redet, entsteht Unruhe, in die die Trainer eingreifen wollen. Somit ist ihre angeordnete Gewalt eine Reaktion auf den beginnenden Aufstand, der auch dann begonnen hätte, wenn die Trainer nicht direkt versucht hätten, ihn mit Gewalt zu verhindern. In den Filmen hingegen folgt eine stärkere Schuldzuweisung an die Trainer, da die Reihenfolge vertauscht wird: 1960 ist es der Schlag von Marcellus, den Spartacus erhält, 2004 sind es grundlose Schläge gegen Nordo: in beiden Fällen resultiert der Aufstand aus der Gewalt der Institution. Auch folgt er dort einer spontaneren Darstellung, da Spartacus nicht wie 1951 schon während der Hinrichtung darauf anspielt, dass etwas passieren werde.

1960 wirkt das Ziel von Spartacus klar: er will die Sklaven befreien und das Land verlassen. Erst, als sie von den Piraten betrogen werden und keine Möglichkeit mehr dazu haben, entschließt er sich dazu, gegen Rom zu ziehen. 1951 ist das Zerstören Roms primäres Ziel, gegen das Spartacus sich erst in einer spontanen Eingebung entscheidet; eine neue Zielsetzung außer der erwarteten Niederlage gibt es dann bereits nicht mehr. 2004 sind seine Handlungen komplexer, als er zwar das Ende Roms in der gleichen Wortwahl wie 1951 voranstellt, gleichzeitig jedoch mehrfach ablehnt, gegen Rom zu ziehen. Stattdessen orientiert er sich wie 1960 zu den Piraten, will im Gespräch mit Orsino das gesamtrömische Reich verlassen, damit die Römer sie nicht verfolgen, formuliert aber gegenüber seinen Anhängern wenig später den Plan, Sizilien zu besetzen, um eine Abhängigkeit

⁶⁹⁹ Spartacus 1951, S. 247

Roms zu provozieren. Das 1951 und 1960 (letztendliche) Ziel, Rom anzugreifen, wird von ihm 2004 komplett ausgeklammert.

Das Ziel der Freiheit verlangt im Roman die Zerstörung Roms, da ein Verlassen des Landes nicht vorgeschlagen und somit die inländische Veränderung notwendig wird. 1960 soll die Flucht mit Hilfe der Piraten in die Freiheit führen, so dass die räumliche Komponente im Vordergrund steht und einen friedlicheren Charakter besitzt, da dafür kein Einfluss auf Rom genommen werden muss. 2004 wird der direkte Zug gegen Rom zwar zunächst betont, dann jedoch wirkt die Motivation, das Reich zu verlassen, ebenso freiheitsstrebend wie 1960. Während 1951 die Beendigung des Konfliktes durch die Zerstörung der Dystopie als Notwendigkeit zum Erreichen der Eutopie angesehen wird und 1960 das Zerstören der Dystopie letztendlich dann aufgeworfen wird, als es als letzte Option steht, ist Spartacus' Plan, Sizilien zu besetzen, problematisch, da er den Freiheitsgedanken negiert, der in den anderen Werken im Vordergrund steht. Seine Vorstellung bedingt eine Fortsetzung des Konfliktes und erfüllt nicht die Vorstellung von Freiheit und Eutopie 1951 und 1960, sondern ist lediglich eine Verlagerung der Problematik.

Der Gedanke an ein symbolisches Weiterleben in Form des Sohnes bzw. durch Überlieferung bleibt in allen Werken gleich. Durch die Kreuzigungsszene 1960 findet sich dort die einzige Darstellung davon, dass Spartacus seinen Sohn noch sehen kann und von dessen Freiheit erfährt, so dass er weiß, dass sein Ziel erreicht worden ist.⁷⁰⁰

Während die Handlung 1960 mit Varinias Flucht und noch vor Spartacus' Tod endet, schließt die Verfilmung 2004 mit einem Zeitsprung und der Darstellung von Varinia, die ihrem Sohn von den Handlungen seines Vaters erzählt. Dieses deckt sich mit den Beschreibungen von 1951, in denen die Rahmenhandlung ebenfalls weitergeht: „When he was seven years old, she told him for the first time who his father was and the story of what his father did.”⁷⁰¹ Der Roman führt die Handlung jedoch noch weiter und beschreibt auch das Leben des jungen Spartacus, der ebenfalls gegen Rom kämpft. „The son of Spartacus lived and died – died in struggle and violence as his father had.” – relevanter jedoch ist, besonders in Be-

⁷⁰⁰ „This is your son. He's free, Spartacus! [...] He'll remember you, Spartacus. [...] I'll tell him who his father was and what he dreamed of!” (Varinia) Spartacus 1960, DVD2 01:18:51

⁷⁰¹ Spartacus 1951, S. 363

zug auf die Beschreibung vom Tod des Sohnes, der Zusatz, dass der Name *Spartacus* nicht verlorenging.⁷⁰²

3.2.4 *Who chooses to die?* – Seine Sterbebereitschaft und die Darstellung seines Todes

Spartacus' Sterbebereitschaft

Während die Thematik der Sterbebereitschaft sowie das Zusammenspiel aus Angst, Kontrolle und Tod 1951 besonders im Zusammenhang mit den Gladiatorenkämpfen herausgearbeitet wird, können die Filme diese Aspekte aufgrund der fehlenden Innensicht in die Figur des Spartacus nicht übernehmen. Da Spartacus 1960 keine Gladiatorenkämpfe erlebt und sich 2004 seine Reflexion nur auf das Publikum, nicht aber auf seine eigene Person bezieht, bleibt die im Roman beschriebene Angst unerwähnt. Der *Make no friends-Grundsatz* zur Distanzierung der Gladiatoren aufgrund der Möglichkeit eines Kampfes wird zwar von den Filmen übernommen, jedoch nur 1960 weiter ausgeführt. Dort findet das ansonsten ausgelassene Gespräch, das Draba und Spartacus im Roman vor dem Kampf führen, in einem Dialog mit Crixus statt, nachdem sie erfahren haben, dass bis zum Tod gekämpft werden soll.

„To the death. What if they matched you and me?“ (Crixus)

„They won't.“ (Spartacus)

„What if they did? Would you fight?“ (Crixus)

Spartacus zögert, weicht dem Blick aus.

„I'd have to. So would you.“ (Spartacus)

„Would you try to kill me?“ (Crixus)

„Yes, I'd kill. I'd try to stay -- I'd try to stay alive and so would you.“⁷⁰³ (Spartacus)

Darin zeigt sich, dass Spartacus deutlich rationaler mit der Beziehung umgehen kann als Crixus, der dabei das Handeln nach institutioneller Vorgabe nicht als

⁷⁰² Spartacus 1951, S. 363

⁷⁰³ Spartacus 1960, 00:34:41–00:35:07

zwangsläufig voraussetzt. Für Spartacus steht zu diesem Zeitpunkt das eigene Leben im Vordergrund. Einerseits sieht er sich zu diesem möglichen Töten gezwungen, andererseits sieht er es als Gegenseitigkeit an, denn er weist Crixus die gleiche Handlungsmotivation und den gleichen Zwang zu wie sich. Crixus gibt der Thematik eine persönliche Problematik, da er im Konjunktiv fragt, doch Spartacus hat zu diesem Zeitpunkt die höchste Wertigkeit auf das eigene Leben ausgerichtet. Auch Gannicus fasst dieses Thema 2004 persönlich auf und will Draba angreifen – „why wait?“⁷⁰⁴ – wird jedoch von Spartacus zurückgehalten.

Während er mit Draba auf den Kampf wartet, finden sich bei Spartacus 1951 die deutlichsten Kennzeichen für eine noch nicht entwickelte Sterbebereitschaft, da er den Tod als eine akzeptierte Möglichkeit komplett ausschließt. Verstärkt wird dieser Aspekt deutlich später während der Rahmenhandlung, als David sich an einen Zeitpunkt vor dem Kampf erinnert, als die Paarung der vier Gladiatoren noch unbekannt war und er davon ausging, gegen Spartacus kämpfen zu müssen.

I am chosen to kill the man I love better than any man who lives [...]. But I will not fight Spartacus. [...] Spartacus is on the side of life, and therefor he will fight me if he must. He will not just die [...]. I must fight Spartacus, and life will decide between us. Oh what a terrible decision to make!⁷⁰⁵

David stellt somit dar, dass er Spartacus nicht töten würde, jedoch weiß, dass dieser in seinem Verständnis von der Wertigkeit des Lebens gegen ihn kämpfen würde. Aber auch Draba hat sich am Morgen des Kampfes bereits entschieden: „I greet thee, day of death.“⁷⁰⁶ In seiner Erinnerung fasst Caius dessen Motivation unter den Begriff „madness“⁷⁰⁷ als einzig logische Erklärung für das Verhalten, da ihm das Wissen um Drabas Vergangenheit und die gegenwärtige Situation fehlt. 1960 gibt es kein Gespräch vor dem Kampf, dafür den oben erwähnten Dialog mit Crixus, der die Thematik ebenfalls, wenn auch kürzer, aufgreift. 2004 findet ein

⁷⁰⁴ Spartacus 2004, 00:12:54

⁷⁰⁵ Spartacus 1951, S. 267

⁷⁰⁶ Ebd., S. 105

⁷⁰⁷ Ebd., S. 127

kurzer Dialog vor dem Kampf statt. In allen Werken findet sich Spartacus' Lebensbezug betont formuliert.

„Spartacus, why is man born?“ (Draba)	„I'd try to stay alive.“ ⁷⁰⁹	„Live, Draba. That's what life is for.“ ⁷¹⁰
„To live.“ ⁷⁰⁸ (Spartacus)		
(1951)	(1960)	(2004)

Während die Szene mit Draba 1951 weit ausgeführt ist und neben der Lebens-Thematik auch Spartacus' Rationalität als Komplementär zu Drabas Irrationalität demonstriert sowie auf eine Frage der Männlichkeit („What do you see?' – ‚I see a man weeping', said Spartacus. – ‚And am I less a man because of that?'⁷¹¹) eingeht und die ganze Dramatik des institutionell erzwungenen Tötens offenlegt, wird die Szene in den Filmen vor allem sprachlich reduziert – 1960 bis zur kompletten Wortlosigkeit. Dort erfolgt die einzige Interaktion während des Wartens in Blickkontakten, die zunächst abwechselnd und schließlich gleichzeitig, mit einem leichten Lächeln Drabas, erfolgen und Spartacus' Interesse am vorherigen Kampf bzw. Drabas Desinteresse daran demonstrieren. Draba 1960 kann in seiner Rationalität als Gegenteil zu Draba 1951 (Verzweiflung) und 2004 (Aggression) gesehen werden – womit er zumindest 2004 affektierter dargestellt ist, der Romanvorlage durch seine Betonung, kein Mitleid zeigen zu werden, jedoch nicht näher kommt. Spartacus' Rationalität 1951 wird 1960 eher als eine Form der Ruhe, die durch das Beobachten des anderen Kampfes aufgebrochen wird, dargestellt, 2004 hingegen schafft er es ebenso wie im Roman, den Gegenpol zu Draba zu bilden. Da 1960 keine verbale Interaktion stattfindet, bleibt die Szene 2004 dem Roman somit auch durch die Verbindung aus verbaler Rationalität (Spartacus) und Irrationalität (Draba) näher. Der Lebensgedanke kann dadurch 1960 nicht

⁷⁰⁸ Spartacus 1951, S. 125

⁷⁰⁹ Spartacus 1960, 00:35:04

⁷¹⁰ Spartacus 2004, 00:50:52

⁷¹¹ Spartacus 1951, S. 124. Draba lässt keinen Raum für eine Antwort von Spartacus, sondern geht über zu der Aussage, dass er nicht gegen ihn kämpfen werde. Spartacus führt es später gegenüber David an („I've known strong men to weep.“ (Spartacus 1951, S. 289)) und stellt es nicht als Schwäche dar.

formuliert werden, aber die essentielle Botschaft von Spartacus, wobei das Leben als höchster Wert steht und die einzige Relevanz darstellt, bleibt in dieser Szene 2004 erhalten.

Relevant für die Szene sind ebenfalls die Nachwirkungen, die sich in Spartacus dadurch entwickeln. Der Roman formuliert am Ende des Kampfes, der ohne eine Bewegung von Spartacus endet, da er sonst getötet worden wäre, die Botschaft „Life is the answer to life“⁷¹². Allerdings gibt es 1951 keine Reflexion über den Kampf; die folgende Nacht wird zunächst aus Varinias Perspektive erzählt, die Spartacus aus seinen Alpträumen weckt⁷¹³ und mit dem Gespräch über die Ablehnung des Selbstmordes endet. Die Erkenntnis, dass etwas passieren müsse, findet am nächsten Tag statt, eine direkte Bezugnahme auf Drabas Verhalten aus Spartacus' Perspektive bleibt jedoch aus. 1960 befindet sich Spartacus alleine in seiner Zelle, ebenso wie die anderen ist er wach und folgt den Bewegungen der Aufseher, die er durch das Deckengitter beobachten kann – darauf folgt die Demonstration des Toten und der Beginn des Aufstandes, so dass auch eine erkennbare Erkenntnisentwicklung ausbleibt. 2004 wird die Thematik stärker ausgeführt, als er sich direkt nach dem Kampf mit Varinia in seiner Zelle befindet.

“Why didn't he kill me? If he kills me, he lives. If he turns on the Romans, he dies. He chooses to die. Who chooses to die? Who chooses to die?”⁷¹⁴ (Spartacus)

Spartacus versucht, sich selbst das Geschehene verständlich zu machen – als Essenz von Drabas Verhalten sieht er dessen Entscheidung des Sterbens, kann jedoch eine solche Handlung nicht nachvollziehen und auch Varinias Reaktion⁷¹⁵ bringt ihm dabei keine Unterstützung.

Der folgende Traum mit der Aussage nach dem Aufwachen „I slept until now. Now I wake.“⁷¹⁶ führt den entstandenen Umbruch weiter, so dass in diesem Aufwachen

⁷¹² Spartacus 1951, S. 128

⁷¹³ Vgl. ebd., S. 139

⁷¹⁴ Spartacus 2004, 00:53:59

⁷¹⁵ Varinias Reaktion, „Maybe rather than to live as a beast, Draba chose to die as a man.“ (Spartacus 2004, 00:54:15), greift zwar die Tier-Thematik auf, die sich mehrfach im Roman und in den Filmen findet (vgl. Fußnote 219), gibt jedoch wenig Bezug zur Opferthematik und unterstellt Drabas Handlung einer viel eigenperspektivischen, allerdings auf dieser Ebene ebenfalls nachvollziehbaren Motivation.

⁷¹⁶ Spartacus 2004, 00:54:43

eine Erkenntnis liegt, die den Ist-Zustand durchbricht und auf eine andere Realität verweist – in ihm entwickelt sich das Wissen um die Notwendigkeit einer Reaktion.

In allen drei Werken wird Spartacus durch Drabas Verhalten und Tod eine Opferbereitschaft demonstriert, die für den Überlebenden die Grundlage seines folgenden Umbruchs ist, der nicht nur zum Aufstand, sondern auch zu einem neuen Verhältnis zum eigenen Tod führt.

1951 verändert sich Spartacus' Wahrnehmung mit dem Aufstand. Denn als das institutionelle Töten und Sterben von dem persönlich motivierten ersetzt wird, „[he] suddenly no longer feared death“⁷¹⁷. Eine derartige Aussage bleibt in den Filmen aus.

Während Spartacus 1951 schon in der Gladiatorenschule von Varinia das Versprechen fordert, keinen Selbstmord zu begehen, „because there is nothing without life“⁷¹⁸, findet dieses Gespräch 1960 und 2004 erst vor der letzten Schlacht statt. In allen drei Werken zeigt sich die Betonung der Notwendigkeit des Überlebens von Varinia zur Überlieferung, den reinen Lebensgedanken aus dem Roman übernehmen die Filme jedoch nicht. Wichtig dabei ist, dass zu dem Handlungszeitpunkt des Romans nur der mögliche Tod als Gladiator ohne die Relevanz zum Ende der Handlung steht, so dass 1951 Spartacus' Überlebenswille auf Varinia projiziert wird, 1960 und 2004 hingegen eine Abschiedsszene dargestellt wird, die das Überleben nicht nur wegen des Lebens, sondern wegen der Überlieferung formuliert. Im Roman ist diese zweite Szene auf eine kurze, indirekte Beschreibung reduziert, in der sich keine erneute Betonung der Überlebensnotwendigkeit zeigt, sondern Spartacus' Bedauern, das Kind nicht mehr zu sehen. Diesem Umstand entkommt er 1960 durch das Überleben der Schlacht, bei deren Parallelhandlung wie in allen Werken das Kind geboren wird, er es durch die Kreuzigung jedoch noch sehen kann. Varinia zeigt ihm den Sohn und verdeutlicht, dass Spartacus' Zielsetzung in dieser Form erreicht ist.

In Bezug auf die Verfilmung von 1960 geht Francisco Paz auf das Verhältnis zwischen Freiheit und Tod ein, wobei er die Sklaverei in einer Eigenschaft als leben-

⁷¹⁷ Spartacus 1951, S. 162

digen Tod darstellt und als Grundlage für ein dementsprechendes Empfinden der Sklaven ansieht.

As do Spartacus and his people, viewers come to realize that freedom is more important than death [...] and that slavery is a form of living death.⁷¹⁹

Darin findet sich ein Zusammenspiel aus der in Kapitel 2.1.1 beschriebenen Definition der Sklaverei als totale Institution und ihrer Eigenschaft als Tod, der hier nicht sozial (*social*) oder bürgerlich (*civil*), sondern in seiner Totalität als gelebter Todesstatus beschrieben wird. Paz beschreibt die Freiheit einerseits als dem Tod in der Relevanz überlegen, dadurch jedoch, dass er die Sklaverei bereits als eine Form des Todes darstellt, ist kein realer Tod mehr notwendig und wird auch nicht befürchtet.

Slaves are not afraid to die since they are already dead. So fear of death is only possible for those who are free, and to die fighting for freedom is not to die.⁷²⁰

Danach kann die Angst vor dem realen Tod nur die Menschen betreffen, die frei sind. Die deutlichste Darstellung dieser Thematik findet sich 1960 im Gespräch mit dem Piraten bzw. deren Vermittler Tigranes Levantus.

“If you looked into a magic crystal and you saw your army destroyed and yourself dead [...] would you continue to fight?” (Tigranes)

“Yes.” (Spartacus)

“Knowing that you must lose?” (Tigranes)

“Knowing we can. All men lose when they die and all men die. But a slave and a free man lose different things.” (Spartacus)

“They both lose life.” (Tigranes)

“When a free man dies, he loses the pleasure of life. A slave loses his pain.

Death is the only freedom a slave knows. That's why he's not afraid of it.

That's why we'll win.”⁷²¹ (Spartacus)

⁷¹⁸ Spartacus 1951, S. 141

⁷¹⁹ Paz, S. 193

⁷²⁰ Spartacus 1951, S. 192

Tigranes gegenüber äußert Spartacus somit eine Definition, die von der Analyse Paz' abweicht; er stellt die Sklaverei nicht als eine Form von Tod dar, sondern bezieht sich auf den realen Tod und sieht darin die vollendete Freiheit⁷²², die die Möglichkeit einer Niederlage damit auflöst. Provoziert wird er dabei jedoch durch die Frage von Tigranes, die sich auf das Kämpfen trotz des (möglichen) Scheiterns bezieht.

Im Roman findet sich ein zweiter, deutlicher Umbruch in Spartacus' Wahrnehmung nach dem Tod von Crixus und dessen Anhängern; er sieht diese Niederlage als Vorausdeutung der eigenen und somit die Wahrscheinlichkeit seines Todes als gegeben an: „I'm afraid and death is all over me“⁷²³. Während in dieser Szene die gesamte Selbstkontrolle und die Hoffnung auf ein Erreichen des Zieles zerbrechen, fehlt eine solche emotionale Niederlage 1960 komplett. 2004 wird die Szene zwar übernommen, jedoch ohne Spartacus' Übertragung von Crixus' Tod auf das gesamte Scheitern, so dass er sich zwar die Schuld daran gibt, „I failed him.“, der Hintergrund für die weitere Aussage, „I failed you all.“⁷²⁴ jedoch offen bleibt und eine so weitreichende Erkenntnis wie 1951 höchstens vermutet werden kann. Während 1960 aufgrund des fehlenden Bruches auch keine weitere Veränderung mehr notwendig ist, entwickelt sich 1951 in Spartacus eine neue Selbstkontrolle und die Gewissheit, dass sein Handeln überliefert werden wird; „he had shed his worries“⁷²⁵.

2004 gibt es zwar ebenfalls eine Rückbesinnung, jedoch wird sie nicht in ihrer Entwicklung dargestellt. Stattdessen erfolgt der Übergang zur letzten Rede mit der *Pferd-Szene*, die seinen derzeitigen Umgang mit der Todesthematik verdeutlicht. Ebenso wie im Roman bringt David Spartacus das Pferd für den folgenden Kampf. Zwar tötet Spartacus das Pferd 1951, während er es 2004 lediglich in den Wald jagt, die Aussage bleibt jedoch die gleiche: er will unter den gleichen Um-

⁷²¹ Spartacus 1960, 01:36:50–01:37:36

⁷²² Zu beachten ist Spartacus' Umgang mit der Bezeichnung von Freiheit, die er hier als nicht gegeben sieht, sondern sich und seine Anhänger als Sklaven empfindet. Dem gegenüber steht seine direkt nach Beginn des Aufstandes im Dialog mit Varinia stehende Aussage „I'm free“ (Spartacus 1960, 01:29:46) und der Betonung in der letzten Rede „We're free.“ (Spartacus 1960, DVD2 00:26:08).

⁷²³ Spartacus 1951, S. 268

⁷²⁴ Spartacus 2004, 02:17:54

ständen kämpfen wie die anderen auch und sich nicht von der Gemeinschaft unterscheiden. Anschließend folgt der humoristische Aspekt, denn er sagt seinen Männern, dass sie im Falle eines Sieges alle Pferde haben werden „and if we lose – we won't need horses if we lose“⁷²⁶ (1951). Die Szene 2004 bleibt auch dabei sehr nah an der Romanvorlage; „If we win, we'll each have a horse of our own. And if we lose, we won't need them.“⁷²⁷ Dieser leichtfertige Umgang mit der Situation vor der letzten Schlacht bedingt den emotionalen Rückwandel zur Selbstkontrolle. 1960 gibt es auch keinen emotionalen Wandel vor der letzten Schlacht, da Spartacus nicht wie 1951 und 2004 von einer Niederlage ausgeht, sondern von einem Weiterführen des Kämpfens und mit Rom ein neues Ziel setzt. Somit lässt die erste Verfilmung diese Schritte seiner emotionalen Entwicklung aus und reduziert ebenfalls seine 1951 und 2004 vor der letzten Schlacht demonstrierte Todesakzeptanz, da er den finalen Kampf nicht als einen solchen ansieht – durch die Überraschung, die im Kampf dadurch entsteht, dass Lucullus und Pompey eintreffen und den Sieg von Crassus beschleunigen bzw. auch überhaupt erst ermöglichen, wird deutlich, dass die Situation vorher gar nicht so aussichtslos war, wie sie 1951 und 2004 betont wird.

Dadurch, dass Spartacus 1960 die letzte Schlacht überlebt, gibt es Szenen, die keiner Romanvorgabe folgen. Auch wird durch Spartacus' Notwendigkeit, Antoninus zu töten, ein sehr interessanter Aspekt thematisiert. Voraus geht ein Dialog, beginnend mit Antoninus' Frage, ob ein Sieg möglich gewesen sei. Spartacus antwortet nicht direkt, sondern verliert sich fast in einer Rede, die seine Vorstellung des Freiheitsgedankens verdeutlicht.

“Just by fighting them, we won something. When just one man says, ‘No, I won't’, Rome begins to fear. And we were tens of thousands who said no. That was the wonder of it. To have seen slaves lift their heads from the dust... to see them rise from their knees... stand tall with a song on their lips [...]” (Spartacus)

“And now they're dead.” (Antoninus)

“Dead. Varinia... dead. And the baby. All of them.” (Spartacus)

“Are you afraid to die, Spartacus?” (Antoninus)

⁷²⁵ Spartacus 1951, S. 289

⁷²⁶ Ebd., S. 290

“No more than I was to be born. Are you afraid?” (Spartacus)

“Yes.”⁷²⁸ (Antoninus)

Doch während Spartacus die Vergangenheit euphemistisch formuliert, zerstört Antoninus diese Darstellung durch die Projektion auf die Gegenwart. Dieser Umschwung, den er dabei in Spartacus auslöst, zeigt eine ganz neue Sicht auf die Ereignisse und stellt das Erreichte in Kontrast zum Geschehenen. Dabei stehen für Spartacus besonders die persönlichen Verluste von Varinia und dem Kind im Vordergrund; dass diese noch leben, erfährt er erst, als er Antoninus getötet hat und gekreuzigt werden soll. Die bereits demonstrierte Gegensätzlichkeit der beiden Charaktere zeigt sich auch in der Todesangst, die Spartacus indirekt verneint und Antoninus direkt bejaht. In der Szene des Zweikampfes der beiden muss Spartacus keine Sterbebereitschaft, sondern eine Leidensbereitschaft zeigen, indem er Antoninus tötet und somit die Kreuzigung übernimmt. In der Unausweichlichkeit der Szene ergibt sich die Frage, warum sie sich nicht während des Kampfes gleichzeitig töten, wodurch niemand gekreuzigt worden wäre. Ina Rae Hark sieht dabei allerdings eine ganz pragmatische Problematik: die Darsteller, die „such a logical solution“ nicht angenommen hätten – die Konsequenz daraus wirke sich auf die Filmhandlung aus; „once again the Roman’s desire and the film audience coincide.“⁷²⁹ Diese Szene bedingt durch Spartacus’ Töten von Antoninus die folgende Kreuzigung, so dass sie durch das doppelte Überleben der Figur (hier und während der Schlacht zuvor) und die Ankündigung von Crassus logische Konsequenz ist, die 1960 handlungsintern zwar passt, jedoch von der Romanhandlung divergiert.

Spartacus’ Tod

Die Beschreibung von Spartacus’ Tod findet sich im Roman am deutlichsten zu Beginn der Rahmenhandlung durch Crassus. „He was cut into pieces, and there was just nothing left to find.“⁷³⁰ Passend dazu stellt Caius während der Reise auf der Via Appia, umgeben von den Gekreuzigten, fest, dass von Spartacus „not

⁷²⁷ Spartacus 2004, 2:20:56

⁷²⁸ Spartacus 1960, DVD2 01:05:52–01:07:42

⁷²⁹ Hark, S. 171

even enough [...] to crucify“⁷³¹ übrig geblieben sei. Diese deutliche Form des Todes, die durch die komplette Zerstörung bis zur Negierung seiner Existenz vor allem in der Wahrnehmung von Crassus führt (vgl. Kap. 2.2.3), findet nur 2004 ein Äquivalent.

Die in der neuen Verfilmung dargestellte Situation, in der in der letzten Schlacht nicht nur Spartacus zu Crassus gelangen will, wie im Roman in Davids Erinnerung beschrieben,⁷³² sondern auch Crassus vergeblich versucht, durch die Mengen der eigenen Soldaten zu kommen, verhindert ebenso wie im Roman den finalen Kampf zwischen den beiden und führt zu einem Tod, durch den Spartacus der Sicht- und Greifbarkeit seines Gegners endgültig entzogen wird. Während sich die Umsetzung dieser expliziten Szene 2004 somit stark an der Romanvorlage orientiert, wird 1960 eine komplett andere Darstellung konzipiert: die Kreuzigung⁷³³ von Spartacus. Diese Szene, die gleichzeitig mit Varinias Abreise das Ende des Films darstellt, bricht deutlich mit der Romanhandlung und lässt dabei in der Singularität die anderen explizit beschriebenen Kreuzigungen (David und Fairtrax, wovon 2004 die des David übernommen wird) aus, so dass Spartacus die einzige indivi-



Abbildung 5:

Spartacus gekreuzigt (1960), Spartacus verschwindet in der Menge der Soldaten (2004)

dualisierte Person ist, dessen Kreuzigung ausgeführt dargestellt wird, während er 2004 wie im Roman zwischen den Soldaten verschwindet.

⁷³⁰ Spartacus 1951, S. 35

⁷³¹ Ebd., S. 41

⁷³² Ebd., S. 290: „Come and taste our greetings!”

⁷³³ Zum Jesus-Vergleich, der heutzutage bei Kreuzigungsdarstellungen zumeist hergestellt wird, siehe z. B. Paz, S.191; Cooper, S. 81f; Tatum, Jeffrey W.: *The Character of Marcus Licinius Crassus*. in: Winkler, Martin M. (Hrsg.): *Spartacus. Film and history*. Blackwell, 2007. S.134

Während Crassus 1951 bei Davids Kreuzigung von einer alten Sklavin auf den symbolischen Nichttod von Spartacus aufmerksam gemacht wird („Spartacus never died. Spartacus lives“⁷³⁴), gibt es 2004 lediglich sein Versprechen gegenüber Varinia – mit Blick zu den Sternen – „I’ll always be with you“⁷³⁵. Zwar entspricht diese Umsetzung nicht dem Gedanken von 1951, jedoch wird das Element der gedanklichen Überlieferung ebenso wie 1960 durch die Betonung der Notwendigkeit von Varinias Überleben demonstriert. Eine öffentliche Darstellung dieses Prinzips in Form eines Nichttodes findet sich in den Verfilmungen nicht, auch, da Spartacus’ Tod 2004 nicht kommentiert wird. 1960 findet sich keine Darstellung seines Nichttodes, da sich bis zum Ende des Films auch keine Darstellung seines Todes findet – er ist zwar gekreuzigt, jedoch nicht tot, als sich Varinia von ihm verabschiedet und ihn bittet, zu sterben („Please, please die, my love. Oh, God! Why can't you die?“⁷³⁶), womit sie auf die qualvolle Länge des Sterbens bei einer Kreuzigung anspielt. Problematisch bleibt bei dieser Szene die Umsetzung – während 1951 die Vorgehensweise einer Kreuzigung innerhalb der Handlung beschrieben und auch das Einschlagen der Nägel betont wird („drove the spike into the wood“⁷³⁷), fehlen diese in der Verfilmung. Spartacus ist an beiden Armen doppelt an das Kreuz gefesselt, während seine Füße frei hängen – er scheint unverletzt zu sein, so dass die Aussage von Junkelmann, „an was er eigentlich stirbt, ist unklar“⁷³⁸, eine gewisse Legitimation erfährt. 2004 wird eine genauere Darstellung gegeben, da bei Spartacus’ nicht komplett ausgeführter Kreuzigung in der Mine und der Kreuzigungen an der Via Appia jeweils das Einschlagen der Nägel – durch den Moment davor – demonstriert wird; beim gekreuzigten David sind die eingeschlagenen Nägel an seinen Handgelenken zu erkennen.

⁷³⁴ Spartacus 1951, S. 283

⁷³⁵ Spartacus 2004, 02:20:12

⁷³⁶ Spartacus 1960, DVD2 01:19:11

⁷³⁷ Spartacus 1951, S. 243. Hier findet sich die komplette Beschreibung des Prozesses. Fast beschreibt die Handfläche als Position der Nägel, diese Thematik ist heute umstritten, da verschiedene Theorien von den Handgelenken oder einem Punkt zwischen Elle und Speiche ausgehen, um das Körpergewicht zu halten. Weitere Verweise bei Junkelmann, S. 393

⁷³⁸ Ebd.

Zusammenfassung

Spartacus' Entwicklung der Sterbebereitschaft durchläuft im Roman verschiedene Phasen, die von der Ablehnung des Sterbens als Gladiator über das Erlernen von Opferbereitschaft durch Draba, das Überwinden von Todesangst während des Kampfes gegen die Römer und das erneute Aufkommen nach Crixus' Tod zu einer endgültigen Akzeptanz des eigenen Todes führt – allerdings immer nur als eine notwendige Konsequenz. Dabei steht die Sinnhaftigkeit im Vordergrund, die in der Gladiatorenschule aus seiner Perspektive noch nicht gegeben ist, so dass es dort für ihn keinen Grund gibt, die Möglichkeit seines Todes zu akzeptieren. Durch Draba wird ihm Opferbereitschaft neben der Möglichkeit der Rebellion demonstriert, was sein Handeln und auch seine Todesperspektive ändert: gegen die Römer ist es ihm möglich, die Todesoption zu akzeptieren, da er einen eigenmotivierten Kampf für die Freiheit führt.

Diese Entwicklungen verlaufen primär über die innere Reflexion der Figur, die in den Verfilmungen nicht dargestellt wird, so dass nur in Gesprächen mit anderen Personen Bezug auf diese Thematik genommen wird. 1960 findet sich die Betonung des eigenen Lebens im Gespräch mit Crixus und zeigt sich erst wieder im Gespräch mit Varinia, wo Spartacus ihr Überleben für das Kind betont, jedoch der eigene Tod nur sehr peripher („If he never knows me“⁷³⁹) berührt wird. Auch vor der letzten Schlacht ist keine Akzeptanz eines möglichen Todes zu finden – da er nicht von einer Niederlage ausgeht, gibt es auch keine Notwendigkeit dazu. Vor seinem Kampf gegen Antoninus findet sich Spartacus' – versteckt formulierte – Aussage, keine Angst vor dem Tod zu haben. Somit ist Spartacus' Verhältnis zu der Möglichkeit seines Todes immer gleich. Zwar hilft er in der Mine einem anderen Sklaven, für diese Opferbereitschaft zu sterben ist jedoch ungewollt („This time he dies.“⁷⁴⁰). Er gibt Crixus gegenüber an, dass er gegen ihn kämpfen und ihn töten würde, jedoch wird kein einziger Kampf von Spartacus dargestellt, in dem er die Möglichkeit gehabt hätte, jemanden zu töten oder selbst getötet zu werden. Durch Draba wird ihm ein unbekanntes Verhalten demonstriert, das für ihn jedoch stärker die Möglichkeit des Aufstandes als eine nachahmenswerte Opferbereitschaft darstellt. Im Gespräch mit Tigranes bezeichnet er den Tod schließ-

⁷³⁹ Spartacus 1960, DVD2 00:37:00

lich als einzige Freiheit des Sklaven. Der im Roman und auch 2004 stattfindende Umbruch durch Crixus fehlt, so dass ihm nach den Siegen vor der letzten Schlacht keine Niederlage demonstriert wird. Dafür gibt es eine weitere Form der Opferbereitschaft, die durch Spartacus' Überleben in der letzten Schlacht möglich wird: Die *I am Spartacus-Szene*⁷⁴¹ demonstriert ihm das Verhältnis, das seine Anhänger nach der Niederlage immer noch zu ihm haben, da sie bereit sind, gekreuzigt zu werden, anstatt Spartacus vor Crassus zu identifizieren.⁷⁴² Damit schützen sie den aufstehenden Spartacus vor seiner eigenen Opferbereitschaft. 2004 kämpft Spartacus in Capua und lernt damit das Töten als Gladiator kennen, geht jedoch nur kurz mit Varinia auf die Thematik ein, wo er ebenso wie im kurzen Gespräch mit Draba vor dem Kampf nur auf das Leben, nicht jedoch auf den eigenen Tod eingeht („Live, Draba. That's what life is for.“⁷⁴³). Erst nach dessen Tod ist ihm eine Form der Opferbereitschaft und des Rebellierens demonstriert worden, die durch die folgende Hinrichtung ebenso wie 1951 noch verstärkt wird. Anders als 1951 und 1960 reflektiert er mit Varinia über Drabas Verhalten, besonders über dessen Tod und das eigenmotivierte Entscheiden dazu. Dieser Umbruch führt zwar stärker reflektiert als 1960 zum Aufstand, demonstriert jedoch keine eigene Sterbebereitschaft oder eine geänderte Verhältnismäßigkeit dazu wie 1951, wo nach dem Auflösen des Grundsatzes und dem Ende des gezwungenen Kämpfens der erste Entwicklungsschritt steht; „he suddenly no longer feared death or thought of death because death was of no consequence...“⁷⁴⁴ Die folgenden Kämpfe bedeuten nicht mehr den Zwang, gegen einen der anderen Gladiatoren zu kämpfen, sondern gegen einen gemeinsamen Feind und für ein eigenes Ziel.

2004 wird auch der Umbruch durch Crixus mit der demonstrierten Niederlage übernommen, jedoch ist Spartacus' Reaktion, die im Roman bis zur Erkenntnis des folgenden Scheiterns führt, nur kurzfristig. Er geht Varinia gegenüber auf die

⁷⁴⁰ Spartacus 1960, 00:09:51

⁷⁴¹ Vgl. ebd., DVD2 00:47:19–00:48:50

⁷⁴² Da sich Batiatus am Schlachtort befindet und wenig später Varinia identifiziert, stellt sich die Frage, warum dieser nicht auch während der *I am Spartacus-Szene* anwesend ist, denn er hätte Spartacus unter den im Film nicht sonderlich zahlreich dargestellten Überlebenden sicherlich identifizieren können. Die Relevanz, die diese Szene in ihrer Rezeption immer noch hat, wird in Kapitel 5 gesondert ausgeführt.

⁷⁴³ Spartacus 2004, 00:50:52

Notwendigkeit ihres Lebens ebenso wie 1951 und 1960 ein, betont es jedoch stärker. Nach der Betonung, dass das Leben und Sterben in Anbetracht der Tat nicht relevant sei, steht mit der Aussage „Live so that I will live“⁷⁴⁵ die Überlieferung durch sie und das Kind als Form seines Weiterlebens, womit sein Tod als Konsequenz des nächsten Kampfes eingebracht wird. Beide Filme sind damit weit von Spartacus' Verzweiflung entfernt, die 1951 nach Crixus' Tod einsetzt: „Send Varinia to me. [...] Tell her I'm afraid, and death is all over me.“⁷⁴⁶ Die Reaktion, die bei ihm Angst und das Gefühl des nahenden Todes auslöst, geht im Roman jedoch schnell über zur Erkenntnis der geringen Relevanz des eigenen Lebens, da er erkennt, was sie erschaffen haben, „a thing that men will remember forever.“⁷⁴⁷ Die Stellung des eigenen Lebens in diesen Kontext findet durch die Ähnlichkeit der Szene vor der letzten Schlacht auch 2004 statt.

Im Roman und der zweiten Verfilmung stirbt Spartacus in der letzten Schlacht, 1951 in den Erinnerungen von David beschrieben. Durch den Zusammenschluss von Binnen- und Rahmenhandlung führt es weiter zur Zukunft von Varinia und dem Sohn, was auch 2004 das Ende des Films darstellt. Somit findet die Überlieferung seines Handelns in der zweiten Verfilmung statt. Auch 1960 gelingt Varinia – vermutlich – die Flucht, der Film geht jedoch nicht weiter auf die Zukunft ein und endet noch vor Spartacus' Tod.

Die Thematiken des Romans, die durch die innere Darstellung der Figur auf die verschiedenen Verhältnismäßigkeiten von Spartacus zu seinem Tod eingehen, finden sich in den Filmen nur gering übernommen. Was bleibt, ist die Ablehnung des eigenen Todes durch die hohe Wertung des Lebens allgemein, was erst durch Drabas Verhalten aufgebrochen wird, jedoch 1960 gar nicht und 2004 nur schwach dem Roman folgt. Die dortige Entwicklung über verschiedene Punkte (Beginn des Aufstandes, Tod von Crixus, letzte Schlacht) ist in den Filmen nicht so stark nachvollziehbar, wie der Roman sie darstellt, 1960 findet sich erst im Kampf gegen Antoninus eine – ausgeführte – Darstellung von Opferbereitschaft durch Spartacus, allerdings neben dem Ausweichen auf die Frage nach der Angst ohne eine weitere Reflexion über das eigene Sterben („Do you realize how long it

⁷⁴⁴ Spartacus 1951, S. 162

⁷⁴⁵ Spartacus 2004, 00:00:56 und 02:18:55

⁷⁴⁶ Spartacus 1951, S. 287

takes to die on the cross?“⁷⁴⁸). 2004 wird die Verzweiflung über Crixus' Tod teilweise übernommen, ohne jedoch die Intensität dieser Situation darzustellen, so dass die Rückbesinnung auf die Rationalität nicht dargestellt wird.

Spartacus' Entwicklung von der Ablehnung des eigenen Todes aufgrund des Erachtens des Lebens als höchsten Wert – da er keine andere Perspektive bzw. Zielsetzung hat („there is nothing without life“⁷⁴⁹) – über die Akzeptanz der Möglichkeit als Konsequenz in Form vom Verlieren der Angst („he no longer feared death“⁷⁵⁰) zur erneuten Angst („death had won over life“⁷⁵¹) und der Rückbesinnung vor der letzten Schlacht („he had shed his worries [...] there was no defeat“⁷⁵²), wie der Roman sie darstellt, wird in keinem der Filme übernommen.

3.3 Spartacus und Crassus

3.3.1 *That... or his head!* – Crassus' Entwicklung zum Gegner und seine Motivation

Der Roman beginnt mit der Rahmenhandlung nach dem Krieg und berichtet die Ereignisse um Spartacus in der Binnenhandlung, die ebenfalls in ihrer Chronologie unterbrochen wird. Somit wird dem Leser auch erst die Figur des Crassus nach dem Krieg beschrieben, bevor es über dessen Gespräch mit Batiatus zu Spartacus übergeht – darauf aufbauend lässt sich die Entwicklung des Gegnerbildes nachvollziehen. Die Filme, die in ihrem Handlungsverlauf bis auf den kurzen Vorgriff 2004 nicht von der Linearität abweichen, vereinfachen diese Darstellung. Ebenso wie im Roman beginnen die Ereignisse um Spartacus in der Mine, seine Vergangenheit wird in allen Werken erst im weiteren Verlauf ansatzweise berichtet. Während Spartacus 1951 und 1960 in seinem lebenslangen Status als Sklave betont wird, hat er 2004 in Thrakien gegen die Römer gekämpft, so dass sie in allen drei Werken als erstes Feindbild stehen, wenn auch aus unterschiedlichen

⁷⁴⁷ Spartacus 1951, S. 289

⁷⁴⁸ Spartacus 1960, DVD2 01:11:17

⁷⁴⁹ Spartacus 1951, S. 141

⁷⁵⁰ Ebd., S. 162

⁷⁵¹ Ebd., S. 285

⁷⁵² Ebd., S. 189f

Perspektiven. Die ersten für den Leser und Zuschauer greifbaren Feindbilder sind die Aufseher in der Mine. 1951 als Männer aus Alexandria beschrieben, werden sie in den Verfilmungen als römische Soldaten dargestellt. Da im Roman keine Schlüsselszene in der Mine stattfindet, greifen sie Spartacus nicht direkt als Person an. In den Verfilmungen wird sein Verhalten explizit demonstriert. Während ihn Batiatus 1951 durch seine Agenten lediglich aus einer unbestimmten Situation freikaufte, reist er in den Verfilmungen selbst in die Mine und rettet ihn vor dem Tod, 2004 besonders dramatisch kurz vor dem Einschlagen der Nägel während der Kreuzigung.

Batiatus als Feindbild

Im Roman entwickelt sich Batiatus nach den Aufsehern zum nächsten Feindbild und steht für Spartacus als Inbegriff des Römischen, so dass er auf diesen seinen Hass projizieren kann. Die Filme rücken jedoch einen Teil dieser Emotionen vom Lanista ab, indem sie jeweils eine weitere Figur kreieren: den individualisierten Trainer. Dieser, 1960 Marcellus und 2004 Cinna, steht näher an Spartacus und bietet deutlich stärkere Eingriffsmöglichkeiten als Batiatus, der sich in der hierarchischen Struktur der Institution als Autorität nicht mit dem Ausbilden der Gladiatoren befasst und dieses seinen Trainern überlässt. Batiatus nutzt 2004 die Figur des Cinna zweimal gegenüber anderen – Maximus und Crassus –, um Aussagen über Spartacus zu machen („Cinna thinks the world of him“⁷⁵³ / „My Trainer, Cinna, thought the world of him, but I...“⁷⁵⁴). In beiden Fällen lügt er, da Cinna Spartacus sogar töten wollte. Batiatus will damit Schuld von sich abweisen; zunächst, falls Spartacus den Kampf in Capua verlieren sollte, und im zweiten Fall, um seine Schuld an dessen aktuellem Verhalten zu relativieren. 1951 hingegen kann Batiatus einen gewissen Stolz gegenüber Spartacus' Fähigkeiten während des Aufstandes nicht leugnen – „And who trained Spartacus? I did.“⁷⁵⁵ – und auch 1960 betont Batiatus Spartacus als Ergebnis seiner Schule, was Crassus lediglich

⁷⁵³ Spartacus 2004, 00:32:59

⁷⁵⁴ Ebd., 01:47:15

⁷⁵⁵ Spartacus 1951, S. 84

ironisch kommentiert. „I made him what he is today.“ (Batiatus) – „You’re to be congratulated.“⁷⁵⁶ (Crassus)

Während Batiatus in den Verfilmungen ebenso wie im Roman zu Beginn des Aufstandes fliehen kann und für Spartacus mit dem neuen Feindbild der römischen Soldaten keine Relevanz mehr besitzt, legen beide Filme Wert auf die Auflösung des Konfliktes mit dem Trainer. Lediglich die endgültige Motivation sowie die Methode variieren; 1960 provoziert und schlägt Marcellus Spartacus, woraufhin er in einem Kochtopf ertränkt wird, 2004 greift Cinna erst später in das Geschehen ein und stirbt nach einem Zweikampf mit Spartacus, bei dem dieser das Erlernte gegen den Trainer einsetzt und dieses Umkehren der Verhältnisse auch betont.

Nach der Auflösung dieses Konfliktes und dem Verlassen der Gladiatorenschule steht weiterhin Rom als allgemeines Feindbild, dabei durch die jeweiligen Soldaten und deren Anführer dargestellt, von denen sie verfolgt werden.⁷⁵⁷

Crassus

Crassus’ Einstieg in das Geschehen ist im Roman besonders deswegen interessant, da die Handlung rückwirkend erzählt wird und nach Crassus’ Sieg⁷⁵⁸ über Spartacus einsetzt. Auch die Verfilmung von 2004 führt ihn zuerst ein, wenn er nach der Darstellung von Varinias Vergangenheit in Rom gezeigt wird. 1960 wird Crassus durch Batiatus vorgestellt, da er erst auftritt, als er mit Glabrus, Helena und Claudia nach Capua kommt.

Obwohl die weiteren Handlungsverläufe der drei Werke unterschiedlich sind, treffen sie bald auf einen Schnittpunkt: den Kampf von Spartacus und Draba. Im Roman verbringt Crassus – zu Beginn des Werkes, aber nach dem Krieg – die Nacht mit Caius und sie berichten sich gegenseitig von ihren Erlebnissen um Spartacus: Crassus erzählt von seinem Treffen mit Batiatus, worin auch Spartacus’ Vergangenheit in der Mine eingeflochten wird, und Caius’ Erinnerungen gehen über zur Situation in der Gladiatorenschule, da es sein damaliger Begleiter Bracus war, der

⁷⁵⁶ Spartacus 1960, 00:30:26

⁷⁵⁷ Der Schlachtenverlauf divergiert zwischen den Werken in Reihenfolge, Anzahl und Anführern, einzelne Feldherren werden jedoch in jedem Werk hervorgehoben; z. B. Glabrus, dessen politische Bedeutung allerdings komplett unterschiedlich dargestellt wird (vgl. dazu Kap. 3.3.4).

⁷⁵⁸ Zu diesem Zeitpunkt noch ein Sieg, da er Varinia noch nicht besitzt und er im Roman keine politischen Ziele erreichen will.

den Kampf vier Jahre zuvor veranlasste. Crassus wird 1960 erst während der Szene in der Gladiatorenschule eingeführt und daraufhin findet der von ihm gewünschte Kampf statt, die erste Szene von Crassus ist 2004 parallel zu Spartacus' Aufenthalt in der Mine, woraufhin die Handlung dort weitergeführt wird, bis die Personen schließlich in der Gladiatorenschule zusammentreffen. Dass Crassus in den Filmen überhaupt während des Kampfes von Spartacus und Draba anwesend ist, bedeutet einen prägnanten Unterschied, der sich vor allem unter dem Aspekt der (Un)Sichtbarkeit auswirkt. Crassus' Auftritt in der Gladiatorenschule wird in den Filmen somit ebenso wie in der Minenszene dazu genutzt, unwichtige Figuren durch wichtige zu ersetzen, diese ausführlicher darzustellen und Verbindungen zu anderen herzustellen. Die in der Gladiatorenschule anwesenden Zuschauer werden zwar auch im Roman erwähnt, sind aber keinesfalls so wichtig wie in den Filmen, wo 1960 Glabrus von Crassus das Kommando über die Stadtkohorten erhält und die 2004 mit Crassus und Caius anwesenden Helena und Lucius später von den Gladiatoren – mit einem Wiedererkennen von Helena und David – getötet werden.

Crassus' Motivation, gegen Spartacus zu kämpfen, ist im Roman institutionell bedingt. „I had been given the command – the kind of honor that you take with you to a quick grave.“⁷⁵⁹ Gracchus teilt Varinia später mit, dass Crassus damit lediglich seine Aufgabe erfüllt habe und nicht aus persönlicher Motivation gegen Spartacus gekämpft habe („He did not know Spartacus or have any personal hatred for him.“⁷⁶⁰). Crassus erkennt sogar dessen militärische Fähigkeiten (rückwirkend) an: „Spartacus was quite clever. He understood a few simple rules of warfare [...]“⁷⁶¹.

In den Filmen steht in beiden Fällen Crassus' Forderung des Auftrages im Zusammenhang mit einer politischen Komponente. Während er 1960 klar die Alleinherrschaft („My election as first consul, command of all the legions of Italy and the abolition of senatorial authority over the courts.“⁷⁶²) als Lohn für sein Handeln fordert, ist es in der äquivalenten Szene 2004 – ebenfalls im Bad – der indirekte

⁷⁵⁹ Spartacus 1951, S. 53

⁷⁶⁰ Ebd., S. 346

⁷⁶¹ Ebd., S. 222

Wunsch, Konsul zu werden, der jedoch auch hier von Agrippa⁷⁶³ zu diesem Zeitpunkt abgelehnt wird ("I can not support your bid for consulship."⁷⁶⁴), woraufhin dieser die Zielsetzung auf die Tat an sich relativiert: „General of he next army sent against Spartacus“⁷⁶⁵. Allerdings bekommt er diesen Auftrag zunächst nicht, sondern wird mit der Ernennung von Publius Maximus überrascht; zusätzlich betont Agrippa schon vorher mit deutlicher Provokation, dass Crassus gar keine Kampferfahrungen besitze.⁷⁶⁶ Agrippa bleibt in seiner Meinung konsequent, jedoch kann Crassus den restlichen Senat letztendlich dadurch überzeugen, dass er die Legionen auf seine eigenen Kosten aufstellen, ausrüsten und deswegen auch selbst anführen wird, und damit auch Agrippa temporär besiegen.⁷⁶⁷

Auch 1960 ist Gracchus kritisch, weil er Crassus' Ziel ahnt: „dictatorship“⁷⁶⁸, was dieser jedoch unter den Begriff „order“⁷⁶⁹ stellt, wobei er sich allerdings nicht um die Position als Anführer bemühen muss. Gracchus ist zwar dagegen, muss jedoch die Notwendigkeit von Crassus' Einsatz trotz dessen Forderungen akzeptieren ("We've got eight legions and no one to lead them."⁷⁷⁰). Während Crassus 1951 gar nicht gezielt seinen Einsatz fordert und somit auch keine Bedingungen daran knüpft, setzen die Verfilmungen eine Motivation vor sein Handeln, die seinen Einsatz für Rom mit innerpolitischen Konsequenzen verknüpft: Macht. 1960 betont Crassus weiterhin das Verständnis seines Verhältnisses zu Rom: „There's only one way to deal with Rome [...]. You must serve her. [...] You must grovel at her feet. You must love her.“⁷⁷¹. Seine Motivation, die 1951 im Erfüllen seiner Aufgabe liegt, konzentriert sich 1960 somit auf das gleiche Ziel, das jedoch dort mit dem Erreichen politischer Macht verknüpft werden soll – dass seine Forderungen 1960 erfüllt werden, wird noch vor seinem Auszug gegen Spartacus deutlich. Vor seiner Auszugsrede wird er als „first consul of the Republic and com-

⁷⁶² Spartacus 1960, DVD2 00:16:49

⁷⁶³ Agrippa stellt 2004 das Äquivalent zum Gracchus von 1951 und 1960 dar.

⁷⁶⁴ Spartacus 2004, 01:28:51

⁷⁶⁵ Ebd., 01:28:55

⁷⁶⁶ Ebd., 01:27:06

⁷⁶⁷ Vgl. ebd., 01:49:12

⁷⁶⁸ Spartacus 1960, DVD2 00:16:51

⁷⁶⁹ Ebd., DVD2 00:16:53

⁷⁷⁰ Ebd., DVD2 00:16:15

⁷⁷¹ Ebd., 01:20:21

mander in chief of the armies of Rome"⁷⁷² betitelt, obwohl er seinen Offizieren gegenüber angibt, dass seine Motivation nur der personifizierte Sieg sei: „I'm not after glory! I'm after Spartacus.“⁷⁷³ Die politische Thematik, die in dieser Art nicht auf einer Vorgabe des Romans basiert, wird 2004 kürzer gefasst, auch steht sie nicht vor seinem Auszug, wo er lediglich als Retter bezeichnet wird („Three cheers for Marcus Crassus, the savior of Rome“⁷⁷⁴), sondern ist erst nach der Rückkehr relevant. Dafür wird in der zweiten Verfilmung ein völlig neuer Aspekt eingeführt: seine persönliche Motivation, nicht wie 1951 und 1960 nur einen Gegner aufgrund der Gegnerschaft, die aus dessen Handeln gegen Rom bedingt, zu bekämpfen, sondern ein gezieltes Vorgehen gegen Spartacus. Diese Motivation beginnt noch vor der Äußerung seines Wunsches, gegen Spartacus gesandt zu werden, als er vom Tod von Helena und Cornelius durch die Gladiatoren erfährt. Diese neu konzipierte Handlung ergibt eine Motivation persönlicher Rache, die noch durch einen zweiten Fall verstärkt wird: die Kreuzigung von Servius. Diese zwar nicht in Form einer tatsächlichen, sondern als symbolisch ausgeführte Kreuzigung verstärkt Crassus' persönliche Motivation, bedingt jedoch eine viel relevantere Wendung, denn erst diese Handlung durch Spartacus provoziert bei Crassus die Ankündigung, alle zu kreuzigen: „I will cut down every tree in this land and then I will erect crosses enough for you and your mongrel tribe.“⁷⁷⁵

Bereits vor dem Auszug aus Rom zeigt sich die Auswirkung der persönlichen Motivation; verspricht Crassus 1960 den lebenden Spartacus „for whatever punishment you may deem fit. That... or his head!“⁷⁷⁶ hat sich Crassus 2004 schon festgelegt: „I will not rest, until this Spartacus hangs, crucified, at the gates of Rome.“⁷⁷⁷

Während also das Töten von Helena und Cornelius, an dem Spartacus nur als Anführer mit verantwortlich ist, Crassus' Motivation fördert, stellt die Kreuzigung

⁷⁷² Spartacus 1960, DVD2 24:36

⁷⁷³ Ebd., DVD2 00:29:31

⁷⁷⁴ Spartacus 2004, 01:51:30

⁷⁷⁵ Ebd., 02:09:22

⁷⁷⁶ Spartacus 1960, DVD2 00:25:46

⁷⁷⁷ Spartacus 2004, 01:22:10

von Servius eine Provokation dar, die im Handlungskontext letztendlich die Kreuzigungen der Überlebenden an der Via Appia bedingt. Dadurch kann Spartacus 2004 eine Schuld daran zugewiesen werden, in der Crassus lediglich auf die Idee von Spartacus reagiert. 1951 werden sie von Crassus selbst kritisiert, der die Kreuzigungen nur in diesem speziellen Fall als Abschreckung akzeptieren kann, da er sie einerseits als Verschwendung, andererseits als eine Gefahr in Form eines möglichen Rückschlages („Backfire“⁷⁷⁸) ansieht. 1960 lässt Crassus sie ausführen, nachdem er Antoninus – und noch unwissend auch Spartacus – unter den Überlebenden entdeckt hat (“Slaves are to be crucified along the roadside the whole distance between here and the gates of Rome.”⁷⁷⁹), sie stehen an diesem Punkt symbolisch bereits für seine neue Form der Herrschaft, was er gegenüber Gracchus formuliert: „As those slaves have died, so will your rabble... [...] The enemies of the state are known.“⁷⁸⁰ Somit stellen die Kreuzigungen auch 1960 ein persönlich motiviertes Handeln von Crassus dar, jedoch nicht in der Intensität und ohne eine Schuldzuweisung an Spartacus wie 2004. Zwar wird den Überlebenden 1960 angeboten, die Kreuzigungen mit der Identifikation von Spartacus auszusetzen, Essenz der *I am Spartacus*-Szene ist jedoch eine Opferbereitschaft für ihren Anführer – um dessen Opferbereitschaft zu verhindern – was eine Identifikation des wirklichen Spartacus durch die Menge derjenigen, die sich für ihn erklären, unmöglich macht.

Während Crassus in beiden Filmen erst daran erinnert werden muss, dass er Spartacus bereits gesehen hat, kann sich sein Gegner in den Filmen sofort an ihn erinnern. Durch die Erinnerung wird eine verstärkte Motivation in ihm aufgebracht, gezielt gegen Crassus vorzugehen: das Ansetzen des Kampfes auf Crassus' Wunsch, wodurch Drabas Tod provoziert wird, auf den Crassus in beiden Filmen Einfluss nimmt: 1960 durch den Dolchstoß ins Genick – „cool as ice“⁷⁸¹ – 2004 zumindest noch durch das Treten auf dessen Finger.

Von Crassus' Eintritt in die Kriegshandlung erfährt Spartacus 1960 durch Tigranes Levantus, eine Figur, die im Roman nicht vorgegeben ist, und zu den Elementen

⁷⁷⁸ Spartacus 1951, S. 31

⁷⁷⁹ Spartacus 1960, DVD2 00:51:45

⁷⁸⁰ Ebd., DVD2 00:57:06

gehört, die die zweite Verfilmung aus der ersten übernommen hat. Auch 2004 wird Crassus' Name von Spartacus und David wiedererkannt. „We've met this man [...] this is a merciless, calculating man commanding what you can be sure is the best army money can buy“⁷⁸². Der Handlungsverlauf der nun folgenden Kämpfe gegen den neuen Gegner weicht in den Verfilmungen unterschiedlich stark von der Romanvorlage ab. 1960 wird wie 1951 ein einziger Kampf gegen Crassus als die finale Schlacht dargestellt, wobei sich 2004 deutliche Veränderungen finden, die besonders in zwei temporären Siegen von Spartacus über Crassus liegen. Zunächst wird Crassus von Mummius und Servius hintergangen, die eigenmächtig angreifen und unterliegen; durch ihre Verluste ist es Crassus nicht mehr möglich, seinen eigenen Angriff durchzuführen. Diese Szene ist aus dem Roman grob übernommen worden, jedoch von einem Feldzug von Publius vor Crassus' Auftrag entnommen. Dessen Idee, seine Legionen aufzuteilen, wertet Crassus hier als negativ und fasst es unter die wichtigsten Kriegsregeln,⁷⁸³ während er es 2004 selbst durchführt. Die Strafexekutionen, die Crassus 1951 nach der Niederlage seines Freundes Mummius in den Truppen durchführen lässt und die von diesem später kritisiert werden („You should have killed me', Mummius said later.“⁷⁸⁴) basieren darauf, dass die Soldaten während des Kampfes flüchteten, deswegen werden 500 von ihnen aufgrund von Feigheit („cowardice“⁷⁸⁵) hingerichtet. 2004 wird dieses Element übernommen, scheitert jedoch im Zusammenhang an einem Fehler im Handlungsverlauf: Mummius und Servius, die das Lager der Sklaven von der Rückseite angreifen sollen, befehlen ihren Männern selbstständig den Angriff, um vom Sieg zu profitieren. Somit greifen die Soldaten auf Befehl ihrer Vorgesetzten an, werden jedoch laut eines Überlebenden vernichtet („destroyed“⁷⁸⁶), woraufhin Crassus seinen Plan nicht mehr ausführen kann. Die von ihm anschließend befehligten Exekutionen zur Dezimierung, die er laut seiner Ansprache wegen Feigheit („cowardice“⁷⁸⁷) durchführt, haben gar keine Grundlage:

⁷⁸¹ Solomon, S. 51

⁷⁸² Spartacus 2004, 01:54:36

⁷⁸³ Vgl. Spartacus 1951, S. 222. Spartacus teilt seine Truppe nicht freiwillig, als Crixus und seine Anhänger ihn verlassen, jedoch wird dieser Umstand nicht als Schwächung dargestellt.

⁷⁸⁴ Ebd., S. 245

⁷⁸⁵ Ebd., S. 245

⁷⁸⁶ Spartacus 2004, 01:57:46

⁷⁸⁷ Ebd., 01:59:25

dem Zuschauer stellt sich die Frage, wer zu welchem Zeitpunkt feige handelte, da im Roman explizit auf das Verhalten der Soldaten („fled in one of the blindest and most shameful panics ever to overtake a Roman army.“⁷⁸⁸) eingegangen wird. Die Szene wird übernommen, das grundlegende Element der Feigheit als Auslöser für die Exekutionen allerdings nicht. In diesem Fall muss sich Crassus vor dem Senat verantworten, wo sein Handeln von Agrippa kritisiert wird („You killed 150 of your own men?“⁷⁸⁹). Trotzdem setzt Crassus seinen Feldzug fort, bedroht die Piraten und lässt einen Wall erbauen, der Spartacus und seine Anhänger einschließt und ihnen, wie Gannicus formuliert, nur drei Möglichkeiten lässt: „fight, starve or surrender“⁷⁹⁰. Spartacus' Versuch, mit Crassus zu verhandeln, wobei er sein Leben für das seiner Anhänger anbietet, scheitert. Der anschließende Sieg über Crassus findet mit Hilfe von Vieh statt, an dessen Hörner Fackeln gebunden werden und womit ein Angriff auf den Wall vorgetäuscht wird, während die Sklaven an anderer Stelle zeitgleich entkommen können – die Lächerlichkeit, der Crassus dadurch ausgesetzt wird, zeigt sich an seiner Hysterie ebenso wie an den Reaktionen von Agrippa und Flavius in Rom. Erst nach dieser Szene kommt es zur Abtrennung von Crixus, dessen Tod durch Crassus' Soldaten und letztendlich zur finalen Schlacht. Somit bietet die Verfilmung von 2004 deutlich mehr Interaktion zwischen den beiden Gegnern, was das Verhältnis verstärkt und die gegenseitigen Motivationen (Tod von Draba, Töten von Helena und Cornelius, Kreuzigung von Servius, Töten von Crixus) steigert. Dass die Kreuzigung von Servius im Kontext mit dem zuvor erzwungenen Zweikampf zwischen ihm und Mummius, den er dabei tötete, steht, weiß Crassus zu diesem Zeitpunkt nicht, auch wird darauf später kein Bezug genommen. Im Roman hingegen wird Crassus' Motivation aus dieser Handlung – dem Tod beider – deutlich formuliert. „They had died as a gladiatorial pair [...] Crassus never forgot and never forgave.“⁷⁹¹

Zusammenfassung

Der Aspekt der persönlichen Motivation, der 2004 hinzugefügt wird, ist für die Figur des Crassus und sein Verhältnis zu Spartacus prägnant. Zwar ist es ebenso

⁷⁸⁸ Spartacus 1951, S. 245

⁷⁸⁹ Spartacus 2004, 02:00:59

⁷⁹⁰ Ebd., 02:06:52

wie seine politische Intention 1960 eine Hinzufügung, jedoch ein deutlich stärkeres Motiv als in der ersten Verfilmung, da dort Crassus' Motivation immer noch auf das Erreichen des Zieles ohne explizite Perspektive auf die Figur des Spartacus angesehen werden kann, sondern Spartacus zunächst nur als Inbegriff des Gegners steht. Crassus betont ebenfalls, dass er nicht nach Ruhm strebe, sondern danach, Spartacus und damit den Feind zu vernichten. Die Betonung des Romans, dass Crassus sich soweit auf das institutionell zu erfüllende Ziel konzentriert, dass Spartacus nicht nur unsichtbar bleibt, sondern auch bleiben kann – wenn auch mit persönlichen Folgen für Crassus –, geht in den Verfilmungen somit steigend von 1960 zu 2004 verloren.

Das Handlungsende des Romans ist für Crassus der Verlust von Varinia, allerdings ist der Zeitabstand zwischen dem Ende der Kämpfe, der Kreuzigung des letzten Gladiators (nach den Kämpfen der letzten 100⁷⁹²) und der Befreiung durch Gracchus größer, so dass sich für Crassus mehr Raum zu Reflexion bietet und er während Davids Kreuzigung bereits emotional so weit entwickelt ist, dass er sich von der Darstellung 1960 und 2004 stark unterscheidet. Durch den Handlungsverlauf, der im Roman durch die Unterbrechungen der Rahmenhandlung profitiert, geben die Verfilmungen der Figur keine Zeit zu einer ähnlichen Entwicklung. Während Crassus 1951 zumindest zu einer temporären Position gelangt, in der er dem Töten gegenüber eine Ermüdung empfindet,⁷⁹³ ist eine solche Entwicklung in den Filmen nicht nachvollziehbar, da die Figuren mit dem spontanen Zweikampf und dem Kreuzigen von Spartacus bzw. dem Töten von David deutlich affektierter handeln. Crassus' Entwicklung findet 1951 nach dem Verlust von Varinia einen Punkt, an dem seine Irrationalität wieder aufbricht, 1960 und 2004 hat es eine vorangegangene Reflexion der Gesamthandlung – aufgrund des zeitlichen Kontextes – nicht gegeben. Trotzdem treffen die drei Figuren zum Handlungsende emotional wieder zusammen, als sie nach dem Verlust von Varinia den schuldigen Gracchus/Agrippa aufsuchen, der sich Crassus durch den Selbstmord entzogen hat und somit wie Spartacus – 1951 und 2004 – nicht mehr greifbar ist.

⁷⁹¹ Spartacus 1951, S. 246

⁷⁹² Vgl. ebd., S. 229

⁷⁹³ Vgl. ebd., S. 245f

3.3.2 *It is all a matter of taste* – Sexualität und geschlechtliche Perspektiven

Die im Roman umfangreich dargestellten Verhältnisse der Sexualität, die besonders im Zusammenhang mit Spartacus und Crassus sowie in Form einer Gegensätzlichkeit zwischen den beiden demonstriert werden, unterliegen in den Verfilmungen verschiedenen Änderungen. Die vielseitigen Beschreibungen 1951 mit Promiskuität sowie Bisexualität einerseits und Monogamie sowie Heterosexualität andererseits fungieren primär darin, das römische Verhalten dem der Sklaven gegenüberzustellen. Ein weiterer Aspekt ist die Freiwilligkeit, auf der diese Interaktionen beruhen oder durch Unfreiwilligkeit einseitigen Zwang demonstrieren. Eine kurze inzestuöse Andeutung findet sich 1951, die jedoch nicht weiter ausgeführt wird.⁷⁹⁴

Spartacus und Varinia

Die erste Beschreibung bzw. Darstellung von Spartacus und seiner Interaktion mit der Weiblichkeit findet sich in allen Werken – chronologisch – in der Gladiatorenschule und wird dort mit Varinia verbunden. Dass er noch keinen sexuellen Kontakt mit Frauen hatte, betont er 1960 – „I never had a woman.“⁷⁹⁵. In dieser Szene wird von Batiatus und Marcellus seine Männlichkeit hinterfragt, da er nicht bereit ist, Varinia zu zwingen. Dadurch wird die Gegensätzlichkeit zwischen den Römern und Spartacus demonstriert, denn Batiatus sieht in diesem Handeln keinen moralischen, sondern einen unmännlichen Aspekt, so dass er sie unterbricht. Somit gibt es vorerst auch kein weiteres intimes Zusammentreffen der beiden.

In der Romanvorlage stehen während der Szene zwei Aspekte im Vordergrund: einerseits, dass Spartacus Varinia nicht zwingt, andererseits lässt er ihr eine Form der Fürsorge zukommen, die sie bislang nicht erlebt hat und die die Basis für die weitere Entwicklung der Beziehung bietet. Die Verfilmung von 1960 gibt beiden eine aktivere Rolle – Spartacus durch das Berühren von ihr und Varinia durch das selbstständige Ausziehen – unterbricht sie jedoch durch Batiatus und Marcellus. Spartacus muss in der Situation erst von Varinia daran erinnert werden, dass sie

⁷⁹⁴ Vgl. Spartacus 1951, S. 5

⁷⁹⁵ Spartacus 1960, 00:20:39

ebenso wie er keiner tierähnlichen Behandlung durch die Römer unterliegen will.⁷⁹⁶

2004 findet erst im zweiten Aufeinandertreffen ein Dialog der beiden statt, die erste gemeinsame Szene verläuft ähnlich der Romanvorlage und auch ebenso wortarm. Anschließend ist es einerseits die institutionelle Vorgabe „because Cinna ordered it“⁷⁹⁹, die Spartacus von Intimität mit ihr abhält – obwohl Varinia dazu bereit ist – parallel dazu steht die moralische Notwendigkeit (“Thracian men and women are to remain chaste until they're married.”⁸⁰⁰), einen Status herbeizuführen, der auch 1951 besonders betont wird: „And we will take no woman, exept as wife.”⁸⁰¹. Spartacus benennt Varinia schon in der Gladiatorenschule als seine Frau.⁸⁰² 1960 wird Varinia im weiteren Verlauf – zumeist von ihr selbst – als „his wife“⁸⁰³ bezeichnet, 2004 wird die Szene explizit ausgeführt, in der Spartacus selbst die Zeremonie durchführt. Die anschließende Veränderung ihrer Beziehung verdeutlicht sich 1951 zuerst in der Nacht vor dem Kampf zwischen ihm und Draba.

He takes her to him and begins to caress her. [...] „And where will you find the strength for today, my beloved?” – „Let me, I am full of strength.”⁷⁹⁷

(1951)

„You have to save your strength for tomorrow.” (Varinia)

„I am full of strength.”⁷⁹⁸ (Spartacus)

(2004)

Diese Szene, die das gemeinsame Verhältnis sowie seine Stärke betont und hier von sexueller Ebene auf das Kämpfen übertragen wird, wird nur 2004, dort jedoch sehr wörtlich übernommen. Gleichzeitig bleibt sie in der zweiten Verfilmung auch auf diese einzelne Darstellung der Thematik beschränkt, während der Roman es

⁷⁹⁶ Spartacus 1960, 00:21:40

⁷⁹⁷ Spartacus 1951, S. 104

⁷⁹⁸ Spartacus 2004, 00:46:34–00:46:37

⁷⁹⁹ Ebd., 00:36:30

⁸⁰⁰ Ebd., 00:36:37. Ein derartiger Status (*chaste*) kann bei Varinia in keinem der Werke erwartet werden, was 2004 durch die zweifache Vergewaltigung verdeutlicht wird.

⁸⁰¹ Spartacus 1951, S. 167

⁸⁰² Vgl. ebd., S. 109

⁸⁰³ Spartacus 1960, DVD2 00:49:56

nach dem Kampf erneut aufgreift („The desire in her loins [...]. She had only to touch him to want him.“⁸⁰⁴)

Neben der Betonung der Monogamie steht 1951 seine weitere Forderung nach Gleichberechtigung zwischen Mann und Frau, einer der moralischen Grundsätze⁸⁰⁵, die 1960 gar nicht formuliert werden und den 2004 Varinia fordert – passend zu ihrer viel dominanteren Rolle als 1951 und 1960: „There will be equality and justice between man and woman“⁸⁰⁶.

Römer und Sklaven

Bereits in der Gladiatorenschule wird eine Form von Männlichkeit eingeführt, die der des Römers gegenübergestellt wird. Im Roman erfolgt diese Feststellung durch Caius, als er sich an seinen dortigen Aufenthalt mit Bracus erinnert. Beim Betrachten der Gladiatoren erkennt er „a masculinity that almost never existed in his own circle of acquaintances“⁸⁰⁷ und die somit über der des Nichtgladiators steht. Erweitert wird diese Wahrnehmung durch die Demonstration des nackten David. 1951 wird die Reaktion von Lucius' Frau beschrieben; „stared with her mouth slightly open, her breath coming hard and fast“ während ihr Mann „pretended to be bored“⁸⁰⁸ und nur Bracus nicht davon beeinflusst wird. 2004 wird Helenas Überraschung über das Gesehene dargestellt, die suggeriert, dass sie sich gleichgültig geben will. „They do that to their children? How beastly.“⁸⁰⁹ Die gleiche Tierähnlichkeit greift Cornelius auf; „Gladiators are animals. Pure and simple. If one thinks of them as people, one loses all perspective“⁸¹⁰, eine Aussage, die sich im Roman wörtlich bei Batiatus findet: „Gladiators are animals [...] if one thinks of them as people, one loses all perspective.“⁸¹¹

Übernimmt die Verfilmung von 2004 zumindest die erste Bloßstellung von David, so lässt sie die dazugehörige zweite Szene aus, die nach seinem gewonnenen

⁸⁰⁴ Spartacus 1951, S. 140

⁸⁰⁵ Vgl. ebd., S. 167

⁸⁰⁶ Spartacus 2004, 01:10:25. Obwohl niemand ihrer Forderung zustimmt oder sie ablehnt, kann Varinia sich später darauf berufen.

⁸⁰⁷ Spartacus 1951, S. 99

⁸⁰⁸ Ebd., S. 115

⁸⁰⁹ Spartacus 2004, 00:49:13

⁸¹⁰ Ebd., 00:48:13

⁸¹¹ Spartacus 1951, S. 110

Kampf folgt. Bracus lässt ihn holen – „still naked, smelling of blood and sweat“⁸¹² – um an ihm die Kampfspuren zu verdeutlichen. Diese Szene dient der Darstellung der Erniedrigung bis zum Objekt: „see where the skin is broken“⁸¹³. Da 1960 kein jüdischer Gladiator dargestellt wird, gibt es keine äquivalente Szene, stattdessen wird zum gleichen Zeitpunkt auf das sexuelle Verhältnis der Römer zu ihren Sklaven angespielt. Der Aufbau der Szene (Abbildung 6) und die Aussagen der Römer⁸¹⁴ mit gleichzeitig optischer Darstellung der Gladiatoren, die als Sklaven für sie kämpfen müssen, bildet dabei den Kontrast, den auch die Bildkomposition betont, bei dem der Fokus an den Gladiatoren vorbei auf den Römern liegt. Als sich die Tür zur Arena öffnet, endet das Gespräch.



Abbildung 6: Die Gladiatoren vor dem Kampf (1960)

Während Crassus hier nicht in die Unterhaltung involviert ist, die das sexuelle Verhältnis der Römer(innen) zu den Sklaven verdeutlicht, beginnt die Darstellung seines eigenen Verhaltens zu Sklavinnen 1951 im Handlungsverlauf früh in der Rahmenhandlung. „Crassus drew one of them to him, handling her oafishly and smiled down at her“, was vom ebenfalls anwesenden Caius kritisiert wird, „it seemed to him small and dirty“⁸¹⁵.

⁸¹² Spartacus 1951, S. 123

⁸¹³ Ebd., S. 124

⁸¹⁴ „Father almost disinherited him because of slave girls.“ (Helena)

„The marriage contract absolutely forbids a harem.“ (Claudia)

„What about your litter bearers? After all, every one of them is under twenty and taller than they should be.“ (Glabrus)

Spartacus 1960, 00:42:21–00:42:40

⁸¹⁵ Spartacus 1951, S. 33

Spartacus vs. Crassus und Sklaven vs. Römer

In den Filmen wird auf das Verhältnis der Römer zu ihren Sklaven und Sklavinnen besonders unter den promiskuitiven Situationen bei Gracchus („I have a promiscuous nature...“⁸¹⁶) und Batiatus eingegangen und die Vergewaltigung von Varinia 2004 durch den Lanista übernommen, doch enthalten sich beide einer dem Roman entsprechenden Crassus-Darstellung, so dass die Kontrastierung abgeschwächt wird.

If Spartacus is an ideal, first as virgin and then in marriage, Crassus is a libertine [...] he is a lover to whom he is anything but devoted. He also inclines to slaves, female and male. But like Spartacus, he is no rapist.⁸¹⁷

Dass sich diese Formulierung von W. Jeffrey Tatum auf die Verfilmung von 1960 bezieht, wird an den Punkten deutlich, an denen sich die Werke unterscheiden: die Bisexualität fehlt 2004, 1951 wird die Vergewaltigung von Helena beschrieben. Einig sind sich die Figuren, unabhängig von ihrer sonstigen Sexualität, in dem Wunsch, Varinia nicht durch Zwang, sondern durch das Erwecken von Zuneigung zu überzeugen, wobei dieses Verhalten 2004 sehr unterwürfig dargestellt wird.

⁸¹⁶ Spartacus 1960, 01:15:08

⁸¹⁷ Tatum, S. 131f



Abbildung 7

„I want to have you the way a man has a woman. [...] I don't want to rape you [...].“⁸¹⁸

(Crassus, 1951)

“But I don't want to take you. I want you to... give. I want your love, Varinia.“⁸¹⁹

(Crassus, 1960)

“Varinia... please... love me.“⁸²⁰

(Crassus, 2004)

In allen Fällen führt die Ablehnung in Kombination mit der dadurch betonten Unerreichbarkeit von Spartacus zu aggressivem Verhalten seinerseits, das sich in allen Werken gegen Varinia richtet („Get out of here [...] God damn you!“⁸²¹ (1951), „Damn you! You tell me!“⁸²² (1960), „Get out. Get out!“⁸²³ (2004)), in den Filmen jedoch zusätzlich gegen Spartacus (1960) bzw. David (2004).

Dass Crassus 1960 weder Varinia noch Antoninus auf sexueller Ebene zwingt, sieht Ina Rae Hark als für seine Männlichkeit problematisch an. „He will stand phallic and erect but femininely passive rather than masculinely aggressive.“⁸²⁴ Diese Kritik, die seine Männlichkeit aufgrund des passiven Verhaltens in Frage stellt, wird 2004 durch seine Beziehung zu Helena gelöst und kann nicht auf 1951 bezogen werden, wo Crassus Helena bei ihrem gemeinsamen, nächtlichen Besuch in der Gladiatorenschule vergewaltigt. Er handelt aufgrund ihrer Provokation, als er ihre Frage bezüglich seiner Gefühle für sie ausweichend beantwortet. Später bereut er dieses sexuell aggressive Verhalten.⁸²⁵

⁸¹⁸ Spartacus 1951, S. 328

⁸¹⁹ Spartacus 1960, DVD2 01:02:10–01:02:17

⁸²⁰ Spartacus 2004, 2:33:57

⁸²¹ Spartacus 1951, S. 335

⁸²² Spartacus 1960, DVD2 01:04:07

⁸²³ Spartacus 2004, 02:34:35. Zuvor steht hier eine Vision seines Todes durch Spartacus bei der er sich selbst für Spartacus erklärt.

⁸²⁴ Hark, S. 167

⁸²⁵ Vgl. Spartacus 1951, S. 263, 292

Tatum fasst diese Handlung mit dem Verführen von Caius zusammen und stellt es somit als dessen normales Verhalten dar. „Fast’s Crassus combines avarice with private immorality. He seduces Caius und rapes Caius’ sister [...].“⁸²⁶

Die Figur der Helena tritt in allen drei Werken auf, wird jedoch in den Verfilmungen aus der Rahmenhandlung extrahiert und dabei ebenso wie Crassus in die Geschehnisse der Gladiatorenschule versetzt.

1951 treffen sie, ihr Bruder und ihre Freundin Claudia eher zufällig auf Crassus und reisen mit ihm nach Capua. Bereits beim ersten Zusammentreffen wird Helenas Wahrnehmung von Crassus beschrieben; „handsome [...] his fine, strong face“⁸²⁷. 1960 ist Helena die Schwester von Marcus Publius Glabrus und während der Gladiatorenkämpfe in der Gladiatorenschule dabei, um die Hochzeit ihres Bruders mit Claudia zu feiern. Damit bilden sich in der ersten Verfilmung zwei Paare, die auch in ihrem Verhalten als solche dargestellt werden, wobei die explizite Situation zwischen Helena und Crassus offen bleibt. 2004 ist die Situation gespannter, da Helena die einzige anwesende Frau darstellt und schon in einer früheren Szene dem Zuschauer demonstriert wird, dass es ein intimeres Verhältnis zwischen Crassus und Helena gibt, was Cornelius jedoch nicht verborgen wird („I think I’m gonna borrow your wife.“⁸²⁸). Diese Beziehung wird zu Beginn des Films von der Erzählerstimme (Varinia) kritisiert, wobei sich diese Kritik auf Helena und nicht auf Crassus bezieht. Somit befinden sie sich in der Gladiatorenschule mit Caius zu viert, wobei Cornelius von Crassus und Helena zusätzlich bildlich in den Hintergrund gedrängt wird. Aufgrund dieses intensiveren Verhältnisses zwischen ihm und Helena erfährt Crassus’ persönliche Motivation eine deutliche Verstärkung, als er von ihrem Tod durch die Sklaven erfährt.

Während somit 2004 Crassus’ einziges Verhältnis zu Frauen in Helena besteht, zeigt es die deutlichste Abschwächung der Beschreibungen des Romans. Der dort beschriebene Crassus hat Frau und Sohn, die ihn beide hassen – was der Leser allerdings erst gegen Handlungsende erfährt – und wird von Anfang an deutlich in seinem sexuellen Verhalten dargestellt, das ebenso die Sklavinnen wie

⁸²⁶ Tatum, S. 137f

⁸²⁷ Spartacus 1951, S. 219

⁸²⁸ Spartacus 2004, 00:04:53

auch seinen Neffen Caius einbezieht, was er später gegenüber Varinia zusammenfasst. „Yes – I’ve had the slaves here. I don’t know how many women I’ve slept with. Women and men too.“⁸²⁹

In der ersten Verfilmung gewinnt Crassus’ sexuelle Darstellung am stärksten durch die *Snails and oysters-Szene*⁸³⁰, die stattfindet, nachdem Antoninus im Haus von Crassus zu dessen neuem „Body servant“⁸³¹ ausgebildet wurde und ihn in dessen Bad bedient.

„Do you eat oysters?“ (Crassus)

„When I have them, master.“ (Antoninus)

„Do you eat snails?“ (Crassus)

„No, Master.“ (Antoninus)

„Do you consider the eating of oysters to be moral and the eating of snails to be immoral?“ (Crassus)

„No, master.“ (Antoninus)

„Of course not. It is all a matter of taste, isn't it?“ (Crassus)

„Yes, master.“ (Antoninus)

„And taste is not the same as appetite and therefore not a question of morals, is it?“ (Crassus)

[...]

„My taste includes both snails and oysters.“⁸³² (Crassus)

Bei der Konzeption dieser Szene, die Kirk Douglas 1989 als „very subtle, nothing explicit“⁸³³ bezeichnet und damit seine Kritik gegenüber der Zensur äußert, sind

⁸²⁹ Spartacus 1951, S. 329

⁸³⁰ Die *Snails and oysters-Szene* hat besonders deswegen eine große Relevanz und auch einen hohen Bekanntheitsgrad, da sie 1960 kurz vor der Premiere aus dem Film genommen wurde. „The censors weren’t quite sure it was about homosexuality. [...] We argued, hoping to keep it in [...]. We had to cut it out of the picture.“ Douglas 1989, S. 292

Auch die Überlegungen, die Begriffe von *snails* und *oysters* in *artichokes* und *truffles* zu ändern, überzeugte dabei nicht (vgl. Douglas 1989, S. 294). Erst 1991 wurde die Szene wieder in den Film eingefügt, jedoch musste die Tonspur erneuert werden. Tony Curtis sprach seine Rolle noch selbst, der mittlerweile verstorbene Laurence Olivier musste durch Anthony Hopkins ersetzt werden (vgl. Douglas 2012, S. 168). Obwohl die Szene von 1960 bis 1991 nicht im Film war, wird sie in dieser Arbeit mitbehandelt, da die Extraktion nicht der filmischen Konzeption, sondern einer Zensur unterlag und sie seit 1991 zum Gesamtfilm gehört.

⁸³¹ Spartacus 1960, 01:00:31

⁸³² Ebd., 01:17:57–01:19:09

neben den Begriffen *snail* und *oyster* ebenso die Worte *taste* und *appetite* bei Crassus' Suche nach einer moralischen Legitimation seines bisexuellen Verhaltens relevant, mit dem er Antoninus zu überzeugen versucht: Er will damit das homosexuelle Verhalten als reine Geschmacksfrage (*taste*) von einer moralischen Begrifflichkeit bzw. biologischen Notwendigkeit (*appetite*) abgrenzen und somit von einer derartigen Wertung loslösen. Der letzte Satz demonstriert Crassus' sexuelle Orientierung gleichzeitig mit einer Annäherung an Antoninus, den diese Bedrohung zu seiner folgenden Flucht provoziert.

Gleichzeitig mit der Relevanz der Szene handelt es sich dabei auch um die einzige, die in der ersten Verfilmung diese Tendenzen von Crassus darstellt und damit auch ein Element der Gegenüberstellung zwischen Römern und Sklaven bildet. Ina Rae Hark sieht Antoninus in seiner „alternative masculinity“ als weiblich codiert an, „a stimulus to Crassus' appetite for ‚snails‘ [...] just the kind of phallic mastery Spartacus wishes to abandon“⁸³⁴. Nach seiner Ankunft bei Spartacus wird Antoninus, der „singer of songs“⁸³⁵, aus eigenem Willen zum Kämpfer transformiert, damit er die Sklaven unterstützen kann.

As in Fast's novel, gender and sexuality also function within the film *Spartacus* as a persistent and powerful cultural metaphor for oppression. On screen, as in the novel, Roman homosexuality marks the political and moral decadence of the regime.⁸³⁶

Damit stellt Wyke die Relevanz der Sexualität im Roman und der Verfilmung von 1960 heraus und betont die Funktion dessen als Vergleichsbasis zwischen Römern und Sklaven. Während die Homosexualität 1960 trotz der rein umschriebenen Formulierungen – vom Lexikon des internationalen Films als „homoerotische Untertöne“⁸³⁷ bezeichnet – zensiert wurde, geht der Roman die Thematik deutlicher an. Crassus begibt sich nachts in das Zimmer des jungen Caius, der ihn –

⁸³³ Douglas 1989, S. 292

⁸³⁴ Hark, S. 164

⁸³⁵ *Spartacus* 1960, 01:23:49; vorher bei der Ankunft bei Crassus (01:00:13).

⁸³⁶ Wyke, S.70.

⁸³⁷ Koll, Horst Peter; Lux, Stefan; Messias, Hans: *Lexikon des internationalen Films*. Kino, Fernsehen, Video, DVD. Band 3. Zweitausendeins, 2002. S. 2892

„pretty as a girl“⁸³⁸ – schon erwartet. „The great general had never looked more manly than now.“⁸³⁹ Crassus und Caius hinterfragen die Situation, empfinden diese Form der Homosexualität jedoch als nicht unnormal bzw. negativ.⁸⁴⁰

Dass sich Crassus letztendlich selbst von diesen Handlungen emotional entfernt, wird am Ende des Romans deutlich: Nachdem Varinia die Bisexualität kritisiert hat („yet here men sleep with men as easily as they sleep with women“⁸⁴¹), trifft er auf den jungen Caius und zeigt durch seine Reaktion auf dessen Annäherung eine durch Varinia veränderte Verhaltensweise.

Caius [...] had come straight to visit his beloved Crassus. He went up to Crassus and began to stroke his breast. And then Crassus knocked him down.⁸⁴²

Die Beschreibungen von Crassus' Bisexualität finden 2004 genau die gegenteilige Darstellung. Nicht nur Crassus zeigt keinerlei Interesse an einem homosexuellen Verhältnis, sondern auch keine der anderen Figuren. Zwar gibt es Caius, der in der Szene in Crassus' Haus sowie in der Gladiatorenschule anwesend ist, sein Verhalten, sich Crassus zwar dezent körperlich, jedoch nur peripher lasziv zu nähern, kann jedoch kaum als homosexueller Aspekt gedeutet werden.⁸⁴³ Besonders relevant im Zusammenhang mit der Bisexualität und Crassus' Sexualität allgemein ist hier eine Aussage von ihm über Cäsar, in der er ihn als „Every woman's man and every man's woman“⁸⁴⁴ bezeichnet – eine kritisierende Formulierung, die ausreicht, die gesamte Figur des Crassus von sexuellen Tendenzen außerhalb der Heterosexualität loszulösen, woraufhin die Thematik in der gesamten Handlung nicht mehr erwähnt wird.

Spartacus' sexual ethics contrast with that of the „civilized“ Romans, especially of the aristocratic ladies who get their sexual kicks from watching gladiators' fights to

⁸³⁸ Spartacus 1951, S. 94

⁸³⁹ Ebd., S. 33

⁸⁴⁰ Vgl. ebd., S. 89

⁸⁴¹ Ebd., S. 335

⁸⁴² Ebd.

⁸⁴³ Vgl. Spartacus 2004, 00:48:20

⁸⁴⁴ Ebd., 00:16:03

the death and of Crassus, whom a key scene ('oysters and snails') reveals to be bisexual.⁸⁴⁵

In dieser Aussage von Paz, bezogen auf die Verfilmung von 1960, wird die primäre Funktion der sexuellen Beschreibungen deutlich: die Gegenüberstellung von Römern und Sklaven. Ebenso wie im Roman wird diese Divergenz in allen drei Werken ausgeführt, variiert jedoch in der Intensität.

1951 wird Crassus in seinen sexuellen Beschreibungen ausführlich beschrieben und sein promiskuitives Verhalten ebenso wie das bisexuelle und auch das dominante in Form der Vergewaltigung von Helena dargestellt.

Die Crassusfiguren der Verfilmungen verlieren beide den promiskuitiven sowie den sexuell aggressiven Aspekt der Romanfigur, 2004 geht jedoch zusätzlich der bisexuelle Aspekt verloren, was im Zusammenhang mit der reduzierten Gesamtdarstellung seiner Sexualität und seinem unterwürfigen Verhalten gegenüber Varinia eine in ihrer Männlichkeit – in Relation zum Roman – reduzierte Figur erschafft.

Beide Verfilmungen verhindern ebenfalls eine Entwicklung, wie sie 1951 durch die beiden Szenen mit Caius – kurz nach dem Beginn der Rahmenhandlung und am Ende, wo Rahmen- und Binnenhandlung zusammengeführt sind – dargestellt ist. Das bisexuelle Verhalten wird von Crassus nach seinem Dialog mit Varinia abgewiesen, 1960 bleibt davon lediglich das Scheitern an Antoninus.

Marcus Junkelmann sieht in der Darstellung von Spartacus' Beziehung zu Varinia 1960 die Funktion, sie „– heterosexuell und monogam – mit der Dekadenz und Perversion seiner römischen Gegenspieler zu kontrastieren“⁸⁴⁶. Somit steht Spartacus Crassus in allen drei Werken auf einer sexuellen Ebene gegenüber, wobei die Differenz in den Gegenüberstellungen zwischen den Werken stärker auf den Veränderungen der Crassus-Figur als auf denen der Spartacus-Figur basiert. Spartacus' Verhalten, Varinia nicht zu vergewaltigen und mit ihr eine monogame Beziehung auf einverständlicher Basis einzugehen, bleibt in allen Werken gleich.

⁸⁴⁵ Paz, S. 195

⁸⁴⁶ Junkelmann, S. 157

Die durch die Veränderungen des Crassus variierende Differenz zwischen ihm und Spartacus lässt sich als eine chronologische Tendenz erkennen, bei der seine Darstellung ausgehend vom Roman 1960 zumindest noch den Aspekt der Bisexualität erhält, dieser 2004 hingegen sogar von ihm selbst kritisiert wird. Das Scheitern von Crassus an Varinia bleibt gleich: Es ist ihm keine einverständliche sexuelle Basis mit ihr möglich und auch sein Wunsch nach Veränderung durch bzw. für sie (1951: „something new and fine“⁸⁴⁷, 2004: „I can be something different. [...] I can be someone else“⁸⁴⁸, bzw 1960: „But I want to understand [...]“⁸⁴⁹) nicht erfüllt wird. Weiter gelingt es ihm 1960 auch bei Antoninus nicht, einen sexuellen Kontakt herzustellen, und beide entkommen ihm.

Zusammenfassung

Während sich Crassus 1951 somit in seinem sexuellen Verhalten entwickelt und sich letztendlich Spartacus angleichen möchte, um Varinia zu überzeugen und eine Beziehung mit ihr einzugehen, ist dieser Schritt in den Verfilmungen durch die reduzierten Unterschiede geringer. 1960 entscheidet sich Crassus nicht freiwillig gegen den bisexuellen Aspekt, sondern er wird durch Antoninus' Flucht verhindert. Der aggressive Part geht damit ebenso verloren wie 2004, wo der Aspekt generell fehlt. Somit ist der Entwicklungsschritt in der zweiten Verfilmung am geringsten, wenn Crassus nur von einer oberflächlich monogamen Beziehung mit Helena zu einer Beziehung mit Varinia zu wechseln versucht, sich unterwirft und auf ihre Liebe hofft.

Die Spartacus-Darstellung wird nicht so stark variiert, da das Prinzip der Beziehung gleich bleibt und nur leicht durch die Veränderungen der Varinia-Figur (1951 mitkämpfend, 1960 deutlich devoter, 2004 moralisch dominanter) beeinflusst wird. Relevant bleibt das Prinzip einer monogam-heterosexuellen Beziehung, die durch die Geburt des gemeinsamen Kindes bestätigt wird, wobei durch die Reduzierung der Sexualität der Crassusfigur die kritische Differenz zwischen ihm und Spartacus von 1951 zu 1960 und noch stärker zu 2004 verringert wird.

⁸⁴⁷ Spartacus 1951, S. 329

⁸⁴⁸ Spartacus 2004, 02:33:43

⁸⁴⁹ Spartacus 1960, DVD2 01:04:18. Da er Spartacus auf dieser Ebene nicht erreichen kann, folgt auf Crassus' Frage, ob er ihre Erinnerungen störe, eine überraschte Verneinung (Spartacus 1960, DVD2 01:02:55).

3.3.3 *You saw him* – Unsichtbarkeit und Sichtbarkeit

“i never saw him”⁸⁵⁰
(Crassus, 1951)

“you saw him”⁸⁵¹
(Batiatus, 1960)

“you met him once”⁸⁵²
(Batiatus, 2004)

Das im Roman strikt durchgeführte Prinzip der gegenseitigen Unsichtbarkeit, das auch durch einen kurzen, entfernten Sichtkontakt während der letzten Schlacht nicht gelöst wird, ist für die Crassusfigur elementar. Das gesamte Verhältnis der beiden basiert auf dieser Problematik, die Crassus mit Hilfe von (u. a.) Batiatus und Varinia zu lösen sucht; er will seinen Gegner besser verstehen können, um ihn zu besiegen. Während es im Gespräch mit Batiatus darum geht, den Gegner auch visuell erkennen zu können, kann dieser Aspekt im Dialog mit Varinia gar nicht mehr relevant sein, da Spartacus bereits tot ist – während der Schlacht getötet und dabei so von den römischen Soldaten fragmentiert,⁸⁵³ dass er auch in seiner Nichtexistenz aufgelöst worden ist und somit nichts vorhanden ist, was Crassus als Spartacus erkennen könnte. Damit bleibt die Unsichtbarkeit erhalten und kann auch nicht mehr gelöst werden. Will er von Batiatus Hinweise, um den Kampf zu vereinfachen, so ist es gegenüber Varinia der Versuch, Spartacus auf emotionaler Ebene zu erkennen, und zu verstehen, wieso es ihm möglich war, eine Liebesbeziehung zu Varinia aufzubauen.

Auflösung der Unsichtbarkeit in den Verfilmungen

Während im Roman Crassus' erster und einziger Sichtkontakt mit Spartacus während des letzten Kampfes stattfindet, beginnt der Kontakt zwischen den Figuren in den Filmhandlungen früh, da sie bereits in der Gladiatorenschule aufeinander treffen. In beiden Filmen ist Crassus Initiator des Kampfes von Spartacus und Draba, 1960 jedoch indirekt, da er zwar zahlt, aber weder die Paarungen noch die Gladiatoren auswählt, sondern Batiatus, Helena und Claudia dafür verantwortlich sind. Somit sehen sich Crassus und Spartacus erst, als der Kampf stattfindet, wenn es auch einen kurzen Blickkontakt zwischen ihnen gibt.

⁸⁵⁰ Spartacus 1951, S. 34

⁸⁵¹ Spartacus 1960, DVD2 00:30:42

⁸⁵² Spartacus 2004, 01:46:58

⁸⁵³ Interessanterweise formuliert Crassus die Handlung 1951 unter dem Personalpronomen ‚wir‘: „we cut him to pieces“ (Spartacus 1951, S. 34) und will somit in die Handlung mit eingeschlossen werden.

2004 ist Crassus bei der Wahl anwesend und mit dem Kampf, den er fordert, stellt er unwissentlich schon symbolisch seinen eigenen Kampf gegen Spartacus dar: „I want to see how long a mentally superior but lesser armed man can last.“⁸⁵⁴

Trotz dieser Szenen besitzt Spartacus in beiden Verfilmungen zunächst noch keinerlei Relevanz für Crassus, auch wenn der Kampf ungeplant verläuft und er selbst aktiv eingreift. Somit steht nach seinem Aufenthalt in der Gladiatorenschule zunächst der Aspekt des Vergessens, bevor er nach Beginn des Aufstandes namentlich vom Anführer der Sklaven erfährt. Da es in der Romanhandlung noch kein Aufeinandertreffen und somit auch kein Erinnern geben kann, ist Spartacus für Crassus zu diesem Zeitpunkt noch völlig unbekannt. In den Filmen findet bei beiden ein Erinnern statt, das jedoch in seinem Umfang variiert. 1960 erfährt Crassus den Namen nach Glabrus' Rückkehr, kann ihn jedoch noch nicht gedanklich einordnen. „Is that name familiar to you? (Senator) – ,Yes, it does seem to be. I can't place it.“⁸⁵⁵ (Crassus). Eine nachdenkliche Reaktion findet 2004 erst statt, als Crassus durch den vorgelesenen Bericht von Agrippa erneut den Namen erfährt: „The rebels' leader is Spartacus, a gladiator from Thrace.“⁸⁵⁶ Das Erinnern findet ebenso wie 1960 erst mit Hilfe von Batiatus statt und bleibt gering.

Während im Gespräch mit dem Lanista 1951 die Beschreibungen von Spartacus detaillierter werden, ist es in den Verfilmungen die primäre Intention, das Erinnern zu provozieren.

“But you saw him.” (Batiatus)

“What?” (Crassus)

[...]

“I remember the Negro. [...] Spartacus was the opponent?” (Crassus)

“Yes.” (Batiatus)

“What did he look like?”⁸⁵⁷ (Crassus)

(1960)

„... you met him once... Spartacus. He was one of the two pairs you hired a year ago to entertain Cornelius and Helena Lucius.“⁸⁵⁸

(Batiatus, 2004)

⁸⁵⁴ Spartacus 2004, 00:42:50

⁸⁵⁵ Spartacus 1960, DVD2 00:00:52

⁸⁵⁶ Spartacus 2004, 01:13:40

⁸⁵⁷ Spartacus 1960, DVD2 00:30:42–00:31:15

In beiden Filmen weist Batiatus Crassus auf das Aufeinandertreffen hin, es führt jedoch nicht dazu, dass der Römer sich selbst erinnert. Stattdessen ist er weiterhin dazu gezwungen, Batiatus zu fragen, erhält jedoch in beiden Filmen im Gegensatz zur Romanhandlung keine Antworten. 1960 endet das Gespräch damit, dass Batiatus im Lager bleiben muss, um Spartacus später identifizieren zu können. 2004 erfährt Crassus von der Hinrichtung von dessen Vater,⁸⁵⁹ womit er sich durch die Parallelsetzung identifizieren kann, jedoch immer noch keine optische Beschreibung erhält. Die Szene ist in den Filmen auf die Darstellung von Batiatus und dessen Hinweis gegenüber Crassus, dass er Spartacus schon einmal gesehen habe, beschränkt, und verliert die Funktion, die sie im Roman hat. 1960 ist diese Situation von Batiatus provoziert, da er davon profitieren will, Crassus zunächst unwissend zu halten. Neben der rein optischen Beschreibung, die Crassus 1951 durch Batiatus erhält, fungiert die Szene als Rahmenhandlung von Spartacus' Erlebnissen in der Mine.

Als Verdeutlichung seines inneren Konfliktes, der aus der Unsichtbarkeit entsteht, fungieren die Träume von Crassus. Im Roman beschreibt er sie gegenüber Batiatus, um die Notwendigkeit einer Beschreibung durch ihn zu betonen. „–and in this dream I would fight with my eyes bandaged. [...] Spartacus is the unknown.“⁸⁶⁰ 1960 ausgelassen, werden sie auch 2004 dargestellt, allerdings nicht mehr unter dem Aspekt der Unsichtbarkeit, sondern in Form von kurzen Visionen, in denen Spartacus erkennbar auftritt.⁸⁶¹

Ebenso wie Crassus erfährt auch Spartacus von seinem Gegner. Während diese Situation im Roman keinen Aspekt des Erinnerens haben kann und es bei der Unsichtbarkeit bleibt, sind die Szenen der Filme auch im Kontrast zu Crassus relevant.

⁸⁵⁸ Spartacus 2004, 01:46:57–01:47:08

⁸⁵⁹ Der Zuschauer erfährt dieses Ereignis durch Spartacus' Traum vor dem Kampf gegen Draba (ebd., 00:45:10–00:45:26).

⁸⁶⁰ Spartacus 1951, S. 62f

⁸⁶¹ Vgl. Spartacus 2004, 01:54:24. In der ersten Version wird Spartacus sichtbar dargestellt, obwohl Crassus sich gar nicht an dessen Aussehen erinnert.

“[...] Crassus. You know him?” (Tigranes)	“Their general is Marcus Crassus.” (Gannicus)
“I entertained him one afternoon.” (Spartacus)	“Crassus.” ⁸⁶³ (Spartacus)
“You?” (Tigranes)	--
“In the arena.” ⁸⁶² (Spartacus)	“We've met this man.” ⁸⁶⁴ (Spartacus)
(1960)	(2004)

Deutlich wird bei diesen Szenen, dass sich Spartacus sofort an Crassus erinnert. Die zeitliche Einordnung des Momentes, an dem Spartacus den Namen des nächsten römischen Anführers erfährt, ist in den Filmen ähnlich, 1960 beim ersten und 2004 nach dem zweiten Treffen mit dem Piraten. 2004 macht Spartacus kurze Zeit später – in der nächsten Szene – die zweite Aussage über Crassus, die auf den Erfahrungen basiert, die er und David während des Gladiatorenkampfes gemacht haben. Zu diesem Zeitpunkt besitzt Spartacus somit einen deutlichen Vorteil, da er seinen Gegner sofort einordnen kann, Crassus hingegen von Batiatius keine verwertbaren Informationen über ihn erhalten hat.

Während im Roman kein Erinnern stattfinden kann und bis zum Blickkontakt kurz vor Spartacus' Tod auch keine Form des gegenseitigen Sehens, wird die Unsichtbarkeit in den Filmen aufgelöst.

Da Spartacus 1960 die letzte Schlacht überlebt und auch mittels der *I am Spartacus-Szene* nicht für Crassus identifiziert werden kann, ist das tatsächliche Erkennen ein zufälliges Ereignis, das durch seine Beziehung zu Antoninus bedingt ist. Während des Zuges der Überlebenden erkennt Crassus seinen ehemaligen Sklaven und wird durch Spartacus' offensiven Blickkontakt⁸⁶⁵ – Überraschung darüber, dass Antoninus und Crassus sich kennen – dazu inspiriert, nicht nur seinen ehemaligen Sklaven, sondern auch den Unbekannten erst als letzte hinzurichten. Obwohl Crassus nur vermuten kann, dass es sich dabei um Spartacus handelt, scheint er sich nach der Szene mit Varinia sicherer zu sein. „You are he... aren't

⁸⁶² Spartacus 1960, 01:36:01–00:36:09

⁸⁶³ Spartacus 2004, 01:54:36

⁸⁶⁴ Ebd., 01:54:48

⁸⁶⁵ Spartacus 1960, DVD2 00:51:34–00:51:40

you?“⁸⁶⁶ Als Spartacus ihn daraufhin anspricht, lässt Crassus sofort den Kampf der beiden stattfinden. Anschließend will Crassus mit einer letzten Provokation sichergehen, dass es sich um Spartacus handelt, wobei dessen reiner Blickkontakt ausreicht, um sich in seiner Vermutung bestätigt zu fühlen und weitere Befehle zu geben.

“I wonder what Spartacus would say if he knew that the woman, Varinia, and her child are slaves in my household? Crucify him! I want no grave for him. No marker. His body's to be burnt and his ashes scattered in secret.”⁸⁶⁷

Somit will Crassus die Unsichtbarkeit von Spartacus, die zwar ihm gegenüber aufgelöst worden ist, für die Gesamtheit aufrechterhalten und ihn nicht aus der Masse der Gekreuzigten hervorheben. Im Roman findet genau dieser Umstand zu Crassus' Bedauern statt; „So he went the way he came, out of nothing into nothing“.⁸⁶⁸

Die Szene, die 1960 die einzige direkte Interaktion zwischen Crassus und Spartacus darstellt, findet statt, als der Aufstand bereits niedergeschlagen und fast alle Überlebenden gekreuzigt worden sind. Da Spartacus 2004 ebenso wie im Roman in der finalen Schlacht stirbt, finden die Interaktionen zwischen ihm und Crassus vorher statt und besitzen demnach andere Ausgangspunkte: die Unsichtbarkeit wird komplett aufgelöst.

Während sich Crassus 1960 gar nicht sicher sein kann, dass es tatsächlich Spartacus ist, begegnen sich die beiden 2004 wissentlich: Nachdem Crassus den Wall errichtet hat, begibt sich Spartacus zu ihm, um zu verhandeln. Das Treffen findet beritten vor dem Bauwerk unter der Beobachtung von Crassus' Soldaten statt und für Spartacus nicht ohne das Risiko, von den Bogenschützen getötet zu werden. Der gesamte Dialog, in dem sich Spartacus ihm vergeblich im Tausch für die Freiheit seiner Anhänger anbietet, führt außer der Provokation durch die Kreuzigung von Servius zu keinem Ergebnis, da Crassus nicht an dem Angebot interessiert ist. Der Dialog beginnt damit, dass Crassus immer noch keine Erinnerung an

⁸⁶⁶ Spartacus 1960, DVD2 01:08:51

⁸⁶⁷ Ebd., DVD2 01:12:48–01:13:44

⁸⁶⁸ Spartacus 1951, S. 35

den Kampf oder Spartacus hat, und schließt mit dessen Prophezeiung, ihn während der kommenden Schlacht suchen zu wollen.

„Spartacus. I'm told I saw you fight once.“ (Crassus)

„I remember.“ (Spartacus)

[...]

„Look for me in battle, Roman. I'll be looking for you.“ (Spartacus)

„I'm yours!“⁸⁶⁹ (Crassus)

Auf die letzte Schlacht hat diese Sichtbarkeit im Vergleich zum Roman keinen Einfluss, denn obwohl sich die Werke mit der Unsichtbarkeit 1951 und der Sichtbarkeit 2004 gegenüberstehen, ist die finale Szene gleich, in der Spartacus zu Crassus bzw. in der Verfilmung auch Crassus zu Spartacus gelangen will, beide jedoch in ihrem Vorhaben scheitern und Spartacus stirbt. Die Form seines Todes, die der von 1951 entspricht, durch die er Crassus' Sichtbarkeit entzogen wird, ist 2004 deutlich weniger relevant, da die Unsichtbarkeit bereits zuvor aufgelöst worden ist. 1951 wird Crassus' innerer Konflikt damit aufrechterhalten und er weiß, dass sich die Problematik erst mit seinem eigenen Tod lösen lassen wird.⁸⁷⁰

Zusammenfassung

Während Crassus 1951 bestrebt ist, Informationen über einen Gegner zu erhalten, der ihm fremd und nicht sichtbar ist (“I composed a picture of Spartacus“⁸⁷¹), steht in den Filmen vor dem Prinzip der Unsichtbarkeit das des Vergessens, denn in beiden Fällen hat er Spartacus bereits gesehen. Doch trotz der Erinnerungen durch Batiatus muss er ihn letztendlich selbst erkennen, was für ihn 2004 durch das Treffen vereinfacht wird, bei dem sich sein Gegner Crassus freiwillig zu erkennen gibt.

1951 ist die Unsichtbarkeit elementar, da sie Crassus während der gesamten Romanhandlung und – durch die Rahmenhandlung demonstriert – auch nach dem gewonnenen Konflikt noch tangiert, 1960 und 2004 ist sie jeweils nur ein einerseits kurzfristiger, andererseits bereits durch die Szene in der Gladiatoren-

⁸⁶⁹ Spartacus 2004, 02:07:27–02:09:27

⁸⁷⁰ Vgl. Spartacus 1951, S. 282

schule aufgelöster Aspekt, der die Relevanz aus der Romanvorlage nicht erreicht, dafür die direkten Konflikte der beiden Figuren bis 2004 deutlich steigert. Somit ist der Fokus 1960 schon deutlicher auf dem direkten Konflikt des sichtbaren Gegenübers und wird in der zweiten Verfilmung besonders durch den Dialog noch verstärkt.

3.3.4 *Here is your victory!* – Crassus' Sieg und Nichtsieg

Bei einer Betrachtung von Crassus' Nichtsieg im Roman ist dort besonders das Zusammenspiel der beiden Handlungsebenen relevant, wobei die Binnenhandlung die Entwicklung von Spartacus zum Gegner sowie den Kampf und den Sieg Crassus' über ihn darstellt, die Rahmenhandlung hingegen die Ereignisse reflektiert und letztendlich zum Nichtsieg führt. Letzteres wird dabei durch die Unsichtbarkeit von Spartacus, die geringe Wertigkeit seines Sieges und den Verlust von Varinia dargestellt, folgt jedoch in zeitlichem Abstand zu den letzten Ereignissen des Krieges. Crassus leidet zwar unter den Folgen der Unsichtbarkeit, empfindet jedoch keinen Hass auf dieses Gegnerbild aufgrund der gleichen Entwicklung, aus der auch eine Tötungsmüdigkeit⁸⁷² hervorgeht. Allerdings lässt sich diese Veränderung nicht aufrechterhalten, da sein Sieg über Spartacus nur temporär erreicht ist und durch Varinias Ablehnung ebenso in einen Nichtsieg umgewandelt wird wie durch Gracchus, der Varinia befreien lässt.

Politische Elemente

Die Verfilmungen folgen beide primär einem chronologisch linearen Verlauf,⁸⁷³ der lediglich durch Träume bzw. Visionen unterbrochen wird. Eine Darstellung der Entwicklung von Crassus fehlt dabei. Stärker als der Roman stellen die Filme Crassus' politischen Kontext dar, um die innerrömischen Konflikte zu verdeutlichen. Im Roman ist Crassus nur gering in die politischen Themen involviert und steht primär im Konflikt mit Gracchus, was erst in der Rahmenhandlung nach dem

⁸⁷¹ Spartacus 1951, S. 35

⁸⁷² Vgl. ebd., S. 245

⁸⁷³ Zumindest von der Verfilmung von 1960 ist bekannt, dass es eine Version des Drehbuches gab, die der Struktur des Romans folgte (vgl. Douglas 2012, S.60).

Krieg einsetzt. Zwar gibt es Ereignisse in der Vergangenheit, die die innerrömischen Problematiken verdeutlichen –

Ten years before, he had seen his father and his brother coldly put to death by leaders of the opposition party, and justice never avenged them.⁸⁷⁴

– diese sind jedoch zum Zeitpunkt der Handlung kein Motivationshintergrund von Crassus. Der aktuelle Konflikt um die Macht liegt bei Pompey⁸⁷⁵ und einem der Senatoren, Crassus selbst wird erst durch seinen Auftrag wieder in die politische Umgebung gerückt. Seine Vergangenheit mit der Hinrichtung des Vaters und Bruders wird 1960 ausgelassen, 2004 hingegen von Agrippa genutzt, um ihn zu provozieren.

“If he [Pompey]’s not careful, his head will be found hanging in the forum just like that of your father and your brother.” (Agrippa)

Crassus geht

“Was it something I said?”⁸⁷⁶ (Agrippa)

Relevant bei den vielschichtigen Aspekten der Darstellung des politischen Roms sind jedoch in diesem Zusammenhang nur die, die sich auf Spartacus beziehen. Der erste Punkt findet sich dabei im Einsatz der Stadtkohorten als erste militärische Einheit, die gegen Spartacus geschickt wird. 1951 argumentiert Gracchus dagegen, da er stattdessen lieber eine der Legionen zurückberufen und gegen die Sklaven schicken möchte, der Senat entscheidet sich jedoch dagegen. Der Einsatz von Glabrus erfolgt daraufhin zwar aus einer bestimmten Motivation – „In selecting him, the Senate majority was strengthening its position with a whole section of the patrician population“⁸⁷⁷ –, sie hat jedoch keinen Zusammenhang mit Crassus und bedeutet in Scheitern und Tod ein Bestätigen von Gracchus’ Vor-

⁸⁷⁴ Spartacus 1951, S. 247

⁸⁷⁵ Vgl. ebd., S. 185

⁸⁷⁶ Spartacus 2004, 00:16:12–00:16:28

⁸⁷⁷ Spartacus 1951, S. 196

schlag, die Legion einzusetzen. „Varinius Glabrus was vain, rather stupid and politically dependable.“⁸⁷⁸

1960 wird dieses Verhältnis deutlich geändert. Glabrus ist ein Bekannter von Crassus und erhält von diesem als Hochzeitsgeschenk das Kommando über die Stadtkohorten, was nur durch Bestechung des Senats möglich war.⁸⁷⁹ Crassus will damit seine eigene Machtposition innerhalb Roms stärken, in seiner Abwesenheit ernennt Gracchus Glabrus jedoch zum Anführer der Kohorten, die gegen Spartacus geschickt werden. Glabrus zeigt sich von dieser Aufgabe geehrt, Crassus hingegen erkennt den Plan Gracchus', der einen seiner eigenen Anhänger – Cäsar – zum Vertreter für die Zeit des Feldzuges ernannt hat, um Crassus' Macht wieder zu verringern. Crassus verwehrt Glabrus daraufhin einen triumphalen Auszug und warnt ihn, nicht zu versagen:

“Leave by unfrequented streets without fanfare, without even a drum! Sneak out. [...] see to it that you don't have to sneak back again.”⁸⁸⁰ (Crassus)

Glabrus selbst stellt in dieser Verfilmung den Überlebenden dar, der mit dem – ebenso wie 2004 im Gegensatz zum Roman – von Spartacus zerbrochenen Senatsstab zurück nach Rom kommt und dessen Botschaft übermittelt. Ob ein Erkennen der beiden stattfindet, bleibt dabei offen. Crassus selbst muss anschließend die Strafe für ihn festlegen – Exil – und will sich selbst als Konsequenz dafür, Glabrus zum Kommandanten der Stadtkohorten ernannt zu haben, aus der Politik zurückziehen; eine Handlung, die Gracchus als reine Täuschung empfindet, da er dessen Rückkehr prophezeit. Er betont, in Bezug auf Crassus' angebliche Unbestechlichkeit, dass ihm etwas Korruption und weniger Freiheit lieber seien als „the dictatorship of Crassus – and no freedom at all!“⁸⁸¹ Tatsächlich wird er später das erste Opfer von Crassus' neuer Ordnung – „The enemies of the state

⁸⁷⁸ Spartacus 1951, S. 195. Im Roman wird der Unterschied zwischen den Legionen und den Stadtkohorten betont, wobei bei letzteren Probleme durch den primär repräsentativen Charakter entstehen, was sich vor allem in der unzumutbaren Bekleidung verdeutlicht (vgl. ebd., S. 198).

⁸⁷⁹ Vgl. Spartacus 1960, 00:46:26

⁸⁸⁰ Ebd., 01:03:32

⁸⁸¹ Ebd., DVD2 00:03:51. Der Umstand der Bestechlichkeit wird 2004 dargestellt, als Crassus Agrippa die Unterstützung zur Verstärkung der Stadtmauern im Tausch dagegen anbietet, die nächste Armee gegen Spartacus anzuführen (vgl. Spartacus 2004, 01:28:59).

are known. Arrests are in progress. The prisons begin to fill.“⁸⁸² – und entzieht sich durch den Selbstmord.

2004 bekommt Glabrus ebenso wie 1951 einen ehrenvollen Auszug aus Rom. Vorgeschlagen vor dem Senat wird er von Crassus aus verschiedenen Gründen: einerseits aus der gleichen politischen Flexibilität, die auch 1951 beschrieben wird, andererseits, da er selbst als Anführer von Agrippa abgeblockt worden wäre und aufgrund der geringen Ehre, Sklaven zu bekämpfen, mehr noch: „terrible shame if one fails.“⁸⁸³ In Crassus' Kalkulation schuldet Glabrus ihm einen Gefallen, sollte er siegen. Unterliegt er jedoch, kann Crassus durch die entstehende Angst der Bürger sein Streben nach Herrschaft vorantreiben, dessen Ziel Agrippa bereits vermutet: „Emperor.“⁸⁸⁴

Glabrus' Scheitern und Tod wird hier von Agrippa als deutliche Schuld von Crassus betont, der in der Szene sogar räumlich vor dem Senator zurückweicht, jedoch letztendlich – nach den anderen Fehlschlägen – den Senat mit seinem Vorschlag, auf eigene Kosten Legionen aufzubauen und damit gegen Spartacus zu ziehen, überzeugen kann, auch wenn Agrippa protestiert.

1951 ist Crassus zwar motiviert, gegen Spartacus zu ziehen, jedoch hat er kein bestimmtes Bestreben, den Auftrag zu erhalten, sondern erhält ihn ohne eigenes Einwirken. Im Nachhinein wird dabei deutlich, dass er sich im Vergleich mit Pompey besonders auf finanzieller Ebene ungerecht behandelt fühlt – „they gave me no cities to conquer, as they did Pompey. They gave me the Servile War, which paid small profit indeed“⁸⁸⁵ – was jedoch die Position des Senates als Auftraggeber verdeutlicht, auf den Crassus selbst keinen Einfluss nimmt.

1960 steht Crassus' Streben nach Macht im Vordergrund, jedoch fordert nicht er den Senat auf, ihn einzusetzen, sondern wird vom Senat benötigt, um die Legionen zu führen. Gracchus betont zwar zunächst, dass die Forderungen nicht akzeptabel seien, letztendlich bekommt Crassus jedoch trotzdem den Auftrag und

⁸⁸² Spartacus 1960, DVD2 00:57:10

⁸⁸³ Spartacus 2004, 01:07:24

⁸⁸⁴ Ebd., 01:07:58

⁸⁸⁵ Spartacus 1951, S. 297. Der geringe Profit führt ihn zu anderen Einnahmequellen, so u. a. die Parfümfabrik (Spartacus 1951, S. 297), durch die er Helena, Caius und Claudia führt.

wird wie gefordert „first consul of the republic and commander in chief of the armies of Rome“⁸⁸⁶.

Interessant im Zusammenspiel von Gracchus und Crassus ist die jeweilige Haltung dazu, ob die Sklaven entkommen sollen oder nicht. 1951 steht diese Thematik zunächst nicht im Raum und Gracchus kommt erst nach dem Krieg auf die Idee, dass sich die römischen Soldaten den Sklaven hätten anschließen können.⁸⁸⁷ Zusammen mit der Einführung des Piraten in den Verfilmungen gibt es auch jeweils Bezüge zwischen ihm und Gracchus bzw. Crassus. 1960 sieht Gracchus eine Chance darin, wenn Spartacus das Land verlassen würde, denn dann sei die Krise vorbei „and Crassus may stay in retirement indefinitely“⁸⁸⁸. Er erzählt von den Abmachungen, die er mit den Piraten getroffen hat – „I've assured them that we won't interfere if they transport Spartacus and his slaves out of Italy.“⁸⁸⁹ – weiß jedoch zu diesem Zeitpunkt noch nicht, dass sich Cäsars jetzt lediglich überraschte Reaktion später dazu steigern wird, dass er sich für Crassus – der ihn zuvor schon zu überzeugen versucht hatte – und gegen Gracchus entscheidet. Durch Tigranes erfährt Spartacus schließlich, dass auch Crassus die Piraten bezahlt hat, so dass sie sich mit ihren Schiffen zurückgezogen haben und ihm nicht mehr helfen werden.

2004 bringt sich Agrippa nicht in die Interaktion mit den Piraten ein (da er Crassus zustimmt, dass die Sklaven das Land nicht verlassen dürfen⁸⁹⁰), sondern lediglich Crassus, der Orsino auch nicht bezahlt, sondern erpresst. Das Ergebnis bleibt dabei gleich; Spartacus hat keine Schiffe mehr zur Verfügung und ist zum Kampf gegen Crassus gezwungen. Zwar kann Spartacus Crassus 2004 zweimal temporär besiegen – im ersten Fall durch das Fehlverhalten von Mummius und Servius, im zweiten Fall durch die Täuschung am Wall – diese Ereignisse wirken sich jedoch letztendlich nicht darauf aus, dass es eine finale Schlacht gibt, wobei in allen drei Werken die Niederlage von Spartacus und der Sieg von Crassus folgen.

⁸⁸⁶ Spartacus 1960, DVD2 24:36

⁸⁸⁷ Spartacus 1951, S. 305. Vermutet wird dies allerdings schon während des Krieges aufgrund der Konstruktion ihrer Lager (vgl. Spartacus 1951, S. 224).

⁸⁸⁸ Spartacus 1960, 00:17:33

⁸⁸⁹ Ebd., DVD2 00:17:37

⁸⁹⁰ Vgl. Spartacus 2004, 01:32:20

Der Sieg, den Crassus dabei erreicht, und die politischen Reaktionen werden in den Werken unterschiedlich dargestellt. 1951 wird sein Sieg, wenn auch als keine sonderlich ehrenvolle Tat, anerkannt. Eine Änderung seiner Position in Rom gibt es nicht, da er auch keine derartige gefordert hatte. 1960 wird Crassus schon vor seinem Auszug sein neues Amt zugestanden, nach seiner Rückkehr steht jedoch wie 1951 die Niederlage gegen Gracchus. 2004 findet der gleiche Verlust von Varinia mit dem Tod von Agrippa statt, zusätzlich gibt es jedoch auch innerpolitisch weitere Problematiken. Stoßen Lucullus und Pompey 1960 unterstützend zur Schlacht und tragen mit dazu bei, dass die Sklaven – überrascht⁸⁹¹ davon – besiegt werden können, führt der somit gemeinschaftlich errungene Sieg jedoch zu keinen Ansprüchen der anderen Feldherren, was 2004 umgekehrt und in den Vordergrund gerückt wird. Agrippa hat dabei dafür gesorgt, dass Pompey, der ab Handlungsbeginn als Crassus' Konkurrent dargestellt wird und den Agrippa deswegen mehrfach als Anführer gegen die Sklaven vorschlägt, mit seinen Soldaten früher aus Spanien zurückkehrt. Der Senator hofft, dass er Spartacus besiegen und damit die Machtansprüche Crassus' verhindern kann. Spartacus weiß davon und prophezeit Crassus bereits, dass dieser ihm den Sieg nehmen werde.⁸⁹² Flavius gegenüber sagt Agrippa weiterhin, der Idealfall sei, wenn Spartacus beide, Crassus und Pompey, besiegen würde.⁸⁹³ Nach dem Ende des Kampfes erfährt Crassus, dass Pompey die während der Schlacht entflohenen Sklaven gefangen genommen hat und auf dem Weg nach Rom ist, um den Sieg als seinen eigenen zu erklären.⁸⁹⁴ Im Senat wird Pompey gefeiert und Crassus' Versuche, die Tatsachen richtig zu stellen, scheitern. Verstärkt wird diese Demütigung von Crassus dadurch, dass Pompey den Sieg herunterspielt, „just slaves after all“⁸⁹⁵. Agrippa schlägt für Crassus eine Ovation des Senates als Ehrung vor, Cäsar jedoch, mit dem er sich eigentlich verbündet hatte („allies“⁸⁹⁶) macht den entscheidenden

⁸⁹¹ Spartacus 1960, DVD2 00:44:00. Spartacus verlangte zuvor genaue Beobachtungen von Pompey, die Crixus mit „There wont be any surprises“ (Spartacus 1960, 00:19:49) kommentiert.

⁸⁹² Vgl. ebd., 02:08:47

⁸⁹³ Vgl. Spartacus 2004, 02:13:40

⁸⁹⁴ Vgl. ebd., 02:46:36. Spartacus weist Crassus während ihres Treffens am Wall bereits auf diese Gefahr hin (vgl. ebd., 01:08:47).

⁸⁹⁵ Spartacus 2004, 02:29:14

⁸⁹⁶ Ebd., 01:51:54

Vorschlag, Crassus und Pompey, die „glorious heroes“, als „co-consuls“⁸⁹⁷ einzusetzen, was vom Senat angenommen wird. Diese Entscheidung ist weder für Crassus noch für Agrippa zufriedenstellend, nur Pompey erkennt die Notwendigkeit, die neue Position anzunehmen. Der unterschwellige Konflikt zwischen beiden wird bereits während der gemeinsamen Ernennung deutlich.

Während der Übergang zwischen den politischen Folgen des Krieges und den privaten – Varinia – in den Verfilmungen zeitlich direkt übergehend dargestellt wird, liegt im Roman ein aus der Rahmenhandlung resultierender Abstand dazwischen. In diesem wird besonders das Verhältnis zwischen Gracchus und Crassus verdeutlicht, die sich gemeinsam in der Villa Salaria aufhalten und über die Ereignisse des Krieges reflektieren. Der auch hier vorhandene, wenn auch indirekte Konflikt der beiden, der wie in den anderen beiden Werken auch auf dem Verhältnis der Patrizier und dem restlichen Volk basiert, wird besonders an einer Reaktion von Gracchus deutlich, als er nach einer Diskussion – auch beeinflusst von seiner Faszination von Varinia – den Raum verlässt: „Some day’, said Gracchus, ,the world will prove too small for Crassus and myself.“⁸⁹⁸

Trotz seines Sieges über Spartacus ergibt sich für Crassus ein Nichtsieg, der im Roman auf drei Punkte aufgegliedert werden kann. Der erste besteht aus seiner persönlichen Problematik, die sich aus der Unsichtbarkeit von Spartacus ergibt. Während dieser Aspekt im Roman einen bedeutenden Faktor darstellt, wird er in den Verfilmungen gesteigert von 1960 zu 2004 umgangen. Der zweite Punkt besteht aus der geringen öffentlichen Anerkennung bzw. den politischen Folgen des Sieges über die Sklaven. „There is no glory in the conquest of slaves.“⁸⁹⁹ (Cicero) Diese geringe Anerkennung seiner Leistung wird im Roman durch die reine Auftragserteilung durch den Senat bedingt; in den Verfilmungen verändert sich dieser Aspekt durch die jeweiligen Forderungen von Crassus. 2004 will er die Alleinherrschaft anstreben, Agrippa genau diese verhindern; beide verlieren letztendlich gegen Cäsar und Pompey durch das Co-Konsulat. Nur 1960 wird von Crassus das von ihm angestrebte Ziel der Diktatur erreicht, was sich jedoch daraus bedingt, dass der Senat ihn zum Anführen der Legionen braucht und somit auf seine

⁸⁹⁷ Spartacus 2004, 02:31:10–02:31:19

⁸⁹⁸ Spartacus 1951, S. 227

⁸⁹⁹ Ebd., S. 134. Aussage von Cicero.

Bedingungen eingehen muss. Auch werden seine Forderungen bereits vor dem Auszug erfüllt, wobei Crassus 2004 erst nach dem Sieg auf eine entsprechende Ehrung spekuliert, jedoch in Konflikt mit Pompey gerät. Der Nichtsieg in diesem Aspekt, der 1951 aus der reinen Nichtanerkennung besteht, verliert sich somit 1960 und wird im Gegensatz dazu 2004 noch verstärkt, wo die Niederlage gegen Spartacus durch eine von Crassus' Visionen demonstriert wird, die auf die direkte Ablehnung von Varinia folgt; darin wird er von Spartacus in einem Gladiatorenkampf besiegt.⁹⁰⁰

Varinia

Den dritten Punkt des Nichtsieges bildet Varinia, da Crassus durch sie symbolisch gegen Spartacus und real gegen Gracchus/Agrippa verliert. Er findet sie und das Neugeborene jeweils nach der Schlacht. 1951 schlägt er einen Soldaten „half to death“⁹⁰¹, der das Kind töten will. 1960 wird Crassus bei der Inspektion des Schlachtfeldes durch einen Schrei des Kindes auf Varinia aufmerksam. Sie belügt ihn, Spartacus sei tot, was Crassus jedoch nicht glaubt. Als Batiatus sie unter Berufung auf die Abmachung, den Verkauf der Überlebenden zu verhandeln, verkaufen will, lässt Crassus ihn auspeitschen. 2004 entdeckt er sie nach der parallel zu Spartacus' Tod dargestellten Geburt in einer Hütte, wo er sie vor dem Tod durch einen Soldaten rettet.

Die Niederlage gegenüber Spartacus findet sich in der nicht erwiderten Liebe von Varinia, da seine Versuche, sich zunächst über Spartacus zu stellen und anschließend eine Form der Ähnlichkeit mit ihm zu erreichen, scheitern. Weiterhin lässt sich in diesem Verhältnis der Aspekt sehen, dass Crassus die Nichtgreifbarkeit von Spartacus mit dem Besitz von Varinia kompensieren will. Dieser Umstand wird ihm 1951 von Gracchus („and when you couldn't have him, you wanted her“⁹⁰²) und 1960 von Varinia selbst („That's why you want his wife... to soothe your fear by having something he had.“⁹⁰³) vorgeworfen.

⁹⁰⁰ Vgl. Spartacus 2004, 02:11:18–02:11:35

⁹⁰¹ Spartacus 1951, S. 315

⁹⁰² Ebd., S. 335

⁹⁰³ Spartacus 1960, DVD2 01:04:43

Die Motivation von Gracchus bzw. Agrippa zum Eingreifen ist zwischen den Werken unterschiedlich. Während er 1951 durch die Unterhaltungen in der Villa Salaria fasziniert von ihr ist – „a woman who was not less than a human being“⁹⁰⁴ – und erst durch Flavius daran erinnert werden muss, dass Varinias Ziel die Freiheit ist, steht in den Verfilmungen der Konflikt zwischen ihm und Crassus im Vordergrund. Daraufhin wird auch das im Roman beschriebene erste Vorgehen von Gracchus, Crassus ein Kaufangebot für Varinia zu unterbreiten, in den Filmen ausgelassen.

1960 hat Crassus Varinia in der Gladiatorenschule bereits gekauft, sie kann jedoch auf dem Weg nach Rom flüchten. Da Crassus sie nicht bezahlt hat, verspricht Batiatus sie Gracchus und hinterfragt dessen Motivation.

“Why would you buy a woman you've never even seen?” (Batiatus)

“To annoy Crassus, of course, and to help you.”⁹⁰⁵ (Gracchus)

Nachdem Batiatus später im Auftrag von Crassus ausgepeitscht wurde, erinnert Gracchus ihn an seine Rachepläne – auch, weil Batiatus Crassus' Besuch für den Aufstand seiner Gladiatoren verantwortlich macht – und schlägt vor, Varinia zu stehlen.

“I can no longer hurt Crassus in the senate but I can hurt him where he'll feel it most: in his pride. Attack our enemy from within.”⁹⁰⁶ (Gracchus)

1951 will Gracchus Varinia von Crassus kaufen, muss sie jedoch letztendlich durch Flavius entführen lassen. 2004 überlässt Agrippa sie auf dem Sklavenmarkt zunächst Batiatus – wodurch dieser in seiner Schuld steht – und erhält sie am Ende ebenfalls durch Flavius.⁹⁰⁷ 1960 kauft Crassus sie von Batiatus, der sie dafür jedoch von Crassus stehlen muss. In allen Fällen bedeutet die letztendliche Befreiung von Varinia einen Sieg von Gracchus/Agrippa über Crassus – obwohl es 1951 gar nicht seine explizite Motivation ist, Crassus zu verärgern. Während

⁹⁰⁴ Spartacus 1951, S. 309

⁹⁰⁵ Spartacus 1960, 01:16:56–01:16:58

⁹⁰⁶ Ebd., DVD2 00:54:51

⁹⁰⁷ Damit geht die Mystifizierung einer bislang nie gesehen Varinia, wie im Roman, verloren.

es somit zunächst ein egoistisches Handeln ist – „I love her“⁹⁰⁸ –, folgt hier und auch in den Verfilmungen das gleiche Ziel: Varinia wird von ihm durch einen Helfer⁹⁰⁹ weit genug von Rom weggebracht – „Cisalpine Gaul“⁹¹⁰ –, um vor Crassus sicher zu sein. 1960 gibt er ihr offiziell die Freiheit und Dokumente zur Reise in die Provinz Aquitania.⁹¹¹ 2004 erwähnt er gegenüber Varinia seine erste Motivation, Crassus zu verärgern, bestätigt jedoch kurz darauf die Richtigkeit des Handelns der Sklaven und gibt ihr Geld; eine offizielle Freilassung erfolgt nicht und auch das Ziel wird nicht definiert. Dass die Szene in den Filmen mit Bezug auf die Situation im – 1960 von Crassus beherrschten – Rom sehr kurz dargestellt wird und es gar keinen (1960) beziehungsweise nur einen kurzen (2004) Dialog zwischen Gracchus/Agrippa und Varinia gibt, steht im Kontrast zu der Romanvorlage. In dieser verbringen sie eine ganze Nacht zusammen, an die Gracchus verschiedene Erwartungen hatte – zunächst „love“, dann „honor and respect“, zuletzt „gratitude“⁹¹². Die Szene führt bis zu Varinias Angebot „to be good for you – as good as I can be for any man“⁹¹³, wenn er sie begleiten würde, was Gracchus jedoch ebenso wie das Angebot von Batiatus 1960 ablehnt. 2004 wird in Agrippas Aussagen gegenüber Varinia Crassus' im Roman dargestellte Erkenntnis⁹¹⁴ verdeutlicht, in der er die römische Lebensweise hinterfragt und die moralischen Lebensweisen der Sklaven bejaht.

Hauptrelevanz dieser letzten Handlung von Gracchus/Agrippa ist der Effekt: er entzieht Crassus Varinia und sorgt dafür, dass dieser sie nicht wiederfinden kann. Zusätzlich entzieht er sich ihm selbst final durch seinen Selbstmord; eine Szene, die im Roman beschrieben und 2004 umgesetzt wird, 1960 an der Zensur des Films scheitert,⁹¹⁵ jedoch als solcher erkenntlich bleibt. Gracchus/Agrippa und

⁹⁰⁸ Spartacus 1951, S. 337

⁹⁰⁹ 1951 ist Flavius die gleiche Person, die den jungen Römern am Kreuz von Fairtrax begegnet. 1960 wird diese Rolle von Batiatus selbst übernommen, der – betont von Gracchus – auch eine persönliche Motivation zur Rache an Crassus besitzt. 2004 ergibt sich eine Kombination: der dort dargestellte Flavius verbindet die gleichnamige Figur von 1951 mit der des Cäsar von 1960. Während sich Cäsar später gegen Gracchus stellt, bleibt Flavius jeweils aufgrund der Bezahlung loyal, ebenso Batiatus 1960.

⁹¹⁰ Vgl. Spartacus 1951, S. 339. Weiter geht Gracchus dort auf ihre Möglichkeit ein, in den Norden oder nach Germanien zu gelangen.

⁹¹¹ Vgl. Spartacus 1960, DVD2 01:15:15

⁹¹² Ebd., S. 349

⁹¹³ Spartacus 1951, S. 351

⁹¹⁴ Dieser Erkenntnisgewinn beginnt nach der Aufenthalt in der Villa Salaria. Vgl. ebd., S. 179ff

⁹¹⁵ Douglas 2012, S. 156

Spartacus sterben, ihre Niederlage gegenüber Crassus ist jedoch nur eine partielle:

Both of Crassus' rivals will fail, but each will have the consolation of achieving a moral victory.⁹¹⁶

Zusammenfassung

1951 gewinnt Crassus den Krieg gegen Spartacus. Er kritisiert zwar selbst die geringe öffentliche sowie finanzielle Anerkennung, hat sich jedoch aufgrund der zeitlichen Situation bereits von den Ereignissen distanziert. Somit erleidet er mit dem Verlust von Varinia zwar die letztendliche Niederlage gegen Gracchus, weitere politische Verwicklungen sind jedoch für die Handlung nicht weiter relevant. Prägnant bleibt die Unsichtbarkeit, die für Crassus bedeutet, niemals mit dem Erlebten abschließen zu können.

Die Filme variieren das Verhältnis zu Crassus' Sieg; 1960 steht prägnant das politische Ziel im Vordergrund, das er auch erreicht, obwohl er Varinia ebenso verliert wie 1951. Auch 2004 wird sie ihm durch den Kontrahenten entzogen, der sich in allen Werken einer Reaktion von Crassus durch den Selbstmord entzieht. In der zweiten Verfilmung wird Crassus jedoch durch Pompey auch die Anerkennung für den Sieg gegen Spartacus sowie das politische Ziel genommen, so dass ihm hier letztendlich gar kein Sieg bleibt.

⁹¹⁶ Tatum, S. 129

4. Ergebnis: Spartacus 1951, 1960, 2004: Drei Helden. Temporär-mediale Einflüsse auf ein zeitloses Konstrukt

Der menschliche Held

„What was he? Was he a god?” (Crassus)	„What was he? Was he a god?” (Crassus)	„What was he like, Spartacus? What was he like?” (Crassus)
„He wasn’t a god,” Varinia said. „He was a simple man.” ⁹¹⁷	„He wasn’t a god. He was a simple man.” ⁹¹⁸	„He was just a man. A simple man.” ⁹¹⁹ (Varinia)
(1951)	(1960)	(2004)

Wie bereits in Kapitel 2.3 ausgeführt,⁹²⁰ lässt sich die Spartacus-Figur des Romans von 1951 als Held definieren – als Held auf der Basis eines Menschen. Dieser Aspekt wird ebenso wie im Roman auch in den Verfilmungen aufgegriffen und gleichfalls Crassus von Varinia damit konfrontiert. Während die Verfilmung von 1960 die explizite Frage nach dem Gottstatus übernimmt, ist die Frage 2004 allgemeiner; gleich bleibt jeweils Varinias Antwort, die Spartacus auf die Basis des *simple man* stellt und damit den gegenteiligen Aspekt zu einer Göttlichkeit verdeutlicht. Crassus scheitert daran, denn es ist gerade das Menschsein, das Spartacus ausmacht, und das Crassus nicht imitieren und auch nicht widerlegen kann. Tigranes Levantus beschreibt die öffentliche Höherstellung von Spartacus 1960 als Konsequenz der Konstruktion eines Gegners, dessen Stärke berechtigt ist: „They shrink from the idea of fighting mere slaves, especially a man like Crassus.”⁹²¹ 1951 zeigt sich Crassus’ gegenteilige Motivation nach dem Sieg über ihn: „We will now remake him back into a slave.”⁹²²

⁹¹⁷ Spartacus 1951, S. 330

⁹¹⁸ Spartacus 1960, DVD2 01:03:42–01:03:50

⁹¹⁹ Spartacus 2004, 02:32:46–02:32:56

⁹²⁰ Dieses Kapitel basiert auf den Definitionen und Herleitungen aus Kapitel 2.3.

⁹²¹ Spartacus 1960, 1:35:58. Cicero verdeutlicht die widersprüchlichen Aussagen gegenüber Helena (vgl. Spartacus 1951, S. 135).

⁹²² Ebd., S. 32

Überlegenheit

An seinem Status als Mensch muss sich auch die Helddefinition orientieren, prägnant ist dabei die Hervorhebung über die anderen Menschen: Der Held unterscheidet sich von den anderen durch seine Überlegenheit. Dabei steht dieser Umstand nicht im Widerspruch zu Varinias Bezeichnung, da ihre Betonung Spartacus nicht in seinem Menschsein reduziert, sondern Crassus gegenüber intensiviert und ihm die Annäherung verweigert.

Dehrmann sieht diesen Vorgang im Roman besonders in den Anspielungen und Bezügen, die zwischen dem menschlichen Spartacus und den heldischen Göttern gemacht werden.⁹²³ Diese Bezüge zu Göttern sind jedoch ohne einen Status als Gott, auch wenn seine Anhänger diese Möglichkeit sehen, da Spartacus selbst ein kritisches Verhältnis zu Göttern besitzt.⁹²⁴ Die Höherwertung, die im Roman durch diese Götterbezüge hergestellt wird, findet in den Filmen nicht auf dieser Ebene statt – generell ist die Positionierung als Held auf Basis der qualitativen Differenzierung der ihn Umgebenden geringer.

Seine Überlegenheit über die anderen beginnt im Roman schon in der Mine mit der Anführerrolle, die ihm die anderen Thraker zuweisen, sowie mit den dort betonten Attributen, die ihn als physisch und psychisch stark beschreiben. Die rationale Kontrolle, die der Roman betont, negiert sich in den Verfilmungen durch das jeweilige Schlüsselereignis, bei dem er einem anderen Sklaven hilft, mit den Aufsehern kämpft und ihnen unterliegt, woraufhin die Hinrichtung folgen soll. Dieses Element dient in den Filmen zur Darstellung seines rebellischen Charakters, aufgrund dessen ihn Batiatus kauft – diese ihm auch im Roman zugewiesene Eigenschaft wird dort jedoch nicht weiter beschrieben. Da diese Handlung einen sozialen Grund hat und der eigenen Verteidigung dient, wird die Irrationalität legitimiert. Auf Batiatus' anschließenden Kauf folgt in der Gladiatorenschule eine rationale

⁹²³ Vgl. Dehrmann, 166. Er bezieht sich dabei auf die Erwähnungen von Achilles, Hektor, Odysseus und Prometheus (Spartacus 1951, S. 83, 147, 169, 266, 277). Der Bezug dabei findet sich 1960 bildlich umgesetzt in der Art, wie Spartacus in der Mine hingerichtet werden soll – das Fesseln an den Felsen macht eine Assoziation mit Prometheus unumgänglich.

Handlung: die Provokation durch Marcellus/Cinna. 1951 gibt es kein Äquivalent für den individualisierten Trainer, der in den Filmen die Konzentration auf ein explizites Feindbild neben Batiatus möglich macht. Der Konflikt zwischen den beiden beginnt direkt nach dessen Ankunft; Marcellus bewaffnet Spartacus und provoziert ihn zum Kampf, dieser hebt lediglich das Schwert, kämpft jedoch nicht. 2004 greift Spartacus Cinna tatsächlich an und besiegt den Trainer, tötet ihn jedoch nicht. Während Spartacus somit 1960 direkt seine Kontrolle aufrechterhalten kann, wird die Szene 2004 dramatisiert: Spartacus kämpft, anschließend greift erneut die Kontrolle, so dass er Cinna nicht tötet, da diese Handlung aufgrund des Zeitpunktes sinnlos gewesen wäre.

Die Entwicklung von Spartacus' Anführerrolle beginnt im Roman in der Mine und wird nach seiner Ankunft in der Gladiatorenschule fortgesetzt. Dehrmann sieht einen Unterschied in der Übernahme der Herausstellung von 1951 zu 1960: Während Spartacus im Roman seine Sonderposition durch die Verehrung durch die anderen Gladiatoren erlangt, bekommt er diese 1960 durch die negative Behandlung von Marcellus.⁹²⁵ Verdeutlichen lässt sich dieses Argument an der *Farbzene*, in der an Spartacus demonstriert wird, wo ein Gladiator mit welchen Folgen verletzt werden kann, und gleichzeitig seine Männlichkeit hinterfragt wird, als Marcellus den Blickwechsel mit Varinia bemerkt. Gesteigert dazu findet sich die *Todesstoßszene* 2004, in der von Cinna nicht mehr das Verletzen, sondern nur noch der Vorgang des reinen Tötens demonstriert wird, wobei er Spartacus tatsächlich verletzt. Die beiden Szenen sind Ergänzungen der Filme zum Roman, sie stellen die Unterwerfung unter die totale Institution dar und tragen zu Spartacus' Motivation für den Aufstand bei. Gleichzeitig wird der Konflikt zwischen Spartacus und Marcellus/Cinna damit verstärkt und die Notwendigkeit der Auflösung, wobei der Trainer direkt vor/zu Beginn des Aufstandes im Zweikampf getötet wird, verdeut-

⁹²⁴ Dieses Verhalten, das 2004 vom Roman übernommen wird („Do you believe into the gods?“ (Draba) – „No.“ (Spartacus), Spartacus 1951, S. 117/ „Spartacus hated the gods“, Spartacus 1951, S. 171), wird 1960 ausgelassen. Spartacus einzige Aussage findet sich dort kurz vor der letzten Schlacht: „I imagine a god for slaves and I pray.“ (Spartacus 1960, DVD2 00:36:38), was als Überleitung zum Freiheitswunsch für seinen Sohn steht. 2004 wird Spartacus' Ansicht „I don't believe in the gods.“ (Spartacus 2004, 00:25:14) durch Crixus und Varinia kritisiert und auch von David kommentiert, jedoch nicht aufgelöst.

⁹²⁵ Vgl. Dehrmann, S. 167

licht. Während Spartacus im Roman somit direkt von einer höhergestellten Position in der Mine zu einer ähnlichen Position in der Gladiatorenschule wechselt, werden in den Verfilmungen Ereignisse eingefügt, die diesen Prozess begleiten, eine deutliche Höherstellung findet jedoch erst nach Beginn des Aufstandes statt. Die nicht vollendete Hinrichtung in der Mine und die Provokationen durch den Trainer in der Gladiatorenschule machen die Unterwerfungen deutlicher und heben ihn aus der Menge der anderen Insassen hervor, weiter folgen Unterhaltungen mit den anderen Gladiatoren, die jeweils den Grundsatz verdeutlichen, und 2004 zusätzlich der Konflikt mit Crixus. Derartige Aspekte für die Neuorientierung in der nächsten Institution finden sich im Roman nicht.

Gleichfalls wird seine Funktion als Anführer des Aufstandes 1951 nicht kritisiert. Nach der Mine und der Gladiatorenschule erreicht er diese Position konfliktfrei: „Spartacus led them. There was no discussion of that.“⁹²⁶ Das konträre Verhalten von Crixus, der nach Spartacus' Umentscheiden weiterhin gegen Rom ziehen will und darin scheitert, ist dabei gering gehalten und auf eine kurze Diskussion reduziert.⁹²⁷ 1960 wird der Aspekt gar nicht übernommen⁹²⁸ und Spartacus' Führerrolle nicht in Frage gestellt – auch als er den Zweikampf der beiden Römer abbricht, wird ihm nach kurzer Argumentation mit Crixus zugestimmt. Die Handlung erfolgt 1951 zwar genau gegensätzlich, da Spartacus den Kampf fordert. Der Konflikt mit Crixus zieht sich 2004 dominant durch die Handlung und endet in einem zweiten Zweikampf, den Spartacus gewinnt, woraufhin Crixus sich mit einer Gruppe abtrennt und bald darauf – wie 1951 – getötet wird. Größere Diskrepanz findet sich im Zweikampf der Römer, der wie 1951 stattfindet. Allerdings ist Spartacus' Einstellung dazu die gleiche wie 1960, so dass sich eine Deckungsungleichheit bildet, in der Spartacus es nicht schafft, sich gegen seine Anhänger durchzusetzen. Der Zweikampf der Römer stellt dabei einen wichtigen Aspekt bei der Darstellung seiner Autorität dar, gleichzeitig wird damit aber auch ein moralisches Element

⁹²⁶ Spartacus 1951, S. 163

⁹²⁷ Ebd., S. 275

⁹²⁸ Die Aussage „Crixus always wanted to march on Rome.“ fällt zwar, es geht ihr jedoch kein Konflikt voraus und wird auch nicht weiter erwähnt, da Spartacus sich auf eine andere Thematik bezieht, die im weiteren Verlauf seiner Aussage deutlich wird: „Now he doesn't have to. Rome's come to us.“ Spartacus 1960, 01:39:33

verdeutlicht, das sich vor allem in Relation zu anderen Szenen hervorhebt. 1951 akzeptiert er den Kampf ebenso wie die Rachehandlung der Sklaven an einem Römer und dessen Familie; er ist damit in seinem Verhalten ebenso konsequent wie 1960, wo der Kampf nach seinem Willen abgebrochen wird, die Plünderung nicht kritisiert und keine weiteren Szenen dargestellt werden. 2004 gibt es mehr Szenen, die jedoch divergente Reaktionen bei ihm demonstrieren: So akzeptiert er das Töten von Helena und Cornelius, greift bei den Plünderungen nicht ein, da er weiß, dass er sich nicht durchsetzen kann, kann den Zweikampf der Römer nicht verhindern und provoziert Crassus mit der Kreuzigung von Servius. Neben seiner Autorität bleibt somit auch sein ethisches Verhalten ungefestigt, da er zwar zwischen 1951 und 1960 unterschiedlich, jedoch in sich schlüssig agiert, 2004 hingegen inkonsequent bleibt bzw. seine Entscheidungen dem Willen seiner Anhänger anpassen muss.

Spartacus' Autorität, die 1951 und 1960 im Vordergrund steht und seine Anführerqualitäten bestätigt, wird damit 2004 deutlich reduziert und durch sein eigenes Eingeständnis der Planlosigkeit⁹²⁹ noch verstärkt. Zwar wirkt dieser Aspekt nach dem spontanen Aufstand verständlich, er widerspricht jedoch der im Roman selbstverständlichen Anführerqualität der Figur. 1960 wird ähnlich auf einen fehlenden Plan hingewiesen, als Tigranes Spartacus fragt, wie er gegen die sich nähernden sechs Stadtkohorten handeln werde: „We'll decide that when they get here.“⁹³⁰ Jedoch ist weder Spartacus noch einer seiner Anhänger davon beunruhigt, dass es für die nächsten Schritte keine explizite Planung gibt, so dass es hier im Gegensatz zu 2004 keine Unsicherheit, sondern eine Selbstsicherheit ist, die ihm sein nicht festgelegtes Handeln ermöglicht.

1960 wird Spartacus während der finalen Schlacht aufgrund der eigenen Unwissenheit besiegt: Lucullus und Pompey greifen mit ihren Soldaten in den Kampf ein und überraschen ihn, da er nicht, wie 2004, weiß, wo sich die anderen Legionen aufhalten. Zwar ließ er deren Bewegungen beobachten, jedoch lässt Crassus sie unbekannte Pässe in den Bergen nutzen,⁹³¹ so dass sie sich schneller nähern konnten als Spartacus vermutete. 2004 wird eine stärkere Fehlhandlung von

⁹²⁹ Vgl. Spartacus 2004, 01:16:53

⁹³⁰ Spartacus 1960, 01:36:42

⁹³¹ Ebd., DVD2 00:29:21

Spartacus deutlich, als er das Lager der Frauen während der Schlacht gegen Publius Maximus unbewacht lässt und erst danach merkt, dass die restliche Kavallerie der Römer dorthin geflüchtet ist und viele Frauen und Kinder getötet hat. Dass er sofort ausschließlich nach Varinia sucht und sich für ihr Überleben interessiert, betont die Liebesgeschichte, lässt seine Funktion als Anführer jedoch auch aufgrund der fehlenden Reflexion dieses Ereignisses reduziert wirken. Zwar gibt ihm die Aussage „we left the camp unguarded“⁹³² keine alleinige Schuld, jedoch übernimmt er letztendlich gar keine Verantwortung für die Folgen. 1951 wird beschrieben, dass die Kavallerie zufällig auf das Lager trifft, die Frauen sich jedoch erfolgreich wehren. So auch Varinia, die – wie Crassus unter der Prämisse „as it was told“ in der Villa Salaria berichtet – die anderen Frauen gegen die Römer anführte: „[...] she fought naked with a spear. She was like a fury“⁹³³. In beiden Fällen gibt es keine Relevanz für die Getöteten, sondern steht jeweils die Perspektive auf Varinia im Vordergrund. Der Aspekt des Fehlers wird nur 2004 erwähnt, verliert sich jedoch durch die Nichtreflexion.

Männlichkeit

Die Sexualität stellt mit der gleichzeitigen Triebkontrolle ein relevantes Element des Helden dar, das im Roman ausführlich dargestellt wird. Hauptpunkt ist dabei das erste Treffen von Varinia und Spartacus, bei dem er ausgehend von 1951 nicht den Vorgaben der Institution folgt und sie zwingt, sondern ihr eine Form von Fürsorge zukommen lässt, die sie allerdings nicht annimmt. Die Szene wird 2004 sehr ähnlich übernommen und führt letztendlich zu einer monogamen Beziehung, bei der der explizite Status einer Ehe betont und 2004 der Vorgang des Eheschwures selbst dargestellt wird. Die Bezeichnung als *wife* folgt 1960 ebenfalls, die Szene selbst und die Entwicklung der Beziehung verlaufen aufgrund des Beginns anders. Spartacus nimmt direkt eine aktivere Rolle ein, da er sich mehr für diese – seine erste – Frau interessiert. Doch die Kommentare von Marcellus und Cinna führen zum Abbruch der Szene, was die weitere Entwicklung auf die Öffentlichkeit verlagert, so dass die Beziehung während des Aufenthaltes in der Gladiatorenschule nicht so intim werden kann wie 1951 und 2004. Eine Infrage-

⁹³² Spartacus 2004, 01:42:16

stellung seiner Männlichkeit – durch die Vorgaben der Institution – gibt es nur 1960, jedoch wird auch dieser Aspekt nach dem Wiederfinden von Varinia aufgelöst.

Alle drei Szenen verdeutlichen die für den Helden geforderte Sexualität in Verbindung mit der Triebkontrolle, womit Batiatus' Bild von Männlichkeit, das er 1951 und 2004 in einer expliziten Rede und 1960 während des ersten Treffens von Varinia und Spartacus ausführt, nicht bestätigt wird. Spartacus widersteht in den Werken der reinen Sexualität als von Batiatus formulierter Notwendigkeit, da er Varinia nicht zwingt und 2004 sogar später noch explizit zurückweist, als es sich um eine institutionelle Vorgabe bzw. ein seiner Moral widersprechendes Verhalten handelt. Die Sexualität, die Batiatus 1951 und 2004 als relevant betont und 1960 als Belohnung benennt, stellt für Spartacus keine Notwendigkeit dar: er ist dazu befähigt, was durch die Schwangerschaften demonstriert wird, er braucht es jedoch nicht aufgrund einer Triebhaftigkeit. Als notwendige Konsequenz stellt das Kind die Möglichkeit dar, die Überlieferung der Ereignisse auch über Varinias Leben hinaus zu sichern.

Gewalt

Zum Umgang des Helden mit Gewalt, die von der Sekundärliteratur ausgehend für den Held im Kontext der Notwendigkeit legitimiert bzw. sogar gefordert wird, zeigen sich unterschiedliche Darstellungen. Im Roman findet die stärkste Reflexion von Spartacus über das institutionelle Töten statt, wobei er besonders die Zuschauer kritisiert. Während die Verfilmung von 2004 die Reflexion an sich reduziert, wird dort die Darstellung der Gladiatorenkämpfe intensiviert; ausgehend von seinem ersten Kampf werden weitere Kämpfe in Zusammenschnitten gezeigt, die alle die gleiche Aussage vermitteln: Spartacus ist siegreich. Gleichzeitig tötet er beginnend vom ersten Kampf alle seine Gegner und demonstriert das in diesem Kontext stehende Verlangen der Institution und des Publikums. Dass im Roman die Reflexion über die Kämpfe ausführlicher beschrieben wird als die Kämpfe an sich, betont die Notwendigkeit dieser Erlebnisse für Spartacus' Entwicklung und Wahrnehmung; 2004 hingegen steht die kurze Kritik, die er gegenüber Varinia

⁹³³ Spartacus 1951, S. 225

äußert und in der er versucht, sich von den anderen abzugrenzen,⁹³⁴ den umfangreichen Kampfdarstellungen nur gering gegenüber. Obwohl sein reflexiver Charakter aus dem Roman damit reduziert wird, verstärkt sich die Verdeutlichung seiner Kampffähigkeit. Spartacus kämpft im Zusammenschritt gegen sechs verschiedene Gegner, die aufgrund ihrer unterschiedlichen Ausstattung gut unterschieden werden können. Spartacus selbst trägt in keinem der Kämpfe einen Helm.⁹³⁵

1960 werden keine Gladiatorenkämpfe wie 2004 dargestellt und auch keine Siege, wie sie Batiatus 1951 betont, erwähnt, so dass der Kampf gegen Draba neben den Trainingssequenzen den ersten darstellt. Zu dieser Reduzierung trägt auch Batiatus bei, der diesen Gladiator anders als 1951 und 2004 nicht für den gewünschten Kampf einsetzen möchte, so dass er ihn als Feigling (*coward*) darstellt. Spartacus' Kampffähigkeiten als Gladiator werden 1951 deutlich beschrieben und 2004 bildlich umgesetzt, wobei in beiden Werken der Konflikt mit der institutionellen Vorgabe demonstriert wird. 1960 bleibt die Darstellung seiner Fähigkeiten auf Trainingsszenen begrenzt und konzentriert sich auf den Kampf gegen Draba, den er verliert, so dass er während des Aufenthaltes keinen Gladiatorenkampf gewinnt und auch keine derartigen Handlungen kritisiert.

Tat

Die Motivation, die Spartacus zum Beginn eines Aufstandes führt, entwickelt sich in allen Werken klimaktisch – die verschiedenen Aspekte sammeln sich und enden in einem finalen Auslöser. Während 1951 und 2004 bereits ein Umbruch durch den Tod von Draba stattfindet („I will fight no more gladiators.“⁹³⁶), „Now I

⁹³⁴ Auf Varinias Aussage „A slave has no choice.“ reagiert er mit „Not me“. Spartacus 2004, 00:35:23

⁹³⁵ Spartacus trägt bei keiner der Kampfdarstellungen einen Helm, nimmt jedoch in demonstrativer Darstellung zum Ende des letzten Kampfes einen Helm ab, den er zuvor nie trug. (Vgl. Spartacus 2004, 00:39:25). Es scheint naheliegend, dass es sich dabei um eine Inszenierung handelt, die dem Film einen Kontextfehler hinzufügt. Marcus Junkelmann kritisiert den helmlosen Helden als weit verbreitetes, filmisches Element das „den Heroismus des Protagonisten (Junkelmann, S. 243) betonen soll.

Auch in der letzten Schlacht bleibt Spartacus helmlos, wobei er sich darin 2004 nicht von seinen Anhängern unterscheidet. 1960 tragen sie verschiedene Helme, Spartacus hingegen nicht, so dass es sich hierbei nicht über eine Höherstellung über einen Gegner, sondern über seine Anhänger handelt. Auf der Gegenseite trägt Crassus ebenfalls keinen Helm – anders 2004.

⁹³⁶ Spartacus 1951, S. 149

wake.⁹³⁷), fehlt ein solcher Aspekt 1960, hat jedoch für den weiteren Verlauf ebenso keine weitere Relevanz wie der dort spontanere Beginn, da die Folgehandlungen hier nicht davon abhängig sind.

In allen Werken besteht der letzte Auslöser zumindest teilweise aus einer Reaktion auf (angedrohte) körperliche Gewalt durch die Trainer/Aufseher der Institution. Die Unterschiede sind zwischen den Werken gering, primär relevant ist der gemeinsame Konsens der Handlung, durch die an diesem Punkt seine Heldwerdung beginnt. Inspiriert wird er 1951 und 2004 durch Crixus, der ihm von den früheren Sklavenaufständen erzählt, die allerdings die gemeinsame Konsequenz des Scheiterns innehaben. Trotzdem ist es von ihm keine Handlung, die er selbst unter der Prämisse begeht, dass sie fehlschlagen wird.

Mit der Motivation verknüpft findet sich die Notwendigkeit einer teleologischen Tat und eines dementsprechenden Zieles, das einem allgemeinen Zweck – wenn auch letztendlich auf gedanklicher Ebene – dienen soll. Deswegen muss Spartacus 1960 dem Angebot von Tigranes, ihm und einer kleinen Gruppe die Flucht zu ermöglichen, mit einem „go away“⁹³⁸ begegnen und kann diese Option gar nicht erst in Betracht ziehen. 2004 ist es Varinia, die eine solche Flucht nur für sie beide vorschlägt und seine Ablehnung aufgrund der Verantwortung bewundert; sie bezeichnet ihn als „honourable man“⁹³⁹. Dieses Verhalten steht in Interaktion mit dem Helden, da es einerseits seinen Status produziert und andererseits auch seine Handlungen als Tat für die Allgemeinheit legitimiert. Das Anstreben eines Zieles als Abschluss seines Handelns ist für den Helden ein zwingendes Attribut, mit dem auch dementsprechende Bedingungen verknüpft sind, die zu einer letztendlich positiven Konsequenz – auch unter möglichen negativen Konsequenzen für ihn – für die Allgemeinheit führen sollen.

Die Zielsetzung gliedert sich in allen Werken in mehrere Aspekte. Primär ist dabei, die Sklaven aus der Sklaverei zu befreien und somit eine Form von Freiheit zu schaffen. Jedoch wird dieses Ziel variiert: 1951 steht zusätzlich das Ziel, Rom zu zerstören, weil die Freiheit darin gesehen wird, das Land von innen zu verän-

⁹³⁷ Spartacus 2004, 00:54:43

⁹³⁸ Spartacus 1960, DVD2 00:24:00

⁹³⁹ Ebd., 01:48:32

dern, um daraus etwas Neues zu erschaffen und auf alle darin Lebenden einzuwirken. Die Filme setzen auf das Verlassen des Landes, um diese Freiheit außerhalb zu erreichen, 1960 zunächst ohne das Wenden gegen Rom, das erst aufgrund des Betruges durch die Piraten aufgeworfen wird. Damit steht in diesem Film ein deutlich geringerer Ansatz an Gewalt als im Roman, da sich damit das Kämpfen gegen die römischen Soldaten als reine Reaktion ansehen lässt, wohingegen 1951 das Einwirken auf Rom deutlich umfangreichere Gewaltanwendungen bedingen würde. 2004 ist auch dieser Aspekt von der Planlosigkeit der Figur beeinflusst, denn seine anfängliche Aussage, die das Zerstören Roms mit einschließt, wird tatsächlich gar nicht umgesetzt, sondern, wie im Konflikt mit Crixus verdeutlicht, sogar abgelehnt. Stattdessen will auch er das Land verlassen, jedoch letztendlich nach Sizilien, um sich mit den dortigen Sklaven zu verbünden und die Getreideversorgung Roms zu kontrollieren. Dieser Ansatz verdeutlicht die Vorstellung, den Konflikt mit Rom fortzusetzen und nicht, wie in den anderen Werken betont, lediglich die Freiheit ohne Sklaverei anzustreben. Während er gleichzeitig gegenüber Crixus die Unmöglichkeit der Zerstörung Roms betont, will er später in einen weiteren Konflikt mit Rom treten; dieser Aspekt setzt das Ziel der Freiheit in Zusammenhang mit völlig anderen Konsequenzen. Auch nachdem diese Option nicht mehr möglich ist, wendet sich Spartacus trotz seiner ersten Rede nicht wie 1960 gegen Rom, sondern plant nicht über die nächste Schlacht gegen Crassus hinaus, was zwar aufgrund des Handlungsendes nicht notwendig wäre, jedoch auch eine Ziellosigkeit aufwirft – die gleiche wie 1951, wo nach der Umentscheidung, nicht mehr gegen Rom zu ziehen, ebenfalls kein reelles Ziel mehr steht. 1960 lässt sich vermuten, dass ein Sieg alleinig gegen Crassus' Legionen möglich gewesen wäre, es jedoch Pompey und Lucullus sind, die die Überlegenheit ausmachen.

Spartacus' Zielorientierung variiert anhand der äußeren Begebenheiten, da er sich in einem Abhängigkeitsverhältnis damit befindet. Ebenso wie auf die römischen Truppen muss er in den Filmen auf das Verhalten der Piraten reagieren – das ebenfalls durch die Römer beeinflusst worden ist. 1951 ist dieses Ziel bis zum Bruch vor der letzten Schlacht stringent, was auch die in größerem Umfang notwendige Gewalt im Kontext legitimiert hätte – ebenso wie 1960, wo er sich erst dann für die Zerstörung Roms entscheidet, als ihm keine andere Option mehr

bleibt, was die Gewalt ebenfalls legitimiert, sie jedoch durch die vorherige Ablehnung in einen neuen Kontext der Notwendigkeit stellt. 2004 bewegt sich Spartacus zwischen seiner Meinung, dem Kompromiss durch den Konflikt mit Crixus und dem Bemühen, die Zustimmung seiner Anhänger zu erhalten, was relevant für seine Rolle als Anführer ist, die nicht so ausgeprägt ist wie 1951 und 1960.

Opferbereitschaft

1960 besitzt Spartacus schon am Anfang „Hass gegen die Feinde“ und „Liebe für die Leidensgenossen“; ein weiteres Element muss er jedoch noch erlangen: Opferbereitschaft, die ihm durch Draba demonstriert wird – und aufgezwungen, denn durch dessen Tat steht „der Held in der Schuld“⁹⁴⁰. Er muss, nach Dehrmanns Ansicht, dieses Opfer durch opferbereites Handeln kompensieren.

Die Opferbereitschaft entwickelt sich bei Spartacus in allen Werken ausgehend von der Kampfszene mit Draba, womit seine zuvor betonte Wertung vom Leben in Frage gestellt wird. Prägnant ist die dramaturgische Umsetzung des nicht stattfindenden Kampfes aus dem Roman in den beiden Filmen, in denen der Kampf bis zum Unterliegen von Spartacus durchgeführt wird. Dieser Akt ist aufgrund einer Verkettung der Handlungsführung notwendig: da ein Kampf stattfindet, muss Draba, der im Verlauf nicht (durch Spartacus) getötet werden, sondern ihm Opferbereitschaft demonstrieren soll, Spartacus besiegen. Das jedoch bedeutet, dass Spartacus als Unterlegener des Kampfes dargestellt wird, wobei er ebenfalls nicht sterben darf. Um Drabas Handeln anschließend wieder auf die Grundsubstanz der Romanhandlung zurückführen zu können, wendet er sich vor dem Todesstoß von Spartacus ab, was diesen ebenso wie im Roman zur Bewegungslosigkeit zwingt, um selbst zu überleben. Relevantester Fakt ist bei der gesamten Szene das Bestreben der Filme, sie zu intensivieren. Allerdings findet sich auch eine Verstärkung in Drabas Verhalten, da er Spartacus im Gegensatz zu 1951 bereits besiegt hat und sich nicht vor einem Kampf mit ungewissem Ausgang gegen die Römer stellt. Dass die Unterlegenheit jedoch zu Drabas Aufbegehren und der Demonstration von Rebellion und Opferbereitschaft weiterführt – seine explizi-

⁹⁴⁰ Dehmann, S. 167f

te Motivation lassen die Filme offen – behält auch 1960 und 2004 die primäre Relevanz.

Gegner

Der Held braucht einen Gegner – oder, wie Steve Neale es formuliert, „there is a struggle between a hero and a male villain“ und ein endlicher Konflikt: „‘victory and defeat’ between individual men and/or groups of men.“⁹⁴¹ Dieser Konflikt bietet die Grundlage für das notwendige Handeln des Helden, wobei die Eingrenzung des nicht unbedingt notwendigen Erreichens des Zieles für den Helden besonders bei Spartacus mit einbezogen werden muss, denn „der Held ist maßgeblich bestimmt durch die Größe des Gegners sowie die Hartnäckigkeit seines Engagements [...]. Er ist nicht zwingend definiert durch Sieg.“⁹⁴² (Steiner).

1951 steht Crassus aufgrund der Erzählstruktur schon vor Spartacus in der Handlung, weitere Feindbilder wie Batiatus oder die anderen römischen Anführer werden erst später eingefügt. Die Filme bleiben in ihrem jeweiligen Verlauf chronologisch, wobei Crassus 1960 nach und 2004 vor Batiatus – vor der Minenszene – auftritt. Crassus erhält in den Filmen einen zusätzlichen Auftritt als Zuschauer bzw. Initiator des Kampfes von Spartacus gegen Draba, worin er 1960 auch zuerst eingeführt wird. Während dieser Szene gibt es noch keine Gegnerschaft zwischen ihm und Spartacus. Zu diesem Zeitpunkt ist Crassus lediglich ein Zuschauer, der erst dann wieder Relevanz für Spartacus erhält, als er gegen ihn in den Kampf zieht.

Tatum sieht die Gegnerschaft der beiden 1960 besonders in den divergenten Zielen begründet, die sich nach dem begonnenen Aufstand bilden.

[...] Crassus is the antithesis of Spartacus. They occupy exactly opposite positions in Roman society. The one aims at a dictatorship that will return Rome to the strict social stratification of the past, while the other is a liberator who endeavours to establish a humane, liberal, and egalitarian community and who's principle im-

⁹⁴¹ Neale, Steve: *Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema*. in: Co-han, Steven und Hark, Ina Rae: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Routledge, 1992. S. 16

⁹⁴² Steiner, Reinhard: *Heldenposen*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*, 63. Jg, Heft 716–727. Klett-Cotta, 2009. S. 950

portance, as the film's prologue and ending make inescapably clear, is for the future.⁹⁴³

Diese Aussage lässt sich zwar ebenfalls auf die zweite Verfilmung beziehen, jedoch nicht auf den Roman. Dort hat Crassus' Motivation einerseits den Ausgangspunkt, Rom zu verteidigen und das Verhalten der Sklaven zu unterbinden, andererseits handelt er nur aufgrund des Auftrages, den er erhält und dessen wenigen Ruhm und finanziellen Aspekt er selbst kritisiert. Diese Ebene wird in den Filmen stark gewandelt, wo Crassus zwar auch Rom verteidigen will, jedoch gleichzeitig nach Macht strebt und sich 2004 sogar aktiv um den Auftrag vom Senat bemühen muss, während dieser ihn 1960 braucht.

Crassus' Handeln gibt dem Zuschauer in den Filmen die Vorstellung davon, dass beide Ziele, das römische und das von Spartacus (als Verlassen des Landes), parallel existieren könnten, diese Möglichkeit jedoch aus zwei Gründen, der Vorbildfunktion für die weiteren Sklaven und besonders des innerrömischen Machtstrebens, verhindert wird. Im Roman decken sich Crassus' persönliche und militärische Motivation, Rom zu verteidigen. Diese Handlung ist in den Filmen eigentlich gar nicht notwendig, da Spartacus in seiner Rede an den Senat betont, nicht an einer Interaktion interessiert zu sein („he promised a peaceful march to the sea [...] return to their homes“⁹⁴⁴ (1960) / „we want nothing [...] leave us alone“⁹⁴⁵ (2004)). Die Filme stellen eine viel stärkere Eigenrolle von Crassus, dessen Handeln gegen Spartacus besonders durch sein privates Machtstreben motiviert ist, dar – der Nebenaspekt der persönlichen Motivation wird 2004 mit dem Tod von Helena und Cornelius und der Kreuzigung von Servius eingebracht und wirkt verstärkend. Gracchus' Aussage über Crassus von 1951 – „he did not do this personally“⁹⁴⁶ – wird damit aufgelöst.

Tatum sieht Crassus 1960 in seinen negativen Eigenschaften durch Spartacus' positives Handeln verstärkt, denn dessen

⁹⁴³ Tatum, S. 131

⁹⁴⁴ Spartacus 1960, DVD2 00:00:22

⁹⁴⁵ Spartacus 2004, 01:21:21

moral elevation and purity, emphasised again and again, entails the depravity of the patricians of whom Crassus is the most attractive and talented and consequently the most frightening.⁹⁴⁷

Auch 1951 wirkt dieser Effekt, bei dem Spartacus und Crassus bzw. die Sklaven und die Römer vor allem auf der sexuellen Basis gegenübergestellt werden – wichtig bleibt in diesem Kontrast die Aufwertung bzw. Höherstellung von Spartacus für den Leser/Zuschauer. Dabei wird die im Roman am stärksten auf dem sexuellen Aspekt aufgebaute Divergenz der Personen 1960 in diesem Aspekt geringer, dafür stark auf das individuelle Machtstreben (Alleinherrschaft) aufgebaut. 2004 ist die Sexualität als relevanter Aspekt ausgelassen und das Machtstreben geringer gehalten, da Crassus nicht wie 1960 schon vor seinem Auszug Forderungen stellt und ernannt wird, sondern erst danach, wobei er durch Pompey um seinen Sieg gebracht wird. 1960 hingegen siegt Crassus nur deswegen, weil Pompey und Lucullus während der letzten Schlacht – zeitlich nah zum Beginn – dazustoßen und Spartacus überraschen, wofür sie jedoch keine Forderungen stellen. 2004 muss Crassus deutlich mehr agieren, denn anders als 1960 wird er nicht vom Senat als Anführer der Legionen benötigt, sondern muss besonders gegen Agrippa für diesen Einsatz, letztendlich selbst finanziert, argumentieren – für den Senator steht die private, nur Crassus unterstellte Armee bereits als Symbol der angestrebten Alleinherrschaft. Die simple Konsequenz von 1951, dass Crassus als General Rom verteidigt, wird 1960 zwar durch den Machtanspruch ergänzt, 2004 hingegen bis zum Machtkampf geführt.

Palmer's Zusammenfassung der Motive des *villain* – „profit, revenge and power“⁹⁴⁸ – lässt sich somit gut, wenn auch in unterschiedlichen Wertungen, auf den jeweiligen Crassus anwenden. 1951 ist es der geringe Profit, den er kritisiert, und ein geringer Racheanspruch aufgrund des Zweikampfes von Mummius und Servius, in den Verfilmungen steht jeweils das Streben nach Macht im Vordergrund und 2004 dominant das der persönlichen Rache.

⁹⁴⁶ Spartacus 1951, S. 346

⁹⁴⁷ Tatum, S. 138

⁹⁴⁸ Palmer, S. 16

Spartacus betont die Relevanz, das Gedankengut seiner Handlung zu überliefern – dazu muss Varinia überleben. Dass er dabei nicht auf die Übermittlung durch die Römer spekulieren kann, zeigt sich in deren Bestreben, nicht nur ihn, sondern auch die entstehende Legendenbildung zu vernichten, was im Roman besonders durch die Statuen verdeutlicht wird. In dem Zerstören dieser Figuren 1951 durch Crassus (im Auftrag von Gracchus) sowie seine Betonungen 1960 („to kill the legend of Spartacus“⁹⁴⁹) und 2004 („wipe away even the memory of your existence“⁹⁵⁰), zeigt sich die Relativität: Während Spartacus für die Sklaven einen Helden und Crassus dessen Gegner darstellt, ist dieses Verhältnis aus römischer Perspektive genau konträr. Dieser Fakt findet sich auch in Crassus’ Aussage gegenüber Varinia ausgeführt, wo sein Argument der Gesellschaftsgefährdung auch eine Reaktion auf ihre Bezeichnung des *simple man* ist. Die Idee eines gesellschaftsübergreifenden Heldenbildes ist zumindest zu diesem Handlungszeitpunkt somit noch nicht möglich.

Kirk Douglas antwortet Laurence Olivier vor den Dreharbeiten zu der Verfilmung von 1960 auf dessen Frage, ob er Crassus als *hero* oder als *villain* sehe:

“He sees himself as a hero, Larry. Crassus passionately loves Rome and is fighting to protect her from what he believes is a threat to her very existence. In his eyes, that makes him heroic.”⁹⁵¹

Im Gegensatz zu den Filmen ist es dem Crassus des Romans jedoch möglich, sich weiterzuentwickeln, so dass er die Ereignisse des Krieges und auch die Figur des Spartacus bereits reflektiert betrachten kann, bevor er letztendlich durch Gracchus die endgültige Niederlage erleidet. Den Schluss „Crassus is defeated.“⁹⁵² zieht Winkler 1960 bereits aus der *I am Spartacus-Szene*, bei der es Crassus nicht möglich ist, Spartacus zu identifizieren. Den Grund dafür sieht er in einer Einheitsbildung des Anführers und der Anhänger, denn „even during his lifetime Spartacus has transcended the limitations of being only one person; he

⁹⁴⁹ Spartacus 1960, DVD2 00:29:44

⁹⁵⁰ Spartacus 2004, 02:08:55

⁹⁵¹ Douglas 2012, S. 96

⁹⁵² Winkler, S. 177

stands for, even has become, all of them”⁹⁵³ – oder, wie Dehrmann es formuliert, endet der Versuch, Spartacus zu „individualisieren [...] in seiner Multiplikation“⁹⁵⁴. Diese situative Niederlage von Crassus bedeutet aber letztendlich für Spartacus keinen Sieg im Kampf gegen ihn, sondern nur die Überlieferung des Gedankengutes: „Spartacus and the slaves do not win against Crassus, but their spiritual victory is self-evident.“⁹⁵⁵ Aus der betonten Unsichtbarkeit bedingt sich im Roman partiell Crassus’ Nichtsieg, der jedoch nicht in einem Äquivalent der *I am Spartacus-Szene* dargestellt und auch nicht wie in den Filmen aufgelöst wird. Die entstandene Opferpflicht von Spartacus, die durch Drabas Handeln und Tod entstanden ist, wird 1960 in der *I am Spartacus-Szene* ausgeglichen, als er aufsteht, und 2004, als er sich Crassus im Tausch für die Freiheit seiner Anhänger anbietet.

Einflüsse auf das Heldenbild

Interessant bei der Heraustellung der Figuren sind die temporären und medialen Einflüsse, denen das Heldenbild vom Roman zum Film und besonders durch die zeitliche Distanz unterliegt. So finden sich bei den filmischen Umsetzungen der schriftlichen Vorlage dramatisierende Momente wie das Schlüsselereignis in der Mine, der Konflikt mit dem Trainer und der Kampf gegen Draba, wobei diese Elemente in unterschiedlichen Gewichtungen zu kämpfenden Darstellungen führen. Sind die Filme bei diesen Dramatisierungen ähnlich, ist die Ausprägung sehr unterschiedlich: während 1960 zwischen dem Kampf in der Mine und dem gegen Draba nur Trainingshandlungen stehen, werden 2004 gleich mehrere Kämpfe und auch Tötungen durch Spartacus demonstriert. Die Beschreibungen im Roman sind auf die Anzahl und Spartacus’ Empfindungen gegenüber dem Publikum beschränkt, so dass 2004 eine deutlich höhere Intention zu Spannungselementen zu erkennen ist. Der Film von 1960 hingegen ist in diesem Aspekt durch die fehlende Darstellung auch im Vergleich zum Roman reduziert, was weiter an dem abgebrochenen Zweikampf der Römer deutlich wird, in dem sich Spartacus’ Autorität verdeutlicht. Spartacus wird in dieser Verfilmung gar nicht gegen die anderen

⁹⁵³ Winkler, S. 185

⁹⁵⁴ Dehrmann, S. 173

⁹⁵⁵ Winkler, S. 184

Gladiatoren kämpfend dargestellt, sondern erst gegen die Römer; dafür zeigen ihn Schlachtszenen u. a. dabei, wie er einem Römer einen Arm abtrennt, was die Diskrepanz noch erhöht. 2004 stellen die Dramatisierungen gleichzeitig ein Wechselverhältnis mit seiner Autorität dar: der Zweikampf der Römer findet gegen seinen Willen statt, ebenso wie die Plünderungen, die 1960 gar nicht kommentiert werden. Spartacus verliert in diesen Szenen an Autorität als Anführer und hat diese Position auch nicht wie 1960 ungefragt, sondern erst nach demokratischer Bestätigung erhalten. Dass er zuvor das Töten von Helena und Cornelius Lucius akzeptiert – nicht als Rachehandlung von ihm und David, sondern von ihren eigenen Sklaven – und später die Kreuzigung von Servius durchführen lässt, bedingt eine geringere Geschlossenheit der Figur als 1951 und 1960. Die Verfilmung von 1960 schafft eine Figur, die zwar in der Mine und auch gegen Draba kämpft, in beiden Fällen jedoch zwangsläufig unterliegt; allerdings wird nicht wie 2004 ein relativierendes Element – wie die erfolgreichen Kämpfe als Gladiator – angeboten, so dass er in diesem Aspekt reduziert wird. 2004 verliert Spartacus dagegen durch die inneren Unstimmigkeiten, die sich durch die Diskrepanzen in diesen einerseits gesteigerten Darstellungen und andererseits damit verbundenen Autoritätsschwierigkeiten ergeben. Einen Ansatzpunkt für diese Schwäche nutzt auch Crixus, dessen Konflikt mit Spartacus von 1951 zu 2004 deutlich gesteigert wird. Während im Roman dessen Wunsch, gegen Rom zu ziehen, nach der endgültigen Ablehnung von Spartacus zu einer Abtrennung führt, wird der Konflikt im Film öfter aufgegriffen und endet in einem Zweikampf, den Crixus verliert. Im Kontext von seinen Vorwürfen nutzt er Spartacus' Planlosigkeit als Ansatzpunkt für seine Kritik, denn Spartacus gibt selbst zu, dass er den Aufstand spontan begonnen und somit keinen Plan habe. Zwar entwickelt er kurz darauf ein erfolgreiches Vorgehen gegen Glabrus, jedoch stellt das Eingeständnis einer fehlenden Planung im Kontrast zu 1951 und 1960, wo Spartacus zwar keinen Plan, aber auch keinen damit zusammenhängen Konflikt hat, einen Bruch im Gesamtbild dar.

Dieser fehlende Plan, der nur kurz thematisiert wird, lässt sich stellvertretend für Spartacus' gesamtes Zielstreben betrachten. Während er 1951 und 1960 zumindest bis vor der letzten Schlacht bzw. den Betrug durch die Piraten eine klar teleologische Handlung begehren will – 1951 die interne Veränderung des Landes mit einem revolutionären Charakter und der Schaffung von etwas Neuem und 1960

das Verlassen des Landes – variiert diese Zielsetzung 2004. Spartacus' Handlung ist auch in diesem Fall eine, die einer Allgemeinheit dienen soll – was ebenso wie 1960 durch die Ablehnung einer Flucht von ihm und Varinia betont wird – allerdings keinesfalls in einer ähnlich konsequenten Stringenz.

Diese Elemente der Figur 2004 – die nicht immer durchsetzungsfähige Autorität, das Fehlen eines Planes, das nicht stringente Ziel – lassen sich gemeinsam unter eine Formulierung fassen: eine verstärkte Betonung von Menschlichkeit. Auch wenn es in diesem Zusammenhang als Form von Schwächung aufgefasst wird, da die Figur nicht so konsequent und überlegen wirkt wie 1951 und 1960, passt es auf den Konsens der Figur als *simple man*. Während er in den früheren Werken trotz der klaren Überlegenheit von Varinia so bezeichnet wird, nähert er sich 2004 der Formulierung an, was für das Heldenbild reduzierende Auswirkungen hat, da sich der Held auch durch die Überlegenheit der Umgebenden definiert. Besonders die fehlende Stringenz in seinen Entscheidungen und seiner Zielorientierung sowie die stellenweise geringe Anerkennung seiner Autorität reduzieren diesen Aspekt. 1960 ist diese Argumentation einfacher, da er konsequent und unangezweifelt führt, gleichzeitig sind jedoch seine Entscheidungen und Zielsetzungen verringert und auch die Kritikpunkte an seiner Autorität ausgelassen, da der Konfliktraum fehlt. Dass er seinen Anhängern 2004 noch überlegen ist, zeigt sich im Konflikt mit Crixus, jedoch wird er durch die vorangegangenen Handlungselemente deutlich stärker an die anderen angenähert als 1951 und 1960. In der neueren Verfilmung bildet Varinia neben Crixus eine weitere Person, die sein Handeln reflektiert und kritisiert. Auch bei ihr zeigt sich eine zeitliche Entwicklung, da sie 1951 zwar generell passiv, dafür jedoch als mitkämpfend dargestellt wird, 1960 zurückhaltend hinter ihrem Mann steht und 2004 Mitsprache sowie Gleichberechtigung fordert.

Die optische Darstellung von Spartacus ist 1960 einerseits näher am Roman als 2004, dafür ist die Figur älter: beschreibt Fast ihn als etwa Mitte zwanzig, nähert er sich 2004 durch das Alter des Darstellers (32) stärker an als 1960 (44). Wenn auch die menschenfeindliche Umgebung 1960, in der Spartacus seit seinem 13. Lebensjahr leben soll, nicht zu den Formulierungen des Romans passt, sind die Darstellungen der Filme werkintern schlüssig. Relevanter jedoch bleibt die opti-

sche Darstellung der Figur unabhängig vom Alter des Darstellers. Die gebrochene Nase, die im Roman stellvertretend für die Prägung der totalen Institution steht und eine hohe Relevanz für dessen Wirkung auf andere Menschen hat, wird in den Filmen ausgelassen; auch die Nacktheit und die extremen körperlichen Zustände („festering sores“, „ulcers and sores“, „excrement was all over them“⁹⁵⁶) fehlen. Zusammenfassen lässt sich dieser Vorgang als Ästhetisierung – besonders an der Abbildung 2 (Kap. 3.2.1), die die Spartacusdarstellungen in der Mine gegenüberstellt, wird deutlich, dass dieser Vorgang von 1960 zu 2004 verstärkt worden ist, da sein Zustand – trotz des enormen Unterschiedes der Verfilmungen zum Roman – deutlich besser dargestellt wird als 1960. Lediglich der Körpergeruch wird in den Verfilmungen vom Roman übernommen („The stink of them was so bad“ (1951) / „you smell like a rhinoceros“ (Batiatus, 1960) / „You stink, animals“ (Cinna, 2004))⁹⁵⁷.

Die Ästhetisierungen verringern zwar seine Entwicklung – erneut 2004 stärker, da 1960 zum äußeren Aspekt auch der animalische Vorgang des Beißens sowie der Analphabetismus demonstriert werden –, im Grundkonsens seiner Heldenhaftigkeit sind diese Aspekte jedoch nicht maßgeblich, wenn auch im filmischen Medium sicher von der Visualität beeinflusst. Deutlich ist das Betonen der körperlichen Stärke: die Besprechung (Abbildung 12, Kap. 5) ist nur ein Beispiel des Films von 2004, in der bewusst gering bekleidete Darsteller gezeigt werden und ihre Muskulatur in den Fokus gerückt wird – deutlich stärker als 1960. 1951 werden die Muskeln zwar beschrieben, eine Demonstration wie 2004 ist allerdings eine Thematik des visuellen Mediums.

Der Punkt der Ästhetisierung ist zumeist ein Problem der Authentizität, das dem Zuschauer überlassen bleibt, jedoch hat es erneut 2004 Relevanz für das Heldenbild. Sein Äußeres ist am Ausgangspunkt der Mine gar nicht so negativ dargestellt als dass sich noch weiter Spielraum für eine positive Entwicklung ergeben würde. Auch werden keine Aspekte eingesetzt, wie sie 1960 zur Verdeutlichung der Entwicklung genutzt werden.

⁹⁵⁶ Spartacus 1951, S. 70, 77, 78

Einflüsse auf den Gegner

Parallel zum Heldenbild wird auch das des Gegners verändert und damit verbunden die Interaktion der beiden. Auch hier wird die Darstellung durch das Intensivieren des Konfliktes dramatisiert: das Verhältnis 1951, das grundlegend auf der Unsichtbarkeit basiert, die strikt in der Handlung aufrechterhalten wird und nur für Crassus eine Problematik darstellt, wird in den Verfilmungen offengelegt. Dass Crassus in beiden Filmen bereits während des Kampfes gegen Draba bzw. als Initiator dessen anwesend ist, ist für Spartacus 1960 wenig relevant, 2004 nehmen er und David Bezug darauf. 1960 ergibt sich die Sichtbarkeit zufällig; nach der *I am Spartacus-Szene*, in der Spartacus Crassus sehen (und als solchen erkennen) kann, jedoch nicht umgekehrt, erkennt Crassus Antoninus und wird auf den vor diesem Angeketteten aufmerksam. Dass er ihn ebenfalls zunächst nicht kreuzigen lässt, ist somit eher eine intuitive Handlung, ebenso wie das spätere Erkennen. Tatsächlich gibt sich Spartacus Crassus nie definitiv zu erkennen, dessen Provokationen und Reaktionen folgen lediglich der Prämisse. 2004 wird die gesamte Diffusität der Beziehung offengelegt, da sie sich nicht nur sehen und erkennen, sondern auch einen Dialog führen, als Spartacus Crassus anbietet, sich für seine Anhänger zu opfern. Der private Konflikt zwischen Spartacus und Crassus wird im Roman nur punktuell durch den Zweikampf von Servius und Mummius aufgegriffen, er bleibt dort stärker auf die Unsichtbarkeit fixiert. Die Verfilmung von 1960 gibt zwar einen persönlichen Einfluss auf Spartacus durch das Einwirken von Crassus auf den Kampf und Tod von Draba vor, die Motivation des Gegners bleibt hingegen auf das Erreichen von Macht beschränkt. Erst Varinia motiviert ihn indirekt, Spartacus zu erkennen, da ihm von ihr die Konsequenz des Nichtverstehens seines Gegners demonstriert wird. 2004 hingegen ergibt sich ein viel prägnanteres Wechselspiel aus gegenseitigen Motivationen: so ist Crassus noch stärker für den Tod von Draba verantwortlich, da er selbst explizit diese Kampfpaarung wünscht – auch wenn Batiatus hier im Gegensatz zu 1960 selbst die Gladiatoren aussucht – er fordert jedoch weiterhin die Bloßstellung von David. Spartacus hingegen ist aus Crassus' Perspektive – aufgrund seines Status' als Anführer, dessen Namen er gleichzeitig erfährt – verantwortlich für den Tod von

⁹⁵⁷ Spartacus 1951, S. 88; Spartacus 1960, 00:11:55; Spartacus 2004, 00:11:29

Helena und Cornelius Lucius. Weiterhin provoziert er Crassus direkt durch das Kreuzigen von Servius und kann Crassus zweimal temporär besiegen. Zwar ermöglichen ihm diese Erfolge ein Entkommen, trotzdem kommt es letztendlich zur entscheidenden Schlacht, in der Crassus im Gegensatz zu 1960 nur mit seinen Legionen siegt – betrogen wird er um den Erfolg anschließend von Pompey.

Funktion des veränderten Heldenbildes

Das Konstrukt des Helden wird ausgehend vom Roman 1951 zu den Verfilmungen ebenso medialen wie auch temporären Veränderungen unterworfen, die sich vor allem in den Ästhetisierungen und Dramatisierungen manifestieren. Steht 1951 die Intention im Vordergrund, ein Heldenbild zu konstruieren, das dem Freiheits- und Einheitsgedanken folgt, dabei eine revolutionäre Handlung begehen will und von den Unterlegenen in seiner Autorität und Zielsetzung nicht angezweifelt wird, versuchen sich die Filme von dieser Monoperspektive zu lösen und ein vielschichtigeres Bild zu präsentieren. Zwar wird durch die Innenperspektive im Roman auch die Emotionalität der Figur demonstriert, jedoch wirkt die Selbstkontrolle dominierend und bedingt die Aufrechterhaltung des äußerlich kontrollierten Helden. 1960 wird zwar an der Stringenz und Konsequenz des Helden wenig verändert, auch die Höherstellung und Autorität bleiben erhalten und er verliert durch die Dramatisierungen wie die Niederlage gegen Draba nur gering – diese Funktion wird jedoch stärker durch das Auslassen der Konfliktszenen erreicht als eine dem Heldenbild angepasste Umsetzung derer. Hinzugefügt werden eine Animalität, von der er sich mit dem Verlassen der inhumanen Mine entfernt, sowie der Analphabetismus, von dem er sich lösen will. 2004 wird durch die Intention, sowohl die Dramatisierungen als auch die konfliktreichen Szenen einzufügen und daraus teilweise, wie besonders beim Zweikampf der Römer zu erkennen, Korrelationen zu schaffen, einerseits das Heldenbild in der Darstellung seiner Autorität reduziert und gleichzeitig die Perspektive auf die Hauptaussage verloren. Steht der Zweikampf der Römer 1951 und 1960 als definitives Darstellungsmoment seiner Anführerposition aufgrund der zwar in beiden Fällen angezweifelten, jedoch letztendlich ausgeführten Entscheidung von ihm, kollidieren 2004 seine Entscheidung bzw. lediglich der Versuch dessen mit dem Willen seiner Anhänger, die sich durchsetzen und seine Autorität nicht akzeptieren. Auch die Problematik mit Cri-

xus, die 1951 gering gehalten und 1960 als einer der Konfliktpunkte ausgelassen wird, wird 2004 dominant durch die Handlung aufrechterhalten und bricht mehrfach auf. So bleibt die Höherstellung dort nicht ungefragt akzeptiert, sondern muss in einem fortlaufenden Prozess aufrechterhalten werden. Damit wird das Bild eines Anführers, der einmal gewählt dauerhaften Bestand in seiner Position hat, 2004 nicht als grundlegend akzeptiert, sondern die fortwährende Hinterfragung und auch teilweise Nichtakzeptanz dieser Position dargestellt. Dadurch reduziert sich die Funktion des Anführers aufgrund der nicht vorhandenen Selbstverständlichkeit ebenso wie das Heldenbild in der Perspektive auf seine Höherstellung. Spartacus findet jedoch wieder zu seiner Anführerposition zurück („I say no, and I’m still the Commander!“⁹⁵⁸). Auch seine Selbstkontrolle wird 2004 problematisiert; in der zusätzlich zum Roman geschaffenen Szene, in der Marcellus Spartacus 1960 zum Kämpfen auffordert, wird seine Kontrolle betont. 2004 steht die Dramatisierung im Vordergrund, die zu einem Zweikampf der beiden führt. Doch die Figur kann durch die Dramatisierungen auch gewinnen: die im Roman kurz, aber relevant zusammengefassten gewonnenen Gladiatorenkämpfe von Spartacus werden 1960 ausgelassen, was dessen Fähigkeit als Kämpfer reduziert und wieder einen Konfliktpunkt auslöst: die Reflexion. 2004 werden die Kämpfe inklusive des von Spartacus vollzogenen Tötens dargestellt und ebenso eine geringe Reflexion, was nicht nur Einflüsse auf die Motivation des Aufstandes, sondern auch auf seine persönliche Wahrnehmung des institutionell erzwungenen Tötens hat. Wird dieses von ihm 1951 und 2004 kritisiert, steht das Töten der Soldaten während des Aufstands als Form einer Notwendigkeit und wird nicht mehr reflektiert, wodurch sich die Loslösung vom erzwungenen Töten demonstriert.

Spartacus’ Tod, der 1951 und 2004 gleichsam während der letzten Schlacht stattfindet und das primäre Merkmal in der kompletten Auflösung seines Körpers findet, wird 1960 dramatisiert und endet in der Kreuzigung. Damit erreicht Spartacus’ Opferbereitschaft im Zusammenspiel mit dem zuvor notwendigen Töten von Antoninus einen Höhepunkt, den die anderen Werke so nicht erreichen können; gleichzeitig stellt der Film damit seinen Tod gar nicht dar, da er bis zum Hand-

⁹⁵⁸ Spartacus 2004, 01:55:10

lungsende lebt. Die 1951 betonte Entwicklung von Spartacus in der Ablehnung des Todes bis hin zur Akzeptanz findet in den Filmen zwar nur die Annäherung aufgrund des für die Überlieferung notwendigen Überlebens von Varinia, kommt jedoch in allen Werken auf den gleichen Punkt der Opferbereitschaft zurück. Dabei wird dieses Ereignis, das 1951 als Konsequenz der nicht gewinnbaren Schlacht dargestellt wird, 1960 durch die Kreuzigung und 2004 zumindest durch sein Angebot gegenüber Crassus, sich für seine Anhänger zu opfern, intensiviert, bevor die zweite Verfilmung wieder auf die Romanvorlage zurückkehrt und ebenfalls David gekreuzigt wird.

Zusammenfassung

Das Heldenbild, das uns durch Spartacus präsentiert wird, lässt sich als ein Konstrukt aus verschiedenen Elementen beschreiben, die in ihrem individuellen Aufbau verschiedene Einflüsse ermöglichen. Der 1951 beschriebene Spartacus ist im Heldkontext ebenso fassbar wie die Figuren 1960 und 2004 – besonders die einerseits zwingend ähnlichen wie auch zwangsläufig unterschiedlichen Umsetzungen zeigen die Varianten des Spartacus–Heldenbildes. Von verschiedenen Faktoren beeinflusst, variieren auch die Schwerpunktlegungen in der Handlung, was erneut Korrelationen mit der Heldenfigur bedingt. Dass Spartacus dabei in allen drei Werken ein Held bleibt, betont dessen Flexibilität. Parallel dazu konstruiert sich der Gegner: hat er sich 1951 schon von der Funktion distanziert, nutzen die Filme die Figur deutlich stärker als Gegenelement. Als eines der für den Helden relevanten Elemente kann er innerhalb des jeweiligen Werkes variiert werden, ohne dabei seine Relevanz für den Helden zu verlieren, da bereits ein passives Verhalten von ihm ausreicht. In den Filmen wird der Konflikt durch verschiedene Faktoren wie die Auflösung der Unsichtbarkeit verändert.

Somit stellt sich das Heldenbild durch die Veränderbarkeit der Elemente dar: In ihrer jeweiligen Darstellung lassen sie Spielraum, was 1960 seine konfliktarme Höherstellung ermöglicht und 2004 die Basis für die Dramatisierungen und Ästhetisierungen bildet. Die einzige Gefahr, die sich dabei für die Darstellung des Helden ergibt, findet dabei die Lösung innerhalb des Handlungskontextes selbst: die starke Reduzierung der Figur, wie sie 2004 stellenweise aufkommt, führt nicht bis zur Auflösung des Heldenbildes, da die Intention des Werkes darin liegt, ihn als

solchen darzustellen. Somit wird die Figur in der Verfilmung von 2004 zwar deutlich stärker hinterfragt als 1960 und 1951, kommt jedoch letztendlich auf die gleichen Elemente zurück. Das Konstrukt des Helden wird in seiner filmischen Darstellung den gleichen Veränderungen unterworfen, denen auch das Medium selbst unterliegt, da der Held einen Teil dessen ausmacht. Korreliert der Antikefilm zunehmend mit anderen Genres und wird von ihnen beeinflusst, so wird auch das darin enthaltene Heldenbild aktualisiert. Und auch wenn dabei Dramatisierungen und Ästhetisierungen teilweise prägnanten Einfluss auf ihn haben, kann der Held diese Veränderungen durchlaufen, um in seiner Wirkung ebenso wie das Medium selbst aktuell zu bleiben. Spartacus ist in allen Werken ein Held, doch die Variabilität, die dieses Konstrukt zulässt, ermöglicht ihm die Anpassung an die jeweilige Umsetzung, so dass er 1951, 1960 und auch 2004 einen individuell aktuellen Charakter besitzen kann.

5. Nachtrag: *I am not Spartacus* – Verwirrung des Antikerezeptionsmediums

In diesem Kapitel werden einige Folgen und Begleiterscheinungen der verschiedenen Medien, die die Antike darstellen, aufgezeigt werden. Dabei sollen speziell in Hinsicht auf die Spartacus-Verfilmungen und die *I am Spartacus*-Szene die humoristische Bezüge sowie die Verwirrung, die dadurch entstehen kann, dargestellt werden. Diese Sammlung zeigt Beispiele für den Umgang mit Themen, die einen hohen allgemeinen Bekanntheitsgrad haben – damit wird auch sichtbar, wieviel Verantwortung besonders der Antikefilm in der Vermittlung eines historischen Ereignisses besitzen kann.

So wird nebenstehende Grafik als T-Shirt-Aufdruck unter folgender Angabe verkauft:

If only Lentulus Batiatus had told Marcus Licinius Crassus that the man he was looking for had a huge dimple in his chin a lot of blood would have been spared. Don't get killed for somebody else, wear this t-shirt and declare that you are not Spartacus.⁹⁶⁴



Abbildung 8

Zwar handelt es sich klar um eine Beschreibung für ein humoristisches Produkt, jedoch enthält sie zwei interessante Aspekte: zunächst die Gleichsetzung von Spartacus und Kirk Douglas, wobei das markante Kinn des Darstellers betont wird, das in der Parallelsetzung von Darsteller und Figur eine Identifikation ermöglicht hätte, andererseits wird die Funktion der *I am Spartacus*-Szene negiert. Denn durch die Betonung, nicht Spartacus zu sein, wird die dort demonstrierte Einheit und Opferbereitschaft als ein vermeidbares Ereignis dargestellt.

⁹⁶⁴ *Not Spartacus – Men's T-Shirts* (Produktbeschreibung)
http://captaingrooviss.co.uk/index.php?main_page=product_info&products_id=192 (12.11.11)

Selbiger Internethandel bietet auch den äquivalenten Aufdruck an, der zwar noch Kirk Douglas mit einbezieht, jedoch nicht mehr die Ablehnung demonstriert, sondern nur auf die Aussage „I ’m Spartacus“⁹⁶⁵ eingeht (Abbildung 9).



Marcus Junkelmann sieht die Szene als Darstellung des Zwanges zur gegenseitigen Denunziation, der die Kommunisten wie Fast und Trumbo unterlagen,⁹⁶⁶ Kirk Douglas hingegen schreibt in

Abbildung 9

I am Spartacus, dass die Szene seine Idee gewesen sei und er sie erst gegen Stanley Kubrick durchsetzen musste⁹⁶⁷ – eine tiefere Symbolik der Szene erwähnt er jedoch nicht, sondern bezeichnet sie lediglich als „pretty good idea for dramatizing the slave army’s loyalty to their leader“⁹⁶⁸. Damit lässt sie sich zwar innerhalb des Films analysieren, ein externer Bezug, wie Junkelmann ihn herstellt, hat damit keinerlei Grundlage mehr.

Interessante Aufmerksamkeit erhält die Szene auch, wenn der Film ihretwegen von einem Männermagazin auf den 6. Platz der „Top 10: Filme, die Männer zum Weinen bringen“ gewählt wird:

Gefangen, zusammen getrieben und in Ketten gelegt, droht den Sklaven um Spartacus (Kirk Douglas) im gleichnamigen Film die Kreuzigung. Es sei denn, sie verraten ihren Anführer. Der springt natürlich heldenhaft auf und will sich zu erkennen geben, doch seine Männer kommen ihm zuvor. Einer nach dem anderen schnell in die Höhe und ruft: „Ich bin Spartacus!“. Schöner kann Pathos kaum sein.⁹⁶⁹

⁹⁶⁵ http://captaingrooviss.co.uk/images/Mamspartacus_forest.jpg (12.11.11). Gleiche Sprüche zeigen Kirk Douglas und seine Frau in *I am Spartacus*, wo sie selbst mit Tassen abgebildet sind, die mit „I am Spartacus“ und „No, I am Spartacus.“ bedruckt sind. Douglas 2012, S. 210.

⁹⁶⁶ Vgl. Junkelmann, S. 38

⁹⁶⁷ Douglas 2012, S. 120+122

⁹⁶⁸ Ebd., S. 120

⁹⁶⁹ *Top 10: Filme, die Männer zum Weinen bringen.* (o.V.),

<http://www.gq-magazin.de/unterhaltung/-filmmusik-spiele/top-10-filme-die-maenner-zum-weinen-bringen> (12.11.12)

Die Aussage an sich erhält sogar eine besondere Nominierung durch das American Film Institute (AFI), wenn „I’m Spartacus! I’m Spartacus!“ 2005 zu den 400 Nominierten der besten Filmzitate aller Zeiten gehört, jedoch konnte sie die Top 100 nicht erreichen.⁹⁷⁰ Anlässlich der Veröffentlichung der überarbeiteten Version des Films erschien 1991 ein Artikel in der New York Times, die ebenfalls Bezug zu der Szene nimmt: „its most famous line -- ‘I’m Spartacus’ -- is familiar to entire generations“⁹⁷¹ – woran sich zeigt, dass Kirk Douglas eine Aussage geschaffen hat, die sich prägnant in das mediale Gedächtnis eingepägt hat.

Einen weiteren, weniger ernsthaften Blick auf die Szene bietet die Werbung eines Getränkeherstellers,⁹⁷² der einen Zusammenschnitt aus neuen und alten Szenen nutzt. Die Römer reiten nach der Schlacht zu den Gefangenen und berichtet von einem gefundenen Lunchpaket, in dem sich ein Sandwich und eine Getränkedose befinden. Auf der Rückseite steht ein Name;



Abbildung 10

Spartacus. Die nun folgenden Originalaufnahmen der Verfilmung von 1960 stehen damit unter einem völlig anderen Kontext, denn die Reaktionen auf die folgende Frage, wer Spartacus sei, stehen damit nicht mehr für den Wunsch, es zu seinem Schutz zu behaupten, sondern um selbst als Besitzer des gefundenen Lunchpaketes zu gelten. Die Großaufnahme von Spartacus selbst stellt nun nicht mehr Tränen der Rührung, sondern der Wut dar, weil sich alle für ihn erklären; letztendlich behält der Römer den Fund nach der kurzen Erklärung, er sei Spartacus, selbst.

⁹⁷⁰ *AFIs 100years...100 movie quotes*. (2005) <http://www.afi.com/100years/quotes.aspx> (12.11.11); *AFIs 100 years...400 nominated movie quotes* (2005) <http://www.afi.com/docs/100years/quotes400.pdf> (12.11.11)

⁹⁷¹ Bernstein, Richard: *'Spartacus': A Classic Restored*. (18.4.1991) <http://www.nytimes.com/1991/04/18/movies/spartacus-a-classic-restored.html> (12.11.11)

⁹⁷² *Hilarious Pepsi Advertisement (Spartacus Version)*. Produziert von BBDO New York für Pepsi-Co, Inc., 2005. <http://www.youtube.com/watch?v=-FYGmMzwJRA> (12.11.11)

Während derartige Verwendungen Bezug zu einem bekannten Film nehmen und von der Gleichsetzung von Darsteller und historischer Figur profitieren, steht gleichzeitig der Aspekt der Verantwortung des Antikefilms im Vordergrund. Denn auch wenn er die Geschichte authentisch darstellen will, schafft er, so Junkelmann, eine „rückwärts gewandte Fiktion“, die es sogar schaffen kann, die „authentischen Zeugnisse aus der dargestellten Epoche“⁹⁷³ zu überlagern, womit die Fiktion vom Zuschauer als Realität angenommen werden kann. Diese Thematik greift bei einzelnen Figuren wie Spartacus besonders, da schon die Wahl des Darstellers dem Zuschauer ein Abbild davon simuliert, dass es sich bei der gesehenen Person um die historische Figur handelt. Dieser Fakt ist aufgrund der großen Bekanntheit (und Beliebtheit⁹⁷⁴) des Films für spätere Reaktionen – wie obigen T-Shirt-Aufdruck – verantwortlich, die eine Verbindung aus Figur und Darsteller herstellen. Filadelfo Linares beschreibt die Möglichkeit, dass ein mythologischer – also fiktiver – Held im Volksgedächtnis derart überliefert wird, als wäre er eine historische Figur gewesen.⁹⁷⁵ Bei Spartacus findet sich genau das Gegenteil: eine historische Figur, die eine Mythologisierung durchlaufen hat und durch den Hauptdarsteller der prägnantesten Verfilmung sogar eine allgemeine Wahrnehmung bekommen hat: Kirk Douglas.



Abbildung 11 Kirk Douglas während der Dreharbeiten. Den gleichen Pullover trugen auch die anderen Darsteller während der Übungen für die Gladiatorenkämpfe.

Die Wahl des Schauspielers hat somit bedeutenden Einfluss auf die Verfilmung, kann jedoch auch, wie bei der Verfilmung von 1960, ganz simple Gründe haben: Kirk Douglas hatte die Möglichkeit und gab sich die Rolle selbst. Auch Laurence Olivier interessierte sich, auf sein Mitwirken an dem Projekt angesprochen, direkt

⁹⁷³ Junkelmann, S. 17. Weiter dazu bei ders. S. 13-45 und 46-95

⁹⁷⁴ Das American Film Institute wählt den Film 2007 u. a. unter die besten 100 Filme allgemein (Platz 81, <http://www.afi.com/100years/movies10.aspx> (11.8.12)) und 2003 im *Themenbereich heroes and villains* auf Platz 22 – allerdings in der Kategorie *hero* und somit in Bezug auf Spartacus, nicht auf Crassus. (<http://www.afi.com/100years/handv.aspx> (11.8.12))

⁹⁷⁵ Vgl. Linares, S. 17

dafür, Spartacus darzustellen, bevor Douglas ihn auf die ihm zugedachte Rolle hinwies.⁹⁷⁶ Während Olivier die Rolle des Gegners übernahm, war Douglas nicht dazu bereit: In *Ben-Hur* (1959) wollte er die Rolle der gleichnamigen Hauptfigur übernehmen; als ihm die des Messalla angeboten wurde, lehnte er ab, da er den „bad guy“⁹⁷⁷ nicht darstellen wollte. Dass er Spartacus verkörpert, wird von den Rezensionen und der Sekundärliteratur meist nur unter eben diesem Aspekt, seiner Selbstwahl, erwähnt, und seine körperlichen Eigenheiten auf das Grübchen und die Frisur reduziert. Kirk Douglas wollte einen besonders authentischen Haarschnitt für seine Rolle haben, woraufhin ein Friseur den „Spartacut“⁹⁷⁸, von Junkelmann als „gänzlich unantik[er] Bürstenhaarschnitt“⁹⁷⁹ bezeichnet, erfand. Geoffrey Macnab beschreibt 2010 im *Independent* die Ablenkung von der Körperlichkeit durch die schauspielerische Qualität, nimmt diesen Aspekt jedoch nicht ganz ernst.

Kirk Douglas brought such intensity to his role as the slave-turned-gladiator that audiences were never distracted by the short-cut costumes and the actors' knobbly knees.⁹⁸⁰

Haarschnitt und Grübchen geben Kirk Douglas in seiner Rolle als Spartacus genug Potential für eine Karrikatur. Im *Asterix-Comic Obelix auf Kreuzfahrt* – „zu Ehren des großen Schauspielers Kirk Douglas“ – tritt er in dieser Form unverkennbar als „Spartakis der Griechen“⁹⁸¹ auf und schafft damit eine weitere Ebene der Fiktion, wenn die historische Figur in der Optik des Schauspielers als Zeichnung auftritt. Das Ziel der Entflohenen wird dort zunächst deswegen als Problematik thematisiert, da jeder in seine ehemalige Heimat zurückkehren will. Letztendlich bleiben sie gemeinsam auf Antlantis, wo – wie *Spartakis* aussagt – „anscheinend unbe-

⁹⁷⁶ Vgl. Douglas 2012, S. 63

Die Sekundärliteratur und auch die Rezensionen nehmen häufig Bezug auf die Kombination mehrerer bekannter Darsteller, die in der Verfilmung 1960 mitwirkten; die Zusammenstellung aus Kirk Douglas, Laurence Olivier, Tony Curtins und Jean Simmons steht dabei zumeist als bemerkenswerter Fakt sowie als Qualitätsgarant.

⁹⁷⁷ Douglas 1989, S. 276.

⁹⁷⁸ Ebd., S. 288

⁹⁷⁹ Junkelmann, S. 131

⁹⁸⁰ Macnab

⁹⁸¹ Goscinny, René und Uderzo, Albert: *Obelix auf Kreuzfahrt*. Ehapa Verlag, 1996. Übersetzt von A. Kabatek, M.F. Walz. S. 2, 7

grenzte Freiheit herrscht“⁹⁸² und sie dank eines Verjüngungsstrankes wieder zu Kindern werden.

Die Verfilmung 1960 unterlag weiterhin Veränderungen durch die Darsteller, wie Douglas 1989 in Bezug auf Laurence Olivier und Charles Laughton beschreibt, die selbst ihre Dialoge variierten. Dass weiterhin eine Handlung wie das Töten von Antoninus durch Spartacus unter Bezugnahme auf den Film *The vikings* (1958) eingefügt wurde, zeigt, dass sich Einflüsse der Realität bzw. anderer Fiktionen auf diese Fiktion auswirken. Douglas beschreibt zudem, dass die Rolle des Antoninus an sich nur deswegen kreiert wurde, damit Curtis eine Rolle im Film bekommen konnte.⁹⁸³

2004 stehen ganz andere Faktoren für die Wahl von Goran Visnjic, die nicht von ihm selbst ausgeht, im Vordergrund.

„He was suggested to me as the right type, and he had all the physicality needed for the role, plus this sad, somewhat despairing Eastern European look,” said Dornhelm.⁹⁸⁴

Visnjic selbst sagt allerdings in einem Interview 2003: „Nobody told me why I was chosen to play Spartacus“⁹⁸⁵. Er berichtet weiterhin, die Rolle sei ihm direkt angeboten worden, die Gründe für seine Zusage waren jedoch eher praktisch motiviert.

I've accepted to star in "Spartacus" because [...] I liked the scenario and the choice of director, but also because the time of shooting suits my schedule.⁹⁸⁶

Dabei handelt es sich bei Visnjic zwar nicht um einen unbekannteren, aber um einen nur einer bestimmten Zielgruppe bekannten Darsteller als Arzt in der Serie

⁹⁸² Gosciny/Uderzo, S. 39

⁹⁸³ Vgl. Douglas 1989, S. 286

⁹⁸⁴ Fleming, Michael: *Spartacus sparcs mini*. (07.04.2003)

<http://www.variety.com/article/VR1117884260?refcatid=14&printerfriendly=true> (5.11.12)

⁹⁸⁵ Sömen, Branka: *Dr. Luka Kovac in Roman Empire for temporary work*. in: *Vjesnik*, 19.4.2003. <http://enza.proboards.com/index.cgi?board=Aplacetotrademagazinesarticlespictures&action=print&thread=27> (13.5.12) Übersetzt aus dem Kroatischen von Presscut.

⁹⁸⁶ Sömen

Emergency Room („ER“, 1994–2009). Diese Rolle stellt für ihn die prägnanteste dar, was für die auch in diesem Fall von der Rezension produzierten Mischungen verantwortlich ist. So überschreibt die Internetseite eines Fernsehmagazins die Vorankündigung des Films 2004 mit „'ER'-Doktor Goran Visnjic versucht sich als Nachfolger von Kirk Douglas“⁹⁸⁷ und Brian Lowrys formuliert seine Kritik an der neuen Verfilmung 2004 ebenfalls in Bezug auf Visnjics sonstige Rolle:

Ultimately, though, it's best left to an audience unfamiliar with the original -- or better yet, those who just want to see that hunky "ER" doctor in a tunic.⁹⁸⁸

Während die Überschrift die beiden Darsteller gegenüberstellt, identifiziert sie Goran Visnjic mit seiner Figur aus der Serie – Brian Lowry hingegen nimmt auf diesen Faktor nur unter kritischen Aspekten Bezug. Er stellt ebenfalls die alte Verfilmung als Vorgänger bzw. als Original dar, betont jedoch die Diskrepanz dazwischen als so maßgeblichen Faktor, dass er den Film denen empfiehlt, die die Verfilmung von 1960 nicht kennen und somit keinen Vergleich herstellen können. Dieser ironische Kommentar wird durch die anschließende Aussage gesteigert, der Film sei noch besser für die geeignet, die den Arzt aus *Emergency Room* in einer Tunika sehen wollen. Letzteres verdeutlicht eine Untrennbarkeit aus Goran Visnjic und seiner Rolle in der Serie – und stellt damit auch die Unmöglichkeit dar, ihn als *Spartacus* zu sehen.

Besonders relevant wird die Gleichsetzung aus Darsteller und historischer Figur bzw. dem im Film dargestellten und der historischen Wirklichkeit, wenn wissenschaftlich Bezug dazu genommen und das Fiktive (bzw. Nachgestellte) als Realität dargestellt wird. So wurde u. a. der für *Gladiator* erfundene Helm, von Marcus Junkelmann als „Star Wars-Helm“⁹⁸⁹ bezeichnet, in einer BBC-Dokumentation

⁹⁸⁷ „ER“-Doktor Goran Visnjic versucht sich als Nachfolger von Kirk Douglas: TV-Historienepos. (o.V.), 2004.

⁹⁸⁸ Lowry, Brian: *Spartacus*. (11.4.2004)

<http://www.variety.com/review/VE1117923566?refCatId=32> (5.11.12)

⁹⁸⁹ Junkelmann, S. 243

verwendet und Kulissen von *The Fall of the Roman Empire* als Abbildungen in einem geschichtlichen Sachbuch angeführt.⁹⁹⁰

Dass nicht nur Kirk Douglas mit Spartacus, sondern auch andere Darsteller mit ihren Rollen assoziiert werden, fassen Meier und Simona Slanička zusammen, die auch Elisabeth Taylor mit Kleopatra und Sir Peter Ustinov mit Kaiser Nero verbunden sehen.⁹⁹¹ Diese und weitere Darsteller (Kirk Douglas, Tony Curtis, Laurence Olivier) treten mehrfach in geschichtlichen Verfilmungen unterschiedlicher Epochen auf – welche Rolle als ihre Prägnanteste später mit ihnen assoziiert wird und ob sie sich in weiteren Filmen davon lösen können, bleibt dabei dem Zuschauer überlassen.

Dass er sich der neuen Rolle anpassen muss, zeigt im Interview Goran Visnjics Beschreibung dessen, was er für den Film erlernen soll – reiten und kämpfen – und besonders, wie er sich körperlich der Rolle des Spartacus anpassen muss: „I will have to build up muscles“⁹⁹². Diese Notwendigkeit zeigt sich – gleichzeitig mit der Aktualisierung in der Darstellung – gut anhand einer Beispielszene in den Filmen.



Abbildung 12: Besprechung im Zelt

links 1960 (v.l.): Crixus, Dionysos, Spartacus, Antoninus, David

rechts 2004 (v.l.): Nordo, Crixus, Spartacus, Gannicus, David

Während die 1960 dargestellte Kleidung im Kontext passend wirkt, lässt sich die Szene von 2004, komplett von der Öffentlichkeit abgeschlossen, nur noch als ein Konstrukt empfinden, dessen Aussage weniger auf dem stattfindenden Konflikt

⁹⁹⁰ Vgl. Meier, S. 13

⁹⁹¹ Vgl. Meier/Slanička, S. 12

⁹⁹² Sömen

von Crixus und Nordo als auf der optischen Demonstration liegt. Für die geringe Bekleidung gibt es keine logische Rechtfertigung; die Schwerpunktlegung in der Darstellung liegt rein auf der optischen Demonstration der Männer.⁹⁹³ Junkelmann sieht explizit beim Antikefilm allgemein die Entwicklung, Darstellungen an zeitgenössische Muskelästhetik anzupassen und zu demonstrieren; außer Sandalen und Lendenschurz werden nur die „unvermeidlichen Unterarmmanschetten“⁹⁹⁴ zugestanden, die außerhalb einer Kampfszene keinen Sinn erfüllen.

Bei dieser Zusammenstellung, die sich noch beliebig ergänzen ließe, wird deutlich, dass der Antikefilm einen prägnanten Einfluss auf die geschichtliche Wahrnehmung hat. Wie reflektiert der Zuschauer jedoch mit dem Medium umgeht, bleibt ihm dabei selbst überlassen.

⁹⁹³ Zur Homosexualität im Gladiatorenfilm äußert sich Barbara Ellen 2000 in ihrem Artikel *Glad to be a gladiator* in Bezug auf *Gladiator*, in dem es zwar keine homosexuellen Darstellungen gibt, den sie jedoch als dementsprechendes Schaustück ansieht, so dass sie sogar von einem „gay porn“ spricht. Offen bleibt dabei jedoch, warum sie kein weibliches Interesse an Männerkörpern in ihre Betrachtung mit einbezieht, sondern sie lediglich als Schauobjekt von anderen Männern sieht. Ellen, Barbara: *Glad to be a gladiator*. in: *The Observer*, 21.5.2000. <http://www.guardian.co.uk/the-observer/2000/may/21/features.magazine7> (3.1.2012)

⁹⁹⁴ Junkelmann, S. 145

6. Anhang

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Spartacus in der Mine

Spartacus 1960, 00:08:34; Spartacus 2004, 00:08:36

Abbildung 2: Ankunft in der Gladiatorenschule

Spartacus 1960, 00:13:47; Spartacus 2004, 00:11:04

Abbildung 3: Spartacus nach der Aufnahme-prozedur

Spartacus 1960, 00:15:40; Spartacus 2004, 00:12:13

Abbildung 4: Farbszene (1960) und Todesstoßszenen (2004)

Spartacus 1960, 00:25:24; Spartacus 2004, 00:24:39

Abbildung 5: Spartacus gekreuzigt (1960), Spartacus verschwindet in der Menge der Soldaten (2004)

Spartacus 1960, DVD2 01:18:05; Spartacus 2004, 02:25:32

Abbildung 6: Die Gladiatoren vor dem Kampf

Spartacus 1960, 00:42:51

Abbildung 7: Crassus und Varinia

Spartacus 1960, DVD2 01:02:15; Spartacus 2004, 2:33:57

Abbildung 8: „I am not Spartacus“

<http://captaingrooviss.co.uk/images/Mspartacus.jpg> (12.11.11)

Abbildung 9: „I'm Spartacus“

http://captaingrooviss.co.uk/images/Mamspartacus_forest.jpg (12.11.11)

Abbildung 10: „Hilarious Pepsi Advertisement (Spartacus Version)“

<http://www.youtube.com/watch?v=-FYGmMzwJRA> (12.11.11), 00:16

Abbildung 11: Kirk Douglas während der Dreharbeiten.

Bonus-Film *Behind the scenes at 'gladiator school'* auf Spartacus 1960, DVD2 00:01:57

Abbildung 12: Besprechung im Zelt

Spartacus 1960, DVD2 00:07:07; Spartacus 2004, 01:54:37

Überschriftenzitate

Kapitel 2.1.1 *A gladiator is a man* – Spartacus 1951, S. 102

Kapitel 2.1.2 *I will fight no more gladiators* – Spartacus 1951, S. 149

Kapitel 2.1.3 *Where all men will live in peace* – Spartacus 1951, S. 347

Kapitel 2.1.4 *Death is all over me* – Spartacus 1951, S. 287

Kapitel 2.2.1 *He hated Rome* – Spartacus 1951, S. 107

Kapitel 2.2.2 *And why not?* – Spartacus 1951, S. 89

Kapitel 2.2.3 *I never saw him* – Spartacus 1951, S. 34
Kapitel 2.2.4 *I can be like Spartacus* – Spartacus 1951, S. 334
Kapitel 3.2.1 *You must take her* – Spartacus 1960, 00:21:06
Kapitel 3.2.2 *Live to fight the Romans!* – Spartacus 2004, 00:59:00
Kapitel 3.2.3 *A world without slaves* – Spartacus 2004, 00:00:45
Kapitel 3.2.4 *Who chooses to die?* – Spartacus 2004, 00:53:59
Kapitel 3.3.1 *That... or his head!* – Spartacus 1960, DVD2 00:25:52
Kapitel 3.3.2 *It is all a matter of taste* – Spartacus 1960, DVD2 01:18:22
Kapitel 3.3.3 *You saw him* – Spartacus 1960, DVD2 00:30:42
Kapitel 3.3.4 *Here is your victory!* – Spartacus 1960, DVD2 01:12:36

Primärquellen

Fast, Howard: *Spartacus*. North Castle Books, 1996.

Erstveröffentlichung: Selbstverlag des Autors, 24. Dezember 1951 (USA)

Spartacus (1960)

Bryna Productions

© Universal pictures

Regie: Stanley Kubrick

Drehbuch: Dalton Trumbo

Premiere: 19. Oktober 1960 (USA)

Restaurierung: Robert A. Harris, 1991

DVD: Universal Pictures, 13. Mai 2004 (Restaurierte Fassung von 1991, 2 DVDs)

Spartacus (2004)

USA Network Pictures/Nimar Studios

© USA Cable Entertainment llc.

Regie: Robert Dornhelm

Drehbuch/Produktion: Robert Schenkkan

Erstausstrahlung: 18. April 2004 (USA)

DVD: Universal Pictures, 2. Dezember 2004

Sekundärquellen

- AFIs 100 YEARS...400 NOMINATED MOVIE QUOTES (2005)
<http://www.afi.com/docs/100years/-quotes400.pdf> (12.11.11)
- AFIs 100 YEARS...100 MOVIE QUOTES (2005)
<http://www.afi.com/100years/quotes.aspx> (12.11.11)
- AFI'S 100 YEARS...100 MOVIES (2007)
<http://www.afi.com/100years/movies10.aspx> (11.8.12)
- AFI'S 100 YEARS...100 HEROES & VILLAINS (2003)
<http://www.afi.com/100years/handv.aspx> (11.8.12))
- Bernstein, Richard: *'Spartacus': A Classic Restored*. 18.4.1991.
<http://www.nytimes.com/1991/04/18/movies/spartacus-a-classic-restored.html>
(12.11.11)
- Bleicken, Jochen: *Verfassungs- und Sozialgeschichte des Römischen Kaiserreichs*.
Schöningh, 1995.
- Bolz, Norbert: *Der Antiheroische Effekt*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.):
Merkur. 63. Jg, Heft 716-727. Klett-Cotta, 2009.
- Bowra, Cecil Maurice: *Heroic Poetry*. St Martin's press, 1996.
- Brodersen, Kai: *Spartacus als Zeitzeuge. Antike und Neuzeitliche Blick auf Spartacus*. in:
Damals, Heft 43/2011. Konradin Medien GmbH.
- Burckhardt, Jacob: *Weltgeschichtliche Betrachtungen*. Herausgegeben von Rudolf Marx.
Kröner, 1969.
- Campbell, Joseph: *A hero with thousand faces*. New World Library, 2008.
- Cooper, Duncan L.: *Who killed the legend of Spartacus?* in: Winkler, Martin M. (Hrsg.):
Spartacus. Film and history. Blackwell, 2007.
- Cuthbertson, Sarah: *Hope for the Heart and Food for the Soul: Sarah Cuthbertson looks
at historical fiction in the life of Howard Fast*. (2003)
<http://historicalnovelsociety.org/hope-for-the-heart-and-food-for-the-soul/>
(22.11.12)
- Dehrmann, Mark-Georg: *Rebellion in Hollywood – Die Genese der Helden in Stanley
Kubricks Spartacus und Howard Fast's Romanvorlage*. in: Korenjak, Martin und
Töchterle, Karlheinz (Hrsg.): *Pontes II. Antike im Film*. Studienverlag, 2002.
- Der Untergang des römischen Reiches*, Black Hill Pictures GmbH, 2005.
- Douglas, Kirk 1989: *The ragman's son*. Pocket, 1989.
- Douglas, Kirk 2012: *I Am Spartacus! Making a Film, Breaking the Blacklist*. Open Road,
2012.

- Eitrem, Samson: *Heros*. (Lexikonartikel) in: Kroll, Wilhelm (Hrsg.): *Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*. Band 8. Metzler, 1912.
- Ellen, Barbara: *Glad to be a gladiator*. in: *The Observer*, 21.5.2000.
<http://www.guardian.co.uk/theobserver/2000/may/21/features.magazine7>
 (3.1.2012)
- "ER"-Doktor Goran Visnjic versucht sich als Nachfolger von Kirk Douglas: *TV-Historienepos*. (o.V.), 2004.
<http://www.tvspielfilm.de/kino/filmarchiv/film/spartacus-1,1305859,ApplicationMovie.html>, 2004 (13.11.12)
- Fast, Howard 1990: *Being Red*. Houghton Mifflin, 1990.
- Fast, Howard 1951b: *Authors note*. in: *Masses & Mainstream*. Hrsg. von Samuel Sillen, Juli 1951.
- Fetsch, Bernd: *Der Gentleman-Gladiator*. (29.12.2008)
http://www.monstersandcritics.de/artikel/200848/article_114435.php/Spartacus-29-12-2008-20-15-ProSieben (25.10.2012)
- Flaig, Egon 2009a: *Weltgeschichte Sklaverei*. Beck, 2009.
- Flaig, Egon 2009b: *Symbolischer Tausch und heldischer Tod*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*, 63. Jg, Heft 716–727. Klett-Cotta, 2009.
- Fleming, Michael: *Spartacus sparks mini*. (07.04.2003)
<http://www.variety.com/article/VR1117884260?refcatid=14&printerfriendly=true>
 (5.11.12)
- Goffman, Erving: *Asylums: Essays on the Social Situation of Mental Patients and Other Inmates*. Pelican, 1971.
- Gosciny, René und Uderzo, Albert: *Obelix auf Kreuzfahrt*. Ehapa Verlag, 1996. Übersetzt von A. Kabatek, M.F. Walz.
- Guarino, Antonio: *Spartacus. Analyse eines Mythos*. DTV, 1983. Übersetzt von Brigitte Gullath.
- Gukenbiehl, Hermann L.: *Institution und Organisation*. in: Korte, Hermann und Schäfer, Bernhard (Hrsg.): *Einführung in die Hauptbegriffe der Institution*. VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2010.
- Hark, Ina Rea: *Looking at masculinity in Spartacus*. in: Cohan, Steven und ders.: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Routledge, 1992.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich/Lasson, Georg (Hrsg.): *Grundlinien der Philosophie des Rechts*. Meiner, 1921.
- Herrmann-Otto, Elisabeth: *Sklaverei und Freilassung in der griechisch-römischen Welt*. Olms, 2009.
- Heuser, Beatrice: *Der Krieger-Held in den postmodernen Demokratien Europas*. in: *Die*

Heldenmaschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern. Herausgegeben vom LWL-Industriemuseum. Klartext, 2010.

Hicks, Chris: *No question which is best 'Spartacus'*. (23.4. 2004)

<http://www.deseretnews.com/article/print/595058000/No-question-which-is-best-Spartacus.html> (5.11.12)

Hilarious Pepsi Advertisement (Spartacus Version). Produziert von BBDO New York für PepsiCo, Inc., 2005. <http://www.youtube.com/watch?v=FYGmMzwJRA> (12.11.11)

Junkelmann, Marcus: *Hollywoods Traum von Rom. >>Gladiator<< und die Tradition des Monumentalfilms.* Zabern, 2004.

Koll, Horst Peter und Messias, Hans (Hrsg.): *Lexikon des internationalen Films. Filmjahr 2004.* Schüren Verlag, 2005.

Koll, Horst Peter; Lux, Stefan; Messias, Hans: *Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD.* Band 3. Zweitausendeins, 2002.

Lillard, Richard G.: *Through the disciplines with Spartacus. The use of a hero in history and the media.* in: *American Studies* 16, no2, 1975.

<https://journals.ku.edu/index.php/amerstud/article/view/2335/2294> (27.11.13)

Linares, Filadelfo: *Der Held. Versuch einer Wesensbestimmung.* Bouvier, 1967. Übersetzt aus dem Spanischen (N. N.).

Lowry, Brian: *Spartacus.* (11.4.2004)

<http://www.variety.com/review/VE1117923566?refCatId=32> (5.11.12)

Luhmann, Niklas: *Institutionalisierung – Funktion und Mechanismus im sozialen System der Gesellschaft.* in: Schelsky, *Theorie der Institution.* Düsseldorf, 1970.

Macnab, Geoffrey: *Brit flicks go epic.* (24.3.2010) <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/features/brit-flicks-go-epic-1925949.html?action=Popup&ino=4> (12.11.11)

Manderbach, Jochen: *Das Remake – Studien zu seiner Theorie und Praxis.* Universitätsverlag Siegen, 1988.

Martinsen, Renate: *Der Wille zum Helden. Formen des Heroismus in Texten des 20. Jahrhunderts.* Deutscher Universitätsverlag, 1990.

Meier, Mischa und Slanička, Simona (Hrsg.): *Antike und Film im Mittelalter. Konstruktion – Dokumentation – Projektion.* Böhlau, 2007.

Meier, Mischa: „Gewinne die Menge!“ – Warum der Hollywood-Antikefilm mit Gladiator (noch) nicht auferstanden ist. in: *Werkstatt Geschichte* 36. Klartext, 2004.

Meyer, Silke: *Helden des Alltags. Von der Transformation des Besonderen.* in: *Die Heldenmaschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern.* Herausgegeben vom LWL-Industriemuseum, Klartext, 2010.

Mischulin, A.W.: *Spartacus. Abriss der Geschichte des großen Sklavenaufstandes.* Verlag Volk und Wissen Berlin, 1952. Übersetzt aus dem Russischen (N. N.).

- Momm, Katarina: *Der Begriff des Helden in Thomas Carlyles "On Heroes, Hero Worship and the Heroic in History"*. Universität Freiburg i.B., 1986.
- Mommsen, Theodor: *Römische Geschichte. Band 5. Die Provinzen von Caesar bis Diocletian*. Weidmann, 1933.
- Naumann, Michael: *Strukturwandel des Heroismus. Vom sakralen zum revolutionären Heldentum*. Athenäum, 1984.
- Neale, Steve: *Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema*. in: Cohan, Steven und Hark, Ina Rae: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*. Routledge, 1992.
- Nietzsche, Friedrich: *Die fröhliche Wissenschaft*. Insel, 1991.
- Not *Spartacus* – Men's T-Shirts (Produktbeschreibung)
http://captaingrooviss.co.uk/index.php?main_page=product_info&products_id=192
 (12.11.11)
- Palmer, Jerry: *Thrillers. Genesis and Structure of a Popular Genre*. Arnold, 1987.
- Patterson, Orlando: *Slavery and social death. A comparative study*. Harvard University Press, 1982.
- Paz, Francisco J.T.: *Spartacus and the Stoic Ideal of Death*. in: Winkler, Martin M. (Hrsg.): *Spartacus. Film and history*. Blackwell, 2007
- Phillips, William D: *Slavery from Roman times to the early transatlantic trade*. Manchester University Press, 1985.
- Reemtsma, Jan Philipp: *Der Held, das Ich und das Wir*.
<http://www.eurozine.com/articles/2009-09-08-reemtsma-de.html> (7.1.2012)
- Reichholf, Joseph H.: *Zur Soziobiologie des Heroischen*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*, 63. Jg, Heft 716–727. Klett–Cotta, 2009.
- Rhode, Erwin: *Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt, 1974.
- Rivera, Mark A. (O.T) <http://www.aboutjamesfrain.com/spartacusreview.html> (5.11.12)
- Rother, Rainer: *Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*, 63. Jg, Heft 716–727. Klett–Cotta, 2009.
- Scheler, Max und Scheler, Maria (Hrsg.): *Schriften aus dem Nachlass. Band I. Zur Ethik und Erkenntnislehre*. Plancke, 1957.
- Schelsky, Helmut: *Zur soziologischen Theorie der Institution*. in: ders.: *Zur Theorie der Institution*. Düsseldorf, 1970.
- Schneider, Christian: *Wozu Helden?* in: *Die Heldenmaschine. Zur Aktualität und Tradition von Heldenbildern*. Herausgegeben vom LWL-Industriemuseum, Klartext, 2010.

- Schmitz, Jan David: *Abseits von Liebe und Tyrannentod – Eine andere vita Ceasaris im Film*. in: Meier, Mischa und Slanička, Simona (Hrsg.): *Antike und Film im Mittelalter. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Böhlau, 2007.
- Shiavone, Aldo: *Spartacus*. Harvard University press, 2013.
- Sömen, Branka: *Dr. Luka Kovac in Roman Empire for temporary work*. in: *Vjesnik*, 19.4.2003.
<http://enza.proboards.com/index.cgi?board=Aplacetotrademagazinesarticlespictures&action=print&thread=27> (13.5.12) Übersetzt aus dem Kroatischen von Presscut.
- Solomon, Jon: *The Ancient world in the Cinema*. Yale University Press, 2001.
- Sommer, Michael: *Aufstand der Verzweifelten*. in: *Damals*, Heft 43/2011. Konradin Medien GmbH.
- Spartacus: An interview with Howard Fast*. (Chat-Diskussion auf www.ancientsites.com vom 28.6.2000) <http://www.trussel.com/hf/ancient.htm> (21.11.12)
- Stam, Robert und Raengo, Alessandra (Hrsg.): *Literature and film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaption*. Blackwell, 2005.
- Steiner, Reinhard: *Heldenposen*. in: Scheel, Kurt und Bohrer, Karl Heinz (Hrsg.): *Merkur*, 63. Jg, Heft 716–727. Klett-Cotta, 2009.
- Sumner, William Graham und Keller, Albert Galloway: *The science of society*. Yale University Press, 1946.
- Sykes, Gresham: *The society of captives. A study of a maximum security prison*. Princeton University Press, 1958.
- Tatum, Jeffrey W.: *The Character of Marcus Licinius Crassus*. in: Winkler, Martin M. (Hrsg.): *Spartacus. Film and history*. Blackwell, 2007.
- Top 10: Filme, die Männer zum Weinen bringen*. (o.V.),
<http://www.gq-magazin.de/unterhaltung/film-musik-spiele/top-10-filme-die-maenner-zum-weinen-bringen> (12.11.12)
- Verevis, Constantine: *Film Remakes*. Edinburgh University Press, 2005.
- Ward, Cyrenius Osborne: *The Ancient Lowly. A history of the ancient working people from the earliest known period to the adoption of Christianity by Constantine*. The Charles H. Kerr Publishing Company, 1907.
<http://www.unz.org/Pub/WardCOsborne-1907?View=ReadIt> (01.07.2014)
- Wieber, Anja 2002: *Auf Sandalen durch die Jahrtausende – eine Einführung in den Themenkreis „Antike und Film“*. in: Eigler, Ulrich: *Bewegte Antike. Antike Themen im modernen Film*. Metzler, 2002.
- Wieber, Anja 2007: *Antike am laufenden Meter – Mehr als ein Jahrhundert Filmgeschichte*.

te. *Antikefilm im neuen Jahrtausend – Zur Aktualität des Alten*. in: Meier, Mischa und Slanička, Simona (Hrsg.): *Antike und Film im Mittelalter. Konstruktion – Dokumentation – Projektion*. Böhlau, 2007.

Winkler, Martin (Hrsg.): *Spartacus. Film and history*. Blackwell, 2007.

Wyke, Maria: *Projecting the past: Ancient Rome, cinema and history*. Routledge, 1997.

Zander, Peter: *Eine neue Version vom Schlachtfeld Europa*. in: *Die Welt*, 07.01.08.
<http://www.welt.de/fernsehen/article1518709/Eine-neue-Version-vom-Schlachtfeld-Europa.html> (25.10.2012)

Zedler, Johann Heinrich: *Grosses vollständiges Universal Lexikon aller Wissenschaften und Künste* (1735) <http://www.zedler-lexikon.de/> (10.2.13)

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, Johanna Walter, geboren am 14.06.1985 in Lemgo, dass mir die Promotionsordnung der Fakultät für Linguistik und Literaturwissenschaft der Universität Bielefeld vom 3. Dezember 2012 bekannt ist. Die nach dieser Promotionsordnung von mir erstellte, vorliegende Dissertation habe ich selbstständig angefertigt. Ich habe darin keine Textabschnitte von Dritten oder eigene Prüfungsarbeiten ohne Kennzeichnung übernommen und alle von mir benutzten Hilfsmittel und Quellen in der Arbeit angegeben. Dritte Personen haben weder mittelbar noch unmittelbar geldwerte Leistungen von mir für Vermittlungstätigkeiten oder für Arbeiten erhalten, die im Zusammenhang mit dem Inhalt der vorliegenden Dissertation stehen.

Ich habe die vorliegende Dissertation noch nicht als Prüfungsarbeit für eine staatliche oder andere wissenschaftliche Prüfung eingereicht. Des Weiteren habe ich nicht die gleiche, eine in wesentlichen Teilen ähnliche oder eine andere Abhandlung bei einer anderen Hochschule als Dissertation eingereicht.

(Johanna Walter)