



University of Zurich
Zurich Open Repository and Archive

Winterthurerstr. 190
CH-8057 Zurich
<http://www.zora.uzh.ch>

Year: 2008

Spartacus - Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral

Späth, T; Tröhler, M

Späth, T; Tröhler, M (2008). Spartacus - Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral. In:
Lochman, T; Späth, T; Stähli, A. Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms. Basel,
Switzerland, 170-193.

Postprint available at:
<http://www.zora.uzh.ch>

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich.
<http://www.zora.uzh.ch>

Originally published at:
Lochman, T; Späth, T; Stähli, A 2008. Antike im Kino. Auf dem Weg zu einer Kulturgeschichte des Antikenfilms.
Basel, Switzerland, 170-193.

Auf dem Weg zu einer
Kulturgeschichte des Antikenfilms

Antike im Kino





Umschlagbild: Plakate zum Film *Der Raub der Helena* (1924) und *Fabiola* (1949) sowie Standfoto zum Film *The Fall of the Roman Empire* (1964)

Rechts: Ausschnitt aus einer Super 8-Heimfilmversion von *Cos Filmas Quo Vadis* (1951) – vgl. Abb. 68

Impressum

Ausstellung

Idee und Projektleitung: Tomas Lochman

Konzept: Tomas Lochman

(Vorarbeit: Thomas Späth und Studenten der Universität Basel)

Mitarbeit: Mireille Studerus, Agathe Mauron, Therese Wollmann, Esau Dozio

Technischer Support, Graphik: Felix Ackermann

Exponate: Cinémathèque Suisse (Lausanne) und diverse Privatpersonen

Publikation

Redaktion: Tomas Lochman,

Thomas Späth, Adrian Stähli

Lektorat: Stefan Hess

Graphische Maske der Skulpturhalle-

Publikationsreihe: Martine Waltzer

Gestaltung, Fotos, Bildbearbeitung:

Felix Ackermann www.argutezza.ch

Bildvorlagen: Cinémathèque Suisse de Lausanne,

Sammlung der Skulpturhalle

sowie Privatpersonen

Druck: Basler Druck + Verlag AG, bdv

Gedruckt mit Unterstützung der

Berta Hess-Cohn Stiftung, Basel

© 2006 Skulpturhalle Basel,
Cinémathèque Suisse und die Autoren

Verlag der

Skulpturhalle **Basel**

Abguss-Sammlung des Antikenmuseums

und der Sammlung Ludwig

Mittlere Strasse 17, CH-4056 Basel

ISBN 978-3-905057-25-6

Antike im Kino

Auf dem Weg zu einer
Kulturgeschichte des Antikenfilms

Herausgegeben von
Tomas Lochman
Thomas Späth
Adrian Stähli

Teil I:
Begleittexte zur gleichnamigen
Sonderausstellung der
Skulpturhalle Basel
16. April – 2. November 2008

Teil II:
Akten des gleichnamigen Kolloquiums
auf Castelen / Augst bei Basel,
20.–22. September 2005

Inhaltsverzeichnis

	Antike im Kino – eine Einleitung	Tomas Lochman	10
	Begleittexte zur Sonderausstellung «Antike im Kino» der Skulpturhalle Basel		
1	Der Antikenfilm und seine Phasen	Tomas Lochman	20
	Stummfilmzeit 1896–1927		20
	Übergangszeit ca. 1927 – ca. 1935		22
	Die «Golden Age» der Sardinienfilme 1949–1965		34
	Die Zwischenphase 1965–2000		27
	Die neue Generation von Antikenfilmen seit 2000		28
	Technische Neuerungen		28
	Länderspezifisches		29
	Fimplakate		20
2	Der Antikenfilm und seine Themen	Tomas Lochman mit Beiträgen von Adrien Stähli und Mireille Studerus	34
	Geschichte		34
	Mythologie		40
	Literatur I: Antike Autoren		44
	Literatur II: Moderne Vorlagen		50
	Typologie		34
	Körperwelten		67
	Anssterbungen		74

II Akten zum Kolloquium «Antike im Kino» aut Castelen / Augst bei Basel,
20.–22. September 2005

	Einleitung: Unterwegs zu einer Kulturgeschichte des Antikefilms	Thomas Späth	84
1	tes deux période s'antiquantes de cinéma italien	Pierre Sorlin	88
2	Der italienische «Peplam»: Nationale Mythologie und internationale Schaulust	Irmbert Schenk	98
3	Die tathistische Antike im Film	Adrian Stähli	106
4	Prekäre Moderne. Antikisierende Körperbilder im Ufa-Film Wege zu Kraft und Schönheit	Klaus Kreimeler	120
5	«Versteinerte Akteure» und «lebende Statuen»: Antike Skulpturen als Bedeutungsträger im Film	Thomas Lochman	128
6	Hauptsache schön? Zur cineastischen Inszenierung Helenas	Anja Wieber	142
7	«Her infante variety». IODI Kleopatra-Konstruktion	Dinan Wenzel	158
8	Spartacus – Männermuskel, Heidenbilder oder: die Befreiung der Moral	Thomas Späth und Margrit Trühler	170
9	Roger Moore en Romulus, Tito-Live in par Cinecittà (L'Enlèvement des Sabines, Richard Pottier, 1961)	Natacha Aubert	194
10	Dans l'espace d'Achille et d'Alexandre	Michèle Lagny	202
11	Troy, Alexander, Gladiator und das Strömender heissen Luft	Christoph Schneider	210
12	Gladiatoren vor Fallidscha. Eine Bildbeschreibung	Hannes Veragath	216
13	Antikentilme ohne klassische Antike? Das Beispiel China	Mertin Korenjak	228
14	Historikerschaffen antike Bilder für den Einsatz in der Schule	Angeika Meler und Tatjana Timoschenko	238

||| Anhang

Filmographie (Auswahl)	bearbeitet von Therese Wollmann	248
Bibliographie		258
Personenregister		262
Bildnachweise		266

1. Pauso des CEO Dreharbeiten zu Spartacus (S. KUBACK, USA 1960) – Vgl. auch Abb. 195
 Von links nach rechts: Jean SIMONE (Varinia), John DALL (Glabrus), Nina FUCH (Hellea), Joanna BARNES (Claudia), Peter USTINOV (Bala:us) und
 Lo:cccc OLIVER (Grassus)



1958-P9

Spartacus – Männermuskeln, Heldenbilder oder: die Befreiung der Moral

Thomas Späth und Margrit Tröhler

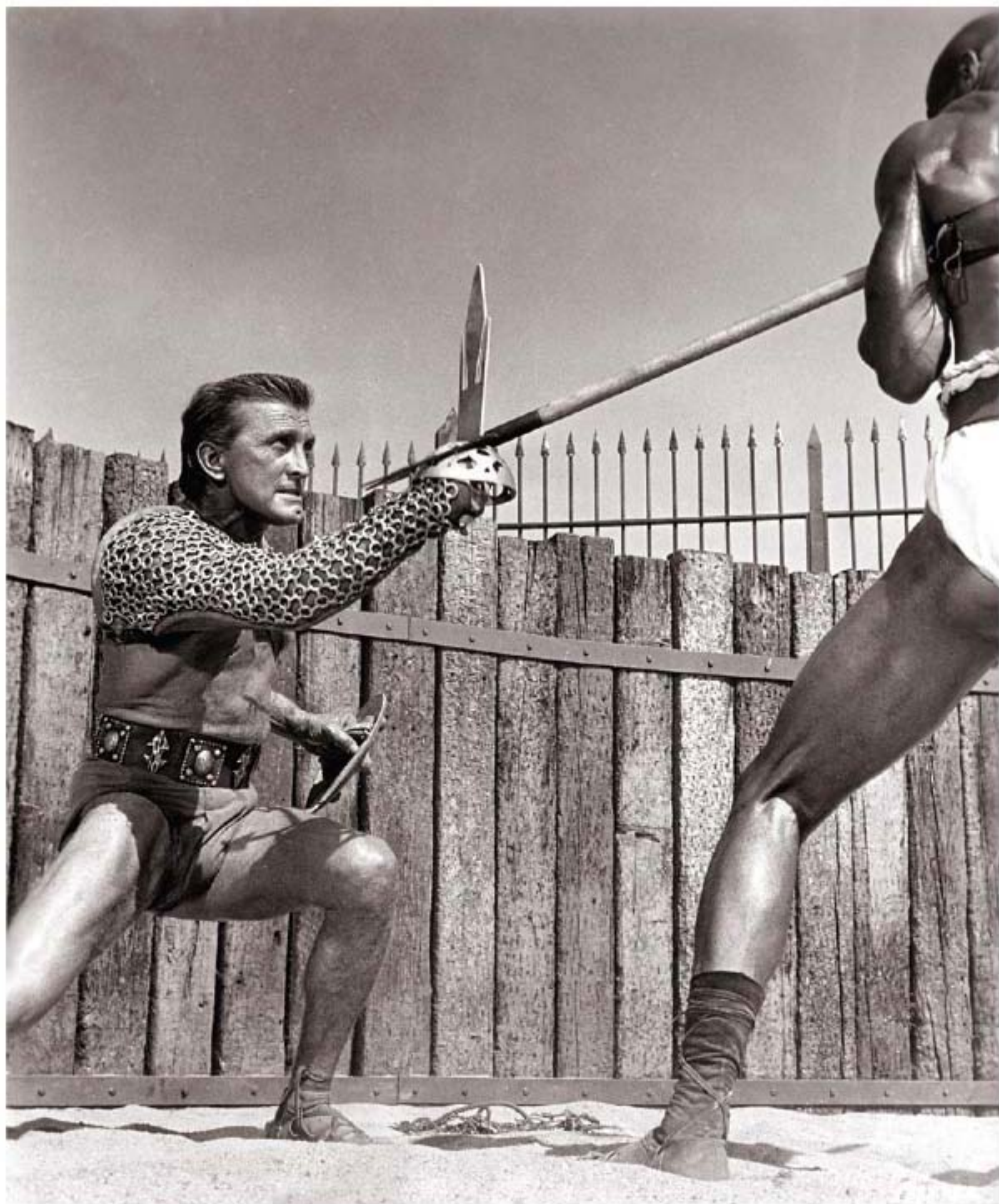
«Sperrezus» – der Name lässt die Gedanken schweifen zum Spartakusbund und zur deutschen Revolution von 1918, zu Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, Tanzbegeisterte werden gleich Aram Chatschaturjan und seine Musik zum Ballett Spartak assoziiert. AlthistorikerInnen kennen Texte von PLUTARCH und APPIAN in den Sion und der Sklavenaufstand von 73–71 v. Chr.; KennerInnen populärer Literatur erinnert der Name an die Romane von Lewis Grassie Gibbon, Arthur Koestler oder Howard Fast.¹ Doch evoziert dieser Name heute wohl bei vielen zunächst weder Musik noch historische Ereignisse oder Texte, sondern ein Bild. «Spartacus», das ist der Mann mit dem entschlossenen Blick aus stahlblauen Augen, ein Gesicht mit klassisch-gerader Nase und darunter ein eckiges Kinn mit unübersehbarem Grübchen, ein Körper mit muskulösen nackten Armen und Schenkeln – «Spartacus» ist für viele der Filmschauspieler Kirk DOUGLAS in einer seiner bekanntesten Rollen, in Spartacus von Stanley KUBRICK (USA, 1960; vgl. Abb. 193).

Wenn sich das Bild eines Schauspielers über eine historische Figur legt, treffen wir auf eine Problematik, die Jean-Louis COMOLLI vor bald dreissig Jahren treffend beschrieben hat: «Le corps en trop».² Diese These ist Ausgangspunkt unseres Beitrags, der sie für den Antikenfilm am Beispiel der Figur des Spartacus überprüfen will. Die kritische Diskussion von COMOLLIS These wird uns über die Konstruktion eines Helden in Theater und Literatur seit dem 18. Jahrhundert zu den Männermuskeln des 20. Jahrhunderts führen. Die prallen Oberarme der muskulösen Helden in den Filmen von VIDALI (I, 1913), FREDA (I, 1953), CORBUCCI (I, 1963) und DÖRNHELM (USA, 2004) werden die Ketten der Eindeutigkeit sprengen und uns in die Vieldeutigkeit

der Populärkultur verweisen, die den «Mythos Antike» auf ähnliche Weise nutzt und transformiert wie die antiken Kulturen ihre Mythen brauchten: als Stoff, aus dem Geschichten für die Gegenwart geformt werden.

1. Ein Körper zu viel? Ausgangsthese

In seinem Aufsatz von 1977 begründet Jean-Louis COMOLLI die These, dass in der historischen «Filmfigur» immer «ein Körper zu viel» sei: Der Körper des Schauspielers, der sich das Imaginäre der Figur verfügbar macht und dieses als sein Attribut aktualisiert, tritt in einen Widerstreit mit dem kulturell tradierten, wenn auch veränderlichen Vorstellungsbild der historischen Person, sei dieses noch so diffus oder eklektisch. Dabei können wir – in Anlehnung an Ernst H. KANTOROWICZ, der den natürlichen Körper («body natural») des Königs von seinem politischen Amtskörper («body politic») unterscheidet – für historische Personen allgemein von einem symbolischen Körper als «persona ficta» ausgehen.³ Schon zu Lebzeiten wird für diesen symbolischen Körper durch Texte und Ikonografien aller Art ein Körperbild geschaffen. Dieses Bild existiert über den Tod des natürlichen Körpers hinaus. Es wird tradiert und transformiert und verleiht dem unsterblichen Amtskörper der «persona ficta» Evidenz (im Sinne einer Anschauung). Die «persona ficta» konkretisiert sich in immer wieder neuen Texten und Abbildungen bis zur «lebenden Fotografie» des Films im 20. Jahrhundert. Sie wird im Film(titel) bereits durch den Namen evoziert, der eine politische Ikonografie und populäres Wissen aus Romanen und Geschichtsunterricht mit sich führt, eine meist intermedial angelegte «Körperfiktion», der historische Referenzialität



193 Kirk DOUGLAS und Woody STRODE in SPARTACUS (USA, 1960)

zugeschrieben wird.⁴ Den einzigen «realen» Körper – dass heißt im Kino dennoch immer schon als imaginäre, weil durch das Medium vermittelte, funktioniert – liefern SchauspielerIn oder Schauspieler, die nach COMOLLI als «masque vide» den historischen Körper verdoppeln und mit dieser Körperfiktion in Konkurrenz treten: In der historischen Filmfigur bleibt für die ZuschauerInnen so immer ein Zwiespalt offen, ein Moment des «Nicht-Glaubens» an die Fiktion: «un corps en trop» (der grundsätzlich der des Schauspielers oder der SchauspielerIn ist).⁵

In Erweiterung von COMOLLI'S These ist hier anzufügen, dass der Schauspielkörper höchstens am Anfang der Fiktion für die filmische Figur eine leere Maske darstellt, denn der Schauspieler bringt einerseits sein eigenes Körperbild und seine quasi-physische Präsenz mit, die er durch seine Schauspielkunst umsetzt (was also auf eine Entscheidung des Castings zurückführt). Andererseits trägt er, sobald er einen gewissen Bekanntheitsgrad besitzt, mit vier auch sein eigenes soziokulturelles Image (von früheren Rollen und allgemeinen Informationen über seine «Person») in den Film hinein, einen symbolischen Medienkörper sozusagen, der die imaginäre Schatranboxen mit dem historischen Vor-Bild noch integriert.⁶

Doch auch innerhalb des Films stehen zur Gestaltung der historischen Figur verschiedene Möglichkeiten der Dynamisierung offen. COMOLLI weist nach, wie in dem Film *La Marseillaise* von Jean RENOIR (F, 1938) der Schauspieler Pierre RENOIR durch seine Performance den Abstand zum symbolischen Körper von Louis XVI fruchtbar macht: wie er den Körper der Figur zur Schau stellt, ihn als problematischen ausstellt, da die Figur der symbolischen Rolle nicht gewachsen ist, sodass letztlich der Körper – der «body politic» – des Königs zu viel ist und seine Abschaffung diegetisch wie historisch plausibel erscheint. Die Aktualisierung der historischen Figur durch die *Mise en scène* und den Schauspieler vermag hier also auch den historischen Stoff zu aktualisieren und ihm zur Zeit des «Front populaire» neue Brisanz zu verleihen.⁷

Wenn COMOLLI'S These auch bis zu einem gewissen Grad allgemeine Gültigkeit für die historische Filmfigur besitzt, so liegt die Sache im Antikentfilm und insbesondere bei der Figur von Spartacus doch etwas anders. Die Antike ist im populären Imaginären hauptsächlich ein fiktionales Konstrukt, dem zwar ein referenzialisierendes Gewicht zukommt, das dem Stoff und den Figuren einen

Hinzu von Authentizität und von kultureller Tradition verleiht. Ihre Körperfiktionen sind jedoch ikonografisch nur für sehr wenige «grosse» historische Figuren wie Augustus, Nero, Julius Cäsar oder Kleopatra einigermaßen klar umrissen.⁸ Von ihnen hat sich eine Ikonografie aus der Antike erhalten, die von den Aktualisierungen in der Historienmalerei, in Bühnendramen mit antiken Inhalten oder dem im Film durch die verschiedensten SchauspielerInnen und Schauspieleraufgehmene und transformiert wurde. Hier zeigt sich die Spannung zwischen der Körperfiktion im genannten Sinn und dem «corps en trop», wenn sich eines der Körperbilder dominant in den Vordergrund schiebt, wie etwa das von Liz Taylor für Kleopatra (Abb. 125) und von Peter Ustinow für Nero (Abb. 42).

Für die allermeisten antiken Figuren hingegen öffnet sich ein neues Spannungsverhältnis, weil keine antike Körperfiktion auszumachen ist und die SchauspielerInnen des 20. Jahrhunderts zur Schatranboxen mit einem symbolischen Körper antreten, der überhaupt erst eine neuzeitliche Konstruktion ist – wenn auch mit dem Anspruch auf eine antike Referenzialität. Exemplarisch lässt sich dies für Spartacus zeigen. Denn Spartacus besitzt keinen antiken symbolischen Körper im eben definierten Sinn der «Körperfiktion»: Wir möchten behaupten, dass es zwar durchaus einen symbolischen Körper des Spartacus gab – doch dieser entstand, so paradox sich das ausnehmen mag, als Körperbild eines neuzeitlichen Helden, der in der Antike nicht existierte, sondern sich erst seit dem 18. Jahrhundert herauszubilden begann.⁹ Davon ausgehend müsste, so scheint uns, die These von COMOLLI grundlegender in Frage gestellt oder besser: erweitert und neu formuliert werden. Wenn wir Geschichte als Geschichtsaneignung durch «das dialektische Bild», wie es Walter BENJAMIN versteht, als sich stets verändernde Konstruktion und Überlagerung von Vergangenheitsbildern betrachten,¹⁰ so kann es nicht «historische Personen» geben mit ihren gewissermassen fixierten «Körperfiktionen», die auf eine vergangene Wirklichkeit verweisen würden. Aus diesem Grund können uns gerade die Antikentfilme die Erkenntnis vermitteln, dass historische Körper erst in den vielfältigen Adaptions- und Transformationsprozessen der Rezeption entstehen: Sie lassen uns verfolgen, wie sich die Körperfiktionen im intermedialen Prozess kontinuierlich herausbilden und verändern – der Körper eines Massimo GIROTTI in *Spartaco* von FREDA (I, 1953, Abb. 197) ist «en trop»

in Bezug auf den symbolischen Körper eines Mario GUARITA-AUSONIA in *Spartaco, il gladiatore della Tracia* von VIDALI (I. 1912), die Körperlichkeit eines Kirk DOUGLAS in *Spartacus* von KUARICK (USA, 1960, Abb. 193) transformiert wiederum die Körperfiktion eines GIROTTI und wird seinerseits von Goran VISNJIC, dem Spartacus in DORNHEIM'S TV-Miniserie *Spartacus* (USA, 2004), aufgenommen und bis zu einem gewissen Grad überformt.¹¹ Diese These soll zunächst mit Blick auf die Konstruktion des Helden Spartacus in den unterschiedlichen historischen Situationen des 18. und 19. Jahrhunderts erläutert werden; in einem zweiten Schritt möchten wir die «dramaturgischen Konstanten» oder «transversalen» Bedeutungen untersuchen, die sich durch die unterschiedlichen Konstruktionen der Körperfiktion ziehen, um schliesslich auf das Spektrum der Bedeutungen der Körperfiktion des Spartacus in den Filmsejten den 1950er-Jahren einzugehen.

2. Die Konstruktion der Heldenfigur Spartacus

Die Antike kannte keinen Helden «Spartacus». Spartacus ist zwar sehr wohl in einigen erhaltenen antiken Texten genannt, bei SALLUST, APPIAN und PLUTARCH bis FLAVIUS,¹² doch ein im modernen Sinn heroischer Status, das heisst die Funktion einer vorbildhaften Figur, wird ihm darin nicht zugeschrieben. Ein Heldenstatus konnte ihm nicht zukommen, denn in der römischen Kultur sind Helden exemplarische «grosse Männer», die die dominierenden gesellschaftlichen Normen verkörpern; diese Normen können nur von Angehörigen der römischen Aristokratie erfüllt werden und besonders Taten setzen sich die «kleinen Geschichte», das heisst die «exempla», zusammen, die Zahnräder und Transmissionsriemen des sozialen Gedächtnisses sind, das diese Normen als dominierende fixiert und tradiert.¹³ Sklaven können nur schon aufgrund ihres sozialen und rechtlichen Status nicht «grosse Männer» und damit auch nicht «Helden» sein. Selbst als Feinde im Krieg galten Sklaven nicht als erbbürtig: Ein römischer Feldherr, der gegen unwürdige Feinde wie Sklaven siegreich, konnte nicht, wie üblich, den Sieg als einen Triumph feiern, sondern bestenfalls mit der weniger bedeutenden «ovatio» rechnen.¹⁴ In der erhaltenen Überlieferung ist der sogenannte «Sklavenkrieg»¹⁵ unter Führung des Spartacus deshalb nicht ein ehrenvoller Krieg und Spartacus erhält nicht die Darstellung eines feindlichen Feldherrn:¹⁶ zu-

dem ist der Sklavenkrieg nur eine Episode in einer ganzen Reihe von äusseren und inneren Bedrohungen in diesem «Jahrhundert der Bürgerkriege» von ca. 130 bis 20 v. Chr., dem Übergang von der Republik zum Prinzipat.¹⁷ Hervorgehoben wird die Figur des Spartacus nur in PLUTARCH'S Biografie des römischen Feldherrn M. Licinius Crassus: PLUTARCH setzt Spartacus gleichsam als eine der Kontrastfiguren zu Crassus ein¹⁸ und messt damit einige wenige Anekdoten eines antiken Spartacus-Bildes in dessen Ausformung rund 170 Jahre nach den Ereignissen draufher.¹⁹ Damit aber wird noch keineswegs ein antikes Heldenbild des Spartacus etabliert.²⁰

Als historischer Akteur findet Spartacus nach dem 5. Jahrhundert n. Chr. während rund dreizehn Jahrhunderten keine Erwähnung – allenfalls wird sein Name beiläufig in Darstellungen der römischen Geschichte erwähnt.²¹ Erst seit der Mitte des 18. Jahrhunderts bildet sich ein heroischer Spartacus heraus. Sein Heldentum äussert sich in drei Bedeutungsfeldern, die wir zum Zweck der Analyse unterscheiden möchten – auch wenn sich diese Bedeutungsfelder in den diskursiven Praktiken vom 18. bis ins 20. Jahrhundert mannigfaltig überschneiden: Spartacus wird in der Aufklärung zum heroischen Kämpfer für das allgemeine Menschenrecht auf individuelle Freiheit, der Sklavenführer erhält zweitens in der Mitte des 19. Jahrhunderts die Bedeutung des Vorkämpfers für die nationale Selbstbestimmung ethnisch-sprachlich konstituierter Völker; er wird drittens zu einem sozialistischen Helden des Befreiungskampfes der Unterdrückten gegen ihre Unterdrücker.

2.1 Der Spartacus der Aufklärung

In der Aufklärung werden Figuren wie Brutus, Sertorius oder Spartacus als Vorbilder des Widerstandes gegen des Ancien Régime aktualisiert: VOLTAIRES, der 1730 seine Tragödie «Brutus» auf die Bühne gebracht hat,²² bezeichnet in einem Brief vom 5. April 1769 den Krieg des Spartacus als einen «gerechten Krieg, mehr noch: den einzigen gerechten Krieg in der Geschichte»²³ in der «Encyclopédie» verweist DIDEROT im Artikel «Esciavege» auf das Naturrecht der freien Geburt aller Menschen, und Spartacus wird als furchtloser und geschickter Kämpfer für die Freiheit charakterisiert.²⁴

Grundlegend und bis ins 20. Jahrhundert hinein wirksam war aber eine am 20. Februar 1760 uraufgeführte Tragödie von Bernard-Joseph SARRIN²⁵ mit dem Titel «Spartacus».²⁶ Spartacus ist der Sohn

195 >> Während der Dreharbeiten zu *Spartacus* (1960) posiert Peter Ustinov vor einer Kopie des *Gladiatoren* von Antonio Canova (1808, Vatikanische Museen): Welche die ausgesprochen positive Konnotation der Figur des Kämpfers, der zum persid-tödtlichen Schlag zuschlägt, am Set als Rollenmodell des Gladiators?



des Germanenführers Arminius und wird, nachdem sein Vater von den Römern getötet worden war, mit seiner Mutter Ermengarde entführt.²⁷ Von Saurin wird Spartacus als Rächer des unterdrückten Erdkreises an den tyrannischen Römern vorgeführt: «votre esclave enfin, sçes, créant une

armée, me faire le vengeur de la terre opprimée»,²⁸ Spartacus will Rom lehren, dass «fouler à ses pieds les droits des humains, c'est sous ses propres pas se creuser un abîme».²⁹ Er führt seine Armee zum Erfolg. Aus überlegener Position fordert er den Konsul Crassus vor der Endschlacht zur

Unterwerfung auf – und erhält im Gegenzug das römische Friedensangebot: Die Sklaven würden zu Bürgern gemacht, Spartacus selbst soll Senator werden und Émilie, die Tochter des Crassus, zur Frau erhalten. Spartacus jedoch weist dieses Angebot zurück,²⁰ und dem Konsul, der ihn vor einer Schicksalswende warnt und ihm die göttliche Bestimmung römischer Weltherrschaft in Erinnerung ruft – «enfin les dieux à Rome ont promis l'univers!» – entgegnet Spartacus: «Du peuple cette fable éleva le courage: / on fit parler les dieux; mais on leur fit outrage. / Tous les foibles mortels sont égaux à leurs yeux, / et le droit d'opprimer n'émane point des cieux.»²¹ Doch tatsächlich tritt die tragische Wende ein: Noricus, ein Rivale des Spartacus, wird zum Verräter, und durch diesen Verrat geht die Sklavenarmee unter, Spartacus wird gefangen; als Zeichen der Liebe reicht Émilie Spartacus den blutigen Dolch, mit dem sie sich zuerst selbst den Todesstoss versetzt hatte, zum ehrenvollen Tod. Sterbend richtet sich Spartacus an Crassus und spricht sein eigenes Epitaph: «Spartacus expirant brave l'orgueil du Tibre: / Il vécut, non sans gloire, et meurt en homme libre!».²²

Die wenigen Zitate lassen die Figur des Spartacus als Freiheitskämpfer erkennen: In der Tragödie um Liebe und Verrat werden das «Naturrecht» auf Freiheit, die Gleichheit vor dem Gesetz und der Kampf gegen unterdrückende Tyrannis knapp dreissig Jahre vor der Französischen Revolution beschworen. SAURIN steht am Anfang zahlreicher weiterer Bearbeitungen; so schreibt etwa Gotthold Ephraim LESSING zwischen 1770 und 1775 an einem Drama, das er als «antityrannische Tragödie» bezeichnet und worin er hofft, «aus dem Spartacus einen Helden zu machen, der aus anderen Augen sieht, als der beste römische»;²³ zu diesem Zweck liess er sich von Johann Heinrich VOSS die Tragödie von SAURIN schicken.²⁴ In ähnlicher Richtung scheint auch die Bearbeitung des Spartacus-Stoffs zu weisen, an der GRILLPARZER von 1810–1813 gearbeitet hat, ein Drama, das mit den ersten vier Szenen des ersten Aktes Fragment geblieben ist.²⁵ Die Behandlung der Spartacus-Figur als Darstellung eines Kampfes für Freiheit im Sinne der Menschenrechte reisst darauf nicht mehr ab – in der Zusammenstellung von Anton J. VAN HOFF finden sich 13 literarische Texte zwischen 1775 und 1850.²⁶

22 Der nationalistiche Spartacus

Schon bei GRILLPARZER ist eine Transformation zu erkennen: Spartacus wird zum «nationalen» Hel-



den.²⁷ Im Vormärz schaffen deutsche Autoren, deren Werke und Namen heute weitgehend vergessen sind, einen Spartacus, der als Deutscher seine Mitbürger zur Revolution aufruft.²⁸ In einem zwischen 1843 und 1845 entstandenen Opernlibretto legt Arnold RUGÉ, der als politischer Flüchtling zu dieser Zeit in Paris lebte²⁹ – wo er die Skulptur «Spartacus» von Denis FOYATIER in den Tuilleries sehen konnte (Abb. 194) –, dem (selbstverständlich germanischen) Spartacus die Verse in den Mund: «O Deutschland, o mein Vaterland, / Der Freiheit Heiligtum [...] / O führe, Crixus, teurer Flüchtling,

196 Edwin FORREST als Spartacus im Theaterstück *Tan Gladiator* von Robert Montgomery BIRD, uraufgeführt 1830

führe / die freien Männer von den Alpen her, /
 Indess' ich hier die Aufruhrstrommel rühre /
 und Sklaven donn're wach end' ins Gewahr.» Doch
 Spartacus wird nicht nur in Europa zum nationa-
 len Vorkämpfer. In den USA gewinnt das Drama
 «The Gladiator» von Robert Montgomery BIRD⁴⁰
 1831 den Wertewerb, den der Schauspieler Edwin
 FORREST jährlich ausschreibt; der Preis ist bestimmt
 für eine «five-act «American» tragedy», deren Pro-
 tagonist «an original of this country» sein muss
 – dabei geht es ganz offensichtlich weniger um
 die Herkunft der Hauptperson als um ihre Geistes-
 haltung, die dem «American spirit» entsprechen
 muss; in der Kritik des Stückes stellt die «New York
 Standard Review» «with pride and satisfaction»
 fest, es befände sich in bester Übereinstimmung
 «to the genius, to the taste, and to the literary
 enterprise of the American people».⁴¹ Die Gladi-
 atoren von BIRD bekämpfen den römischen Impera-
 lismus in einer Weise, die demnach an den Unab-
 hängigkeitskrieg der amerikanischen Kolonisten
 gegen die britische Herrschaft erinnert: ihr Ziel ist
 es, ein neues Bündnis von Nationen zu schaffen,
 die sich brüderlich in ihrem Hass gegen die römi-
 sche Vorherrschaft vereinen.⁴² Laut Alison FULTRELL
 trat der Schauspieler Edwin FORREST zwischen 1831
 und 1854 mehr als tausend Mal in der Rolle des
 Spartacus auf (vgl. Abb. 196); während rund sieb-
 zig Jahren stand das Stück auf den Spielplänen
 amerikanischer Bühnen.⁴³
 Verweist BIRD mit Rom auf die britische Kolonial-
 macht, so assoziiert es der italienische Autor Raf-
 faello GIOVAGNOLI in seinem 1874 erschienenen po-
 pulären historischen Roman «Spartaco» mit dem
 Kirchenstaat und den diesen unterstützenden
 Mächten Frankreich und Italien. GIOVAGNOLI hatte
 als Freiwilliger, zusammen mit seinen drei Brüdern
 (von denen der eine 1860 im Kampf fiel), in den
 Truppen Garibaldis von 1859 bis 1867 gekämpft.⁴⁴
 Sein Roman enthält manche Passagen, die sich
 wie ein Manifest ausnehmen; so lässt er etwa
 Spartacus mit Julius Cäsar zusammentreffen, der
 die Sklaven für seine eigenen Umsturzpläne ge-
 winnen will, und der Sklavenführer hält Cäsars
 Frage, mit welcher Absicht er denn seine Armee
 zum Angriff führe, entgegen: «Ich hoffe, antwor-
 tete der Rudarius⁴⁵ mit funkelnden Augen und mit
 dem Schwung ungebremster Leidenschaft, diese
 grausame römische Welt zu vernichten und zu se-
 hen, wie auf ihren Trümmern die Unabhängigkeit
 der Völker entstehen wird. [...] Ich hoffe, das Stöh-
 nen der Unterdrückten im Blut der Unterdrücker

zu ertränken, die Ketten der Unglücklichen, die an
 dem Triumphwagen der römischen Siege geles-
 set sind, zu zerreißen. Ich hoffe, diese Ketten in
 Schwerter umzuschmieden, mit denen euch die
 Völker in die Grenzen Italiens zur
 Land begrenzen, das euch die grossen Götter ge-
 geben haben, und die ihr nie härter überschreiten
 sollen [...].» Und auf dem Einwand des mitfühlend
 lächelnden Cäsar – «Und dann, du hochherziger
 Mann voller Illusionen, und dane?» – antwortet
 Spartacus: «Und dann die Herrschaft des Rechts
 über die Macht, der Vernunft über die Leidenschaft
 [...], die gleichen Rechte für alle Menschen, die
 Brüderlichkeit unter den Völkern, der Triumph des
 Guten in der Menschheit».⁴⁶ Obwohl Spartacus
 weiterhin mit dem «Ner unrecht» auf Freiheit argu-
 mentiert, so ist das Ziel des Sklavenführers hier der
 antilperialistische Befreiungskrieg – «Ich hoffe»,
 hält Spartacus zwei hundertfünfzig Seiten später
 dem römischen Konsul Lucullus entgegen. «Diese
 Scheren unglücklicher Sklaven in die Häuser ihrer
 Heimat zurückzuführen, und dort, in unseren Pro-
 vinzen, hoffe ich die Empörung aller durch euch
 unterdrückten Völker anzustechen und damit
 eurer verhassten und frevelhaften Herrschaft ein
 Ende zu setzen.»⁴⁷
 GIOVAGNOLIS Roman wurde publiziert mit einem
 Empfehlungsschreiben von Giuseppe Garibaldi:
 «Mein lieber Giovagnoli, ich habe Ihren Spartacus
 verschlungen, auch wenn mir wenig Zeit zum Les-
 sen vergönnt ist, und er hat mich voller Begeiste-
 rung und Bewunderung für Sie gelassen. Ich hope,
 dass Ihre Mitbürger das grosse Verdienst Ihres
 Werks schätzen, dass sie es lesen und daraus auf
 höchste und unbezähmbare Weise die Beharrlich-
 keit der Kämpfe lernen werden, wenn sie der heil-
 igen Sache der Freiheit dienen.»⁴⁸ Mag auch der
 Gehalt dieses Schreibens eher vom «gusto lettera-
 rio molto approssimativo» seines Autors zeugen,
 wie RUSSO schreibt,⁴⁹ der Wiederabdruck des Brie-
 fes rund sechzig Jahre später sollte dem populären
 Roman GIOVAGNOLI über die Vermittlung durch
 einen Autor von ganz anderer Qualität eine neue
 Aktualität verleihen: auf die Einschätzungen von
 GRAMSCI werden wir zurückkommen.⁵⁰

2.3 Der revolutionäre Spartacus

Der für Menscherechte und die nationale Befrei-
 ung kämpfende Held Spartacus zeichnet es in
 weitere Karriere zum sozialrevolutionären Helden
 vor. Eher marginale Bemerkungen in keineswegs
 kanonischen Schriften von Karl Marx ebneten wohl

den Weg für die ausserordentliche Karriere der Spartacus-Figur in der historisch-materialistischen Geschichtsschreibung: Als ihm seine Tochter Jenny einen im viktorianischen England verbreiteten Fragebogen über Lieblingsbeschäftigung, Lieblingsfarbe, bevorzugte Charakterzüge etc. vorlegte, füllt Vater MARX die Rubrik «Dein Held» mit den beiden Namen «Spartacus, Keppler» aus.¹⁷ Und in einem stichwortartig abgefassten Brief vom 27. Februar 1861 an ENGELS beklagt sich MARX zunächst über den Diebstahl mancher Bücher aus seiner Kölner Bibliothek, und fügt an, zur Erholung von diesen ärgerlichen Gedanken lese er APPIANS «Römischen Bürgerkrieg» im griechischen Originaltext; er bemerkt, dieser Autor gehe der materiellen Basis der Bürgerkriege auf den Grund und dabei sei Spartacus hervorgehoben als die glänzendste Figur der ganzen Geschichte der Antike: «ein grosser General (nicht ein Garibaldi), ein vornehmer Charakter, ein wirklicher Repräsentant des antiken Proletariats».¹⁸

Mehr zur Verankerung des Namens «Spartakus» in der internationalen Arbeiterbewegung beigetragen hat dann aber wohl der Spartakusbund unter Führung von Rosa LUXEMBURG und Karl LIEBKNECHT. Im August 1914 traf sich eine Gruppe von revolutionären Sozialdemokratinnen in der Wohnung von Rosa LUXEMBURG; sie planten die Zeitschrift «Die Internationale», die im Frühjahr 1915 erstmals publiziert wurde. Schon ab 1914 erschienen aber illegale Flugschriften unter dem Titel «Spartakusbriefe», und auf den Reichskonferenzen im Januar und März 1916 konstitulierte sich die «Gruppe Internationale zur Spartakusgruppe».¹⁹ Sie bildete den Kern der am 30. Dezember 1918 gegründeten eigenen Partei, die sich «KPD (Spartakusbund)» nannte.²⁰ Nun lässt sich aber den erhaltenen Texten kein einziger Kommentar über die antike Figur des Spartacus entnehmen – und die Gründe, die zum Titel der «Spartakusbriefe» und danach zur Spartakusgruppe respektive zum Spartakusbund führten, lassen sich nicht mehr eruieren; zumindest ungenau sind deshalb FUTRELLS Bemerkungen, wenn sie in einer seltsamen Zitatekonstruktion in Rosa LUXEMBURGS Schrift «Die Krise der Sozialdemokratie» lesen zu können glaubt, Spartacus werde als Mann genannt, der das «Schwert des revolutionären Kampfs mit männlicher Entschlossenheit in die Waagschale wirft».²¹ Liest man bei LUXEMBURG nach, so ist es nicht Spartacus, sondern «das Proletariat», das zu dieser Tat aufgefordert wird.²² Und wenn FUTRELL anschliessend aus dem Aufruf von LIEBKNECHT, den er kurz vor seiner Ermordung im Januar 1919 unter dem Titel «Trotz alledem» in

der «Roten Fahne» publizierte, ein Zitat anfügt, worin an die Bedeutung von «Spartakus» appelliert wird, so hat dies ebenso wenig mit dem antiken Spartacus zu tun: Mit «Spartakus» sind auch bei LIEBKNECHT die proletarischen Revolutionäre des Spartakusbundes gemeint.²³

Die Bedeutung der antiken Figur des Spartacus für die deutschen Revolutionäre von 1918 und Begründer der KPD ist ganz offensichtlich nicht klar auszumachen.²⁴ Das ändert allerdings nichts an der Tatsache, dass die vielfältigen Verwendungen seines Namens «Spartacus» zu einer Chiffre werden liessen für den proletarisch-revolutionären Befreiungskampf.²⁵ Mit entsprechenden Bemerkungen von LENIN und STALIN²⁶ und dem besonderen Interesse der historisch-materialistischen Geschichtsschreibung für die Antike als gesellschaftliche Formation der Sklavenhaltergesellschaft waren die Grundlagen gelegt für eine grosse Karriere der Heldenfigur des Spartacus in der sowjetischen und osteuropäischen Historiografie.²⁷ Vor diesem Hintergrund ist zu erklären, dass der amerikanische Erfolgsautor Howard FAST 1950, als er – aufgrund seiner Weigerung, dem «House Committee on Un-American Activities» unter Vorsitz von Joseph R. McCarthy die Mitglieder eines Komitees zur humanitären Unterstützung antifaschistischer spanischer Flüchtlinge zu verraten – im Gefängnis sass, den Entschluss fasste, einen Roman «Spartacus» zu verfassen.²⁸ FASTs Roman, in 56 Sprachen übersetzt, wurde in mehreren Millionen Exemplaren verkauft, obwohl er 1951 zunächst im Selbstverlag des Autors erscheinen musste, weil durch direkte Intervention des FBI-Direktors J. Edgar Hoover die Publikation bei acht führenden amerikanischen Verlagen verhindert wurde.²⁹ So erstaunt es nicht, dass Spartacus bei FAST Worte spricht, die sich wie ein Zitat vom Anfang des kommunistischen Manifests ausnehmen: ein römischer Soldat, der als einziger Überlebender aus verlorener Schlacht gegen die Sklavenarmee dem römischen Senat als Botschafter gesandt wird, zitiert Spartacus mit den Worten: «to the slaves of the world, we will cry out, rise up and cast off your chains!»³⁰

3. Nicht nur ein Freiheitsheld: Famillenvater und Muskeimann als dramaturgische Konstanten

Die verschiedenen Varianten des Freiheitshelden als Kämpfer für Menschenrecht, nationale Selbstbestimmung oder die proletarische Revolution ist nun allerdings nicht das ganze Bild der seit dem

16. Jahrhundert gehaltenen «Körperfiktion» der Spartacus. Einerseits vermischen sich in der Figur vielfach diese drei zum Zweck der Analyse unterschiedenen Bedeutungsfelder, andererseits verlaufen quer durch diese Ausgestaltungen des Spartacus zwei «dramaturgische Konstanten»: Spartacus ist ein häuslicher Ehemann und Vater, und er zeigt männliche Muskeln.

Schon mit dem ersten Theaterstück, der Tragödie von Bernard-Joseph SAURIN (1760), wird Spartacus in familiäre und Liebesnetze eingebunden: SAURIN versieht den Sklavenführer zum einen mit einer Mutter, die einen ehrenvollen Tod dem Verrat illras Sohees vorzieht und dabei den Soha verpflichtet, sie zu rächen, zum andern findet sich schon seit diesem ersten literarischen Zeugnis die Sehnsucht des Spartacus nach der ehelichen Verbindung mit der Tochter des Crassus, die hier Émilie heisst. Die Muster des bürgerlichen Trauerspiels «verbürgerlichen» auch den thrakischen Gladiator.⁶⁵ Die Einbindung des Spartacus in eine Liebesbeziehung, die ihn in Konflikte zwischen politischer Aufgabe und privaten Wünschen stürzt, findet sich in praktisch allen späteren Texten. In GHELPAZENS Fragment steht die romantische Leidenschaft zu einer Crassus-Tochter namens Cornelia den politischen Zielen im Wege. Und bei BIRD geht es über die Liebe hinaus um den Wunsch des Spartacus, ein normales Familienleben mit Frau und Sohn zu führen; hier wird die «Domestizierung» der Figur schliesslich auch durch einen lange verloren geglaubten Bruder, Phasarius, in Szene gesetzt, den Spartacus in der Arena wiederfindet – gemeinsam zetteln sie den Sklavenaufstand an, doch der Zwist zwischen den Brüdern führt letztlich zur Niederlage der Sklavenarmee. Bei GIOVAGNOLI findet Spartacus seine Schwester Mirca wieder und damit das Verhalten eines liebend bevormundenden grossen Bruders; ausserdem äussert sich seine familiäre Einbindung und menschliche Güte in seiner Zerrissenheit zwischen dem politischen Kampf und seiner Liebe zu Sabina, der Witwe Sullas, und zur gemeinsamen Tochter.⁶⁶

Der domestizierte Spartacus ist nun aber keineswegs ein schwächlicher Hausmann: Dramen und Romantexte schaffen mit den kaum je fehlenden Hinweisen auf die Körperstärke des Spartacus eine zweite dramaturgische Konstante, und die bildlichen Darstellungen bestätigen Spartacus als Muskelmann seit BIRDS Erfolgsstück: Der Schauspieler Edwin FORREST zeigt sich mit nacktem Oberkörper, kurzem Rock über muskelbepackten Beinen und

mit Sandalen an den Füssen (Abb. 196).⁶⁷ Wenn auch Theater und literarische Darstellungen damit eine ikonografische «Körperfiktion» Spartacus» entstehen liessen, so setzt das neue Medium des Films seit Beginn des 20. Jahrhunderts die Körperlichkeit in ganz neuer Qualität ins Zentrum der Darstellung.⁶⁸ Einerseits wird der Schenspielkörper mit der Körperfiktion konfrontiert – doch er erweist sich nicht einfach als «Körper zu viel», sondern integriert sich in den konstanten Prozess der Herausbildung und Veränderung des symbolische Körper des (nennzeitlichen, aber mit antiker Reizeffektivität behafteten) Helden Spartacus. Andererseits wird die ikonografische Dimension der Körperfiktion durch den Film unter einem sehr viel größeren Publikum und auf nachhaltigere Weise verbreitet als es je durch Bühnenaufführungen möglich gewesen war. Und schliesslich scheint diese stärkere Bedeutung der Körperlichkeit in den bewegten Bildern der Einordnung des Helden in ein bestimmtes semantisches Feld entgegenzustehen – das Spektrum des Bedeutungsangebots lässt sich noch weniger einschränken und der Film eröffnet eine komplexe Vielfalt von Sichtweisen.

4. Kein Körper «zu viel»? Von Mario Guaita über Massimo Girotti zu Kirk Douglas

Im ersten italienischen Spartacus-Film von 1913⁶⁹ spielt der Schauspieler Mario GUAITA-AUSONIA die Hauptrolle. GUAITA hatte seine Karriere in Variétés begonnen, wo er zusammen mit zwei weiteren Schauspielern als «Trio Ausonia» auftrat und in Tableaux vivants berühmte Bilder und Skulpturen nachstellte (vgl. Abb. 92). Der «gladiatore del primo novecento», wie er sich selbst vorstellte,⁷⁰ erhielt sodann enthusiastische Kritik für seine Hauptrolle in *Spartaco, il gladiatore della Tracia* unter der Regie von Giovanni Enrico VIDALI. Die «Vita cinematografica» (Februar 1914) lobt in höchsten Tönen «die plastische Schönheit seiner Gestalt, die Attraktivität und gleichzeitige Agilität und Kraft seines perfekten Körpers, den quirligen und durchdringenden Blick, die perfekte Schenspielkunst.» Und in der amerikanischen Werbung für den Film wird GUAITA vorgestellt als «a celebrated Italian wrestler and fine actor, whose physique and finely chiseled face make him an extraordinary prototype [sic] of the ancient gladiator.»⁷¹

Der Film ist offenbar zur noch in der amerikanischen Version in der Library of Congress erhalten, wobei immerhin fünf von sechs Filmrollen, allerdings teilweise unvollständig, vorhanden sind. Maria WYKE konnte das vorhandene Material sichten und mit dem Werbematerial den Plot rekonstruieren;⁷² aktuell ist auf dem Markt auch eine VHS-Videokopie zugänglich, die nach Angaben des Vertriebs aufgrund eines 18 mm-Films eines «privaten Sammlers» erstellt wurde⁷³ – die folgenden Erläuterungen stützen sich auf die eigene Visibilisierung dieses Fragments sowie auf die Angaben von WYKE. VIDALIS Film beginnt mit dem Triumphzug des Crassus nach der Eroberung von Thrakien; in seinem Zug führt er Spartacus in Ketten mit – die Kamera schwenkt auf die maskierten Arme des Helden und dieser blickt in die Kamera; konstant wird in der Folge der Blick der Zuschauer durch die Kamera auf den nackten Oberkörper von GUAITA-AUSONIA gelenkt, und im Moment, wo er die Eisenstangen seiner Zelle auseinanderbiegt, um zu fliehen, richten sich die Augen des Schauspielers selbstverliebt auf seine prallen Bizepse.⁷⁴ Die Sklaven unter Spartacus besiegen die römische Armee unter Crassus – doch Spartacus zeigt Gnade und wird umgekehrt von Crassus zum Feldherrn der römischen Armee gemacht. Er zieht umjubelt von der Menge in Rom ein. Dort setzt sich sein Kampf fort, nun nicht mehr gegen Rom, sondern gegen den eifersüchtigen Mit-Gladiator Noricus (das Drehbuch, weitgehend auf den Roman von GIOVAGNOLI abgestützt, hat diese Figur der Tragödie von SAURIN entlehnt). Spartacus entkommt den Löwen, denen Noricus ihn vorwirft, und lässt nun seinerseits die Löwen seinen Gegner verschlingen. Ein Happy End folgt: Spartacus wird frei, wird Römer, Oberbefehlshaber und letztlich Einiger der zerstrittenen Faktionen – er erobert Rom in der friedlichen Form der Vereinigung mit Narona, Tochter des Crassus, und stellt damit dem politischen Konflikt die romantische Einigung entgegen.⁷⁵ Der Film vereinigt hier folglich die Männermuskeln mit dem moralischen Helden: GIOVAGNOLI, der seinen Spartacus noch auf dem Schlachtfeld sterben liess, wird angesichts des seit bald einem halben Jahrhundert geeinten Italien revidiert und mit den Elementen des Konkurrenzkampfes unter den Sklaven, die der Tragödie von SAURIN entlehnt sind, dramatisch ergänzt. Wir treffen also durchaus wieder auf die Bedeutungsfelder der Spartacus-Figur, die wir eben – ziemlich simplifiziert – auseinander zu dividieren suchten; allerdings scheint hier alles

eben nicht hübsch unterschieden, sondern durcheinandergewirbelt komplex und mit einer starken Dosis Körperlichkeit gewürzt.

Für eine Überarbeitung des Spartaco von GIOVAGNOLI sprach sich rund zwanzig Jahre später auch Antonio GRAMSCI aus. In seinen Gefängnisgeheimnissen findet sich die Notiz vom 8. Januar 1932, in der er sich aus Anlass der Publikation von Geribaldis Empfehlungsschreiben im «Corriere della sera» sehr positiv über den «romanzo popolare» GIOVAGNOLIS äussert, der auch im Ausland Verbreitung gefunden habe; er vermerkt, «che Spartaco si presterebbe [specialmente] a un tentativo che, entro certi limiti, potrebbe diventare un metodo: si potrebbe cioè tradurlo in lingua moderna: purgare dalle forme retoriche e barocche e in lingua narrativa, ripulirlo di qualche idiosincrasia tecnica e stilistica, renderlo «attuale». Si tratterebbe di fare, consapevolmente, quel lavoro di adattamento ai tempi e ai nuovi sentimenti e nuovi stili che la letteratura popolare subiva tradizionalmente quando si trasmetteva per via orale e non era stata fissata e fossilizzata dalla scrittura e dalla stampa.»⁷⁶ Tatsächlich erschien 1952 eine neue Version des Romans in «Vie Nuove», einem Magazin des PCI, als Feuilleton in 27 Folgen – und damit wurde der Roman gewissermassen neu lanciert.

Kaum war die letzte Folge des Feuilletons in den «Vie Nuove» erschienen, kam im Januar 1953 auch der Film von Riccardo FREDA in die Kinos: Spartaco (italienisch-französische Koproduktion «Consorzio Spartaco»).⁷⁷ FREDA drehte einen Spartacus-Film, der zwar sehr wohl Männerkörper ins Zentrum rückt, jedoch wieder vor den triumphalen Anachronismus von VIDALI zurückgeht und den Helden am Ende sterben lässt. Massimo GIROTTI, der Darsteller des Spartacus, spielte noch 1942 einen heroischen Piloten im faschistischen Propagandafilm von Roberto ROSSELLINI, Un pilota ritorna, und nach dem Krieg war er der verfolgte und brutal ermordete Heilige Sebastian in Alessandro BLASETTIS Fabiola (I, 1949);⁷⁸ in Riccardo FREDAS Spartaco darf er zwar durchaus seinen wohlgestalteten Oberkörper zeigen, allerdings in einer Sequenz mit ausgebreiteten, angeketteten Armen: eine christologische Märtyrerfigur, die zudem den begehrliehen Blicken der Crassus-Tochter Sabina (so heisst sie hier) ausgesetzt ist; eine Affirmation körperlicher Männlichkeit und zugleich eine Entmännlichung durch den Blick der Femme fatale, die ihn zum Lustobjekt macht (Abb. 197). Spartacus hat auch eine thrakische Geliebte, hier Amitis genannt; er



197 Massimo Girotti als Spartacus im Blick von Gianna Maria Canova als Crassus-Tochter Sabia im *Spartaco* von Riccardo Freda (I, 1953).

zeigt sich allerdings den Avancen der Crassustochter durchnahs zugänglich, und damit ist das für die Filmerzählung effiziente Liebesdrama im Dreieck oder gar im Viereck (auch Amitis wird umworben) angelegt. Denn auch bei Freda beruht der Untergang des Sklavenhäeres auf letzter Konkurrenz: Im *Spartaco* von 1953 ist es der Fivvte Octavius, der zunächst die Zweifel der Amitis an der Treue ihres Geliebten zu schüren versteht und dann, mit ihrer Unterstützung, die Sklaven gegen den Willen des Spartacus in die Schlacht und demoralisierenden Verderben führt. Spartacus stirbt auf dem Schlachtfeld. Die wieder veröhrnte amazonenhafte Amitis findet ihn noch lebend; sie tröstet den in seinem Tod verzweifelnden Spartacus – «Ich habe euch ins Verderben, nicht zum Sieg geführt» – mit den Worten, nur die Schlacht, nicht der Befreiungskampf sei verloren.

Maria Wyke glaubt, in Fredas *Spartaco* klare Anspielungen ausmachen zu können: jene auf das Märtyrertum der vor allem kommunistischen Partisanen während des Krieges, jene auf den Konflikt innerhalb des PCI zwischen dem für Kompromiss und damit Regierungsbeteiligung eintretenden Palmiro Togliatti und seinem radikalen parteiinternen Gegner Pietro Secchio.⁷⁹ Diese Anspielungen mögen für das zeitgenössische Publikum im Film angelegt sein, doch darauf beschränkt sich keinesfalls sein Bedeutungsangebot, und eine solche

«Schlüssel-Interpretation» vermag die Rezeption weit über ein kommunistisches Publikum hinaus nicht zu erklären. Denn offenbar war die Rezeption durch PCI-Kreise zurückhaltend. Die PCI-Zeitschrift *«Vie Nuova»*, die den kommenden Film begeistert kommentiert hatte, verlor nach der Lancierung von Fredas *Spartaco* in den Kleos kaum mehr ein Wort darüber – tatsächlich treten bei Freda die klassenkämpferischen Aspekte hinter die romantisierende Liebesintrige und die Rivalitäten zwischen den Sklaventrainern zurück. Doch der Film hatte internationalen Erfolg – auch ohne den Namen «Spartacus»: in den USA entfiel im Verleiheteil jeder Hinweis auf Spartacus: Als Riesoi Rome zirkulierte der Film in den amerikanischen Lichtspielhäusern.⁸⁰ Darin zeigt sich, im Gegensatz zu Wykes Bemühung um eine klare Festlegung von Bedeutungen, vielmehr die Bedeutungsvielfalt des Films: In der Aktualisierung der «Körpertiktion Spartacus» durch Massimo Girotti tritt der Spartaco von Riccardo Freda in spannungsreiche Beziehung zum Spektrum der Bedeutungen, die Literatur, Theater und die früheren Antikenfilme im Allgemeinen und der Spartaco von Vidal im Besonderen geschaffen haben: einen historischen Körper, der sich als Bild eines heroischen Sklaven der griechisch-römischen Antike, der muskelbepackt gegen Unterdrückung aufsteht, verselbständigt hat. Dieses Bild modelliert und transformiert Fredas Spartaco, auf den sich wiederum Stanley Kubricks *Spartacus* (USA 1960) beziehen wird (Abb. 193).

Grundlage und Ausgangspunkt dieses wohl bekanntesten Spartacus-Films war der Roman von Howard Fast,⁸¹ der nun im Unterschied zu Giovagnoli überdeutlich die moralisch verwerflichen Römer und die vorbildlichen Sklaven als antagonistische Klassen einander gegenüberstellte; in ihrer Analyse legt Alison Futrell überzeugend dar, wie Fast zwischen Sklaven und Römern eine Opposition von «Leben» gegen «Tod», von kollektivem Gruppenbewusstsein gegen individuell-hedonistische Machtgier, von Land gegen Stadt, von heterosexuell-monogamer guter patriarchaler Ordnung gegen bisexuell-verdorrene Zuchtlosigkeit konstruiert.⁸² Aufschlussreich für die Erklärung dieser populär-kommunistischen Sichtweise sind die Bemerkungen zur Entstehung des Romans in der Autobiographie von Howard Fast: Im Gefängnis habe er sich mit der deutschen Geschichte in der Zwischenkriegszeit auseinandergesetzt, auf dieser Grundlage zunächst ein Buch über Rosa Luxemburg und ihre führende Rolle im Spartakus-

bund erwogee, sich schliesslich an der dem Spartacus-Stoff zugewandt.⁸⁵

Die Lektüre von FASTS Roman begeisterte Kirk DOUGLAS, der seit Ende der 40er-Jahre in allen Filmge-tungen, von Western über Detektiv- und Aben-teuerfilmen bis Melodramen, brillierte und zu den erfolgreichsten amerikanischen Filmschauspielern zählte; aber anderem herte er als Ddysseus schon 1955 in einer italienischen «Colossal» die Haupt-rolle gespielt.⁸⁴ DOUGLAS wurde 1916 in einer Familie russisch-jüdischer Einwanderer in einer Vorort von New York geboren.⁸⁶ In seiner Autobiographie beschreibt er seine Reaktion auf die Lektüre von FASTS «Spartacus» mit den Worten: «Spartacus was a real man, but if you look him up in history books, you find only a short paragraph about him. Rome was ashamed; this man had almost destroyed them. They wanted to bury him. I was intrigued with the story of Spartacus the slave, dreaming the death of slavery; driving into the armor of Rome the wedge that would eventually destroy her. I'm always astounded by the impact, the extent of the Roman Empire, Caesars, Israel – full of Rome and ruins. [...] Looking at these ruins, and the Sphinx and the pyramids in Egypt, at the palaces in India, I wince. I see thousands and thousands of slaves carrying rocks, beaten, starved, crushed, dying. I identify with them. As it says in the Torah: «Slaves were we unto Egypt.» I come from a race of slaves. That would have been my family, me.»⁸⁶ Diese «humanistische» Begeisterung vor religiös-jüdischem Hintergrund zeugt von einer ganz anderen als kommunistisch-klassenkämpferischen Lektüre von FASTS Roman – und es mag vielleicht auch daran gelegen haben, dass DOUGLAS, der die Planung des Films mit seiner eigenen Produktionsfirma, Bryna Productions, an die Hand nahm, mit dem Drehbuch nicht FAST, sondern Dalton TRUMBO beauftragte. Damit aber traf DOUGLAS gleichwohl eine klare politische Entscheidung: Sowohl FAST wie TRUMBO standen auf der «Blacklist» jener Drehbuchautoren, die im Zeichen der anti-kommunistischen Verfolgungen der 1950er-Jahre mit einem Berufsverbot belegt waren – sie durften auf keinem Vorspann genannt und auf keinem Filmset gesehen werden.⁸⁷ Nach einem Jahrzehnt McCarthyismus, dem sich Hollywood gefügt hatte, war Spartacus der erste Film, der den Bann der verfolgten Autoren brach und sie ganz offiziell mit ihren Namen in den «Credits» aufführte.⁸⁸

TRUMBO scheint die Spartacus-Geschichte von FAST in ein weniger dichotomisch geprägtes Script

umgesetzt zu haben, worin dennoch den militä-rischen Siegen der Sklavenermee ein grosses Ge-wicht zukam. Der Regisseur Stanley KUBRICK schenkte diese Sicht nun aber nicht zu teilen (Kirk DOUGLAS, der eine der Hauptrollen in KUBRICKS Antikriegs-film *Paths of Glory* [USA 1957] gespielt hatte, ersetzte mit ihm in den ersten Dreh-tagen den Regisseur Anthony MANN, der vom Mitproduzenten Uni-versal International Pictures bestimmt worden war):⁸⁹ Aus manchen Äusserungen KUBRICKS wird seine Bemühung um die Vermittlung einer historischen Authentizität oder vielleicht genauer: um das Sichtbarmachen einer fremden Welt erkennbar;⁹⁰ andererseits interessierten ihn weniger eine idealisierende Sicht auf die Sklaven als harmonisches Kollektiv denn die Spannungen unter den Figuren des Films, weshalb er auch Elemente aus KOESTLERS *The Gladiators* integrieren wollte.⁹¹ An der Wiege des Spartacus von 1960 standen damit Protagonisten mit unterschiedlichsten Sichtweisen auf die Figur des Helden – und dies führte zu heftigen Auseinandersetzungen im Produktionsprozess; gestritten wurde um fehlende Schlachtensiege der Sklavenerarmee, das Zeigen von brutalen oder mil-de ästhetisierten Schlachtszenen, das allzu christologische Ende des Spartacus am Kreuz oder die Einschränkung der Befreiungshoffnung auf einen Sohn.⁹² Das Ergebnis war ein Film, mit dem ausser dem Produzenten und Hauptdarsteller Kirk DOUGLAS keiner so richtig zufrieden sein wollte, der aber gleichwohl den grössten Publikumserfolg im Jahre 1960 verbuchen sollte.⁹³ Vielleicht ist dieser Erfolg gerade auch dem breiten Spektrum an Bedeutungen und Emotionen eines Films zu verdanken, in den die verschiedenen Stränge der Körperfiktion des Spartacus, dieses neuzeitlichen Helden mit antiker Referenz, einflössen: Der Körper des «steely-eyed and virile star»⁹⁴ DOUGLAS (Abb. 193) legte sich über den in den letzten zweihundertfünfzig Jahren geschaffenen symbolischen Körper; er wurde damit ein Teil der Körperfiktion und ein Modell für künftige Ausgestaltungen.

5. Ein Held fürs Kinopublikum: die Karriere des Spartacus seit den 1960er-Jahren

Aus den Nachkriegsfilmen der 1950er- bis Mitte der 60er-Jahre lässt sich die «Heldenfigur» Spar-tacus in ihrer soziokulturellen Dimension erken-nen. Neben den Filmen von FREDA 1953 und von KUBRICK

198 Gli invincibili dieci Gladiatori (1964) mit O. VASIC als Spartacus (vorne in der Mitte)



1960. denen man – trotz ihrer dramaturgischen Konzessionen an die Erzählkonventionen der Institution Kino⁶⁶ – zur iindest einen historisch referenzialisierenden Anspruch attestieren kann, mit dem sie sich in die Tradition des Spartacusbildes seit dem 18. Jahrhundert stellen, sind in dieser Zeit noch mindestens drei weitere, von vornherein im fiktional-fantastischen Bereich anzufindende italienische Filme entstanden, die es den Sideverarbeiten anknüpfen: *Il figlio di Spartaco* von Sergio CORBUCCI 1963 (i), *Spartaco e i dieci gladiatori* (Gli invincibili dieci Gladiatori) von Nick NOSTIC 1964 (I/E/F) (Abb. 198) und *Le vendette di Spartacus* von Michele LUCCI 1965 (II).⁶⁶ Der Film von CORBUCCI erfindet die Fortsetzung der «Geschichte» in den Abenteuern von Spartacus' Sohn, der, ohne seine wahre Identität zu kennen, als römischer Offizier Cäsars in Ägypten von Sklavenhändlern gefangen genommen wird und, als er von seiner Herkunft erfährt, mit den Worten «If Rome is for Slavery, then I'm against Rome» den Kampf gegen die Sklaverei wieder aufnimmt. Letztlich retabliert er jedoch die «gute» Herrschaft Cäsars, die das Volk vor den barbarischen Stammesführern, den Sarazenen, genauso beschützt wie vor den korrupten römischen Statthaltern, was Richard DYER mit den Worten auf den Punkt bringt: «[He] restores enlightened colonialism».⁶⁷ Der Bodybuilder Steve REEVES spielt Randus, den Sohn, verkörpert ihn als einen sehr südlichen Typ in einem exotisch-orientalischen Dekor, dessen filmische Wüstenkonografie wie auch die Darstellung der Gewalt

in den Kampfszenen bereits den Italowesternenzukünftigen scheinen.⁶⁸ Die anderen Helden Filme erben von der Spartacusfigur die Idee des Sklavenaufstands, der jedoch nur noch als Anstoss für die Inszenierung einer Kette von narrativ dürftig zusammengeheftenen Wrestling- und Schlachtszenen und Gejagen dient, und die in ihrem Exzess auch parodistische Züge mit die Antikenfilme enthalten. Hier lässt sich die Figur Spartacus in die Reihe der mythifizierten Fantasiegestalten von Kraftmännern wie Ursus, Herkules, Samson oder Maciste stellen (Abb. 45–50):⁶⁹ Der populäre Held kehrt sozusagen ins Vaudeville zurück, wo das Attraktionsmoment des physischen und kinematografischen Spektakels über die wertmässig-emotionalen Komponenten dominiert, die er vom bürgerlich-aufklärerischen Theater (SAURIN) und nationalistisch-sozialkritischen Roman (GIOVANNOLI, FAST etc.) erbt.

Die historisch von der Antike her mit nicht viel mehr als einem Namen besetzte Figur Spartacus eignet sich sehr gut, um die Komplexität und Modularität der Peplum-Helden der 1950er- bis Mitte 60er-Jahre zu skizzieren und als ein historisch-fiktionales Konglomerat zu erkennen, das auch vor und nach dieser Zeit eine gewisse Gültigkeit behält: Spartacus erweist sich als äusserst wandelbarer Körper-Held, als Vehikel, in dem sich das Historische mit dem Zeitgenössischen immer wieder neu verbindet und sich die politischen, sozialen, moralischen, ökonomischen, aber auch kinematografischen Anliegen der verschiedenen

Aktualisierungsmomente wie Sedimente ablagern, kumulieren und amalgamieren (Im Sinn der transhistorischen Selbststrukturierung von Tradition, wie sie Paul Ricoeur versteht, oder der Collage von Gemeinplätzen Im Begriff der Folklore, wie ihn Antonio Gramsci benutzt).¹⁶¹ Unsere heutige cinephile Erinnerung ist sicherlich dominiert durch das Bild von Kirk Douglas aus Kubricks Film geprägt,¹⁶² dennoch können wir annehmen, dass die zwischen 1953 und 1965 entstandenen Filme aneinander antworten und sich eventuell auch in der zeitgenössischen Rezeption (die sich durch die internationale Auswertung der Filme Im Fernsehen – wie In den Landkinos – auch In der Schweiz – noch weit In die 60er-Jahre hinein zieht) ein facettenreiches Bild der Figur und Ihrer Legende zusammenfügt.¹⁶³ Selbst wenn sich für den Durchschnittszuschauer die Spartacusfigur vielleicht nicht aus der Masse der Sinfilm-Helden der Zeit heraushebt, so kann sie für die Analyse als Beispiel dienen. Spartacus kann dabei zumindest Insofern als populärer Held gelten, als die Filme von Frezza und vor allem von Kubrick als ökonomische Erfolge und politisch-mediale Ereignisse verbucht werden können.

6. Körperfiktionen der Männlichkeit

In die imaginäre Körperfiktion des Film-Spartacus fließen drei ineinandergreifende Ebenen ein, die die drei vorgängig genannten Aspekte des Helden je nach Film In unterschiedlicher Gewichtung enthalten und also schon In sich oft widersprüchlich sind. Zu den Aspekten des Heldischen, die jedoch nicht zwingend zur Körperfiktion einer historischen Figur gehören, gesellt sich Im Antikenfilm die Inszenierung des muskulösen Körpers, sodass wir die folgenden Ebenen unterscheiden können: die archaische Männlichkeit, das Wertekonglomerat des domestizierten Superhelden und das mediale Körperspektakel.

6.1 Die archaische Männlichkeit

Die sich als archaisch darstellende Männlichkeit, die auf den Muskelmann aus dem Jahrmarkt, Im Vaudeville und auf das frühe Kino zurückverweist und mindestens seit Edwin Forest In Bildern *The Gladiator*¹⁶⁴ zur Spartacus-Figur gehört, ist In der physischen Demonstration von Stärke angesprochen.¹⁶⁵ Die kämpfenden Männer werden als mehr oder minder menschliche Wesen dargestellt, die überdurchschnittliche Kraft und Mut besitzen;

Gladatoren und Sklaven werden dabei immer wieder mit tierischen Elementen In Verbindung gebracht: Sie kämpfen mit Tieren und wie Tiere oder werden wie Tiere behandelt, tragen Felle oder sind nur leicht bekleidet.¹⁶⁶ Sie sind für die Römer noch nicht In die Zivilisation eingetreten, was auch ihre dunklere Hautfarbe, die sie als kulturelle Andere und sozial als Unterschichtsangehörige kennzeichnet, zu erkennen gibt.¹⁶⁷ Jedoch stellen die Sklaven In den Filmen, die In ihnen die positive Kraft gegen (römische) Unterdrückung und Dekadenz anlegen, eine Art *«Urheld»* (Im Sinne Joseph Campells) dar, der *«Übermenschliches und damit «Wertschaffendes» leistet oder leisten wird»*,¹⁶⁸ sozusagen als ein filmisches Versprechen an die Geschichte: nämlich Sklaverei und damit Ungerechtigkeit und Armut abzuschaffen. Begonnen sie meist impulsiv spontan und unorganisiert, zu revoltieren,¹⁶⁹ so ist damit – Im Rahmen des *«Production Codes»* – die Anwendung und Darstellung von Gewalt und damit von archaischer Männlichkeit Im Dienst der Menschlichkeit, des *«Naturrechts»*, legitimiert und nobilitiert. Gleichzeitig müssen die Sklaven aber auch ihre Körperkraft und Leidenschaften beherrschen lernen und den Zugang zur Sprache (zum Symbolischen) finden: ein Aspekt, der vor allem In Kubricks Film explizit thematisiert wird, indem Spartacus exemplarisch diese Entwicklung vorführt.¹⁷⁰

6.2 Der domestizierte Superheld

Diese *«Menschwerdung»* bringt uns auf die zweite Ebene, jene der Werte des Heldischen: Besitz der *«Urheld»* höchstes eine menschliche Moralvorstellung, wie sie bereits Maciste In *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) kennt, und die der Rettung der Schwachen, der vergötterten Frau und der Errettung der Zivilisation (sprich der Menschheit) dient;¹⁷¹ so lassen die Sklaven mit Spartacus das überlegte Handeln, die militärische und politische Taktik, das Klassenbewusstsein, die Solidarität sowie die Leidenschaft des Herzens für die geliebte Frau und den Sinn für die Familie kennen. Durch diese Aspekte wird das Genre des Kriegsfilms aufgeladen mit moralischen, ethnischen, ideologisch-politischen, melodramatischen und Im Falle des Sinfilms auch mit explizit christlichen Komponenten. Der Superheld (*«larger than life hero»*) Spartacus vereint, solange er einem axiologischen Rollenmuster wie Belfrage, Kubrick und auch Corbucci verpflichtet bleibt, alles der ofien christlichen Komponente alle In sich. Er ist jedoch kein

Übermensch, sondern kennt Zweifel, spürt die Bürde der Verantwortung, ist verletztlich durch Gefühle und wird von der historischen Situation überwältigt.¹¹⁷ Sein Tod macht aus ihm zwar einen Märtyrer und lässt das historisch-mythische Bild des Helden intakt, doch seine narrative Darstellung (in welchen Varianten auch immer) macht aus ihm einen bürgerlich-tragischen Helden: In seiner Aktualisierung in den 50er-Jahren hat der Held den Konflikt verinnerlicht und muss sein ganzes Leben den Forderungen seiner Überzeugung unterwerfen.¹¹⁸ Spartacus nähert sich so auch den Verlierern, gebrochenen Figuren und Antihelden anderer Genres der Zeit an, welche die Krise der Männlichkeit, des Selfmademan und der sozialen Werte inszenieren. Dabei wird aus Spartacus nie ein wirklich individueller, psychologischer Charakter, und er lässt sich auch nie ganz domestizieren, sondern die Ideen, für die er kämpft, «übersteigen» ihn,¹¹⁹ wenn auch – ähnlich wie in einem Antikriegsfilm – seine konkreten moralischen und politischen Ideale für die Menschheit (vorläufig) verloren gehen. Im populären Genre des Peplum entsteht jedoch über die allgemein humanistische Botschaft – Friede, Freiheit, Gerechtigkeit – hinaus kein kohärenter, einheitlicher Diskurs. So kann der antike kollektive Held (als Körperfiktion), der für eine bessere Gesellschaft kämpft und scheitert, im Umfeld seiner Figurenkonstellation konkrete zeitgenössische Anliegen anklingen lassen, wie etwa in Kubricks Spartacus die der McCarthy-Ära, des Civil Rights Movements, des Feminismus oder der Homosexualität, und gleichzeitig bürgerlich-mittelständische Werte der Kleinfamilie, männliche Muskelstärke, kühle Beherrschtheit und Intelligenz vorführen. Durch seine Widersprüchlichkeit und «Offenheit» kann ein solch populärkultureller Film von verschiedenen Seiten vereinnahmt werden,¹²⁰ wie dies wohl auch geschehen ist, um ihm (und bis zu einem gewissen Grad dem Phänomen der Antikenfilme allgemein) zu seinem durchschlagenden Erfolg zu verhelfen.¹²¹

6.3 Das mediale Körperspektakel

Vor allem aber wird auf einer dritten Ebene der Held durch die körperliche Performance und mediale Inszenierung zum Star: «The bigger is better» ist die Devise der Studios, um der Krise des Kinos in der Konkurrenz gegen das Fernsehen in den USA zu begegnen und die Koproduktionen anzuhetzen.¹²² Die international vertriebenen Monumentalfilme aus Hollywood und Cinecittà, das nach dem Krieg vornehmlich mit amerikanischen Geldern wieder aufgebaut wurde, demonstrieren ökonomische

Macht, neueste technische Standards und sind als mediale Ereignisse aufgebaut, wie dies bereits Vivian SOBCHACK herausstellte.¹²³ Dabei werden nicht nur Schauspielerinnen, sondern auch männliche Körper ihrer Schönheit und erotischen Ausstrahlung wegen angepriesen. Dass dies kein neues Phänomen ist, sondern die Kinoidustrie mindestens seit den Grossproduktionen der 10er-Jahre begleitet, zeigt unter anderem die Kritik in der ungarischen deutschsprachigen Zeitung «Neues Pester Journal» zum Spartacus-Film von VIDALI von 1913, in der Mario GUAITAS athletische Erscheinung als «nec plus ultra der menschlichen Schönheit!» gelobt wird; mit seinen «klassischen Zügen» und seiner «unübertrefflichen Körperstatur» hatte er den männlichen Schönheitspreis der Académie des Beaux-Arts de Paris gewonnen (so die Zeitschrift «Pesti Kirlap»).¹²⁴ Daneben wird der Film für seine Massenszenen und atmosphärische Kulissengestaltung gewürdigt.¹²⁵ Auch Siegfried KRACAUER erwähnt 1926 in Bezug auf die «Prunkoper» Ben Hur (Fred NIBLO, USA, 1925) in einem Atemzug den Materialaufwand, die Menschenmassen und die Erscheinung Ramon NOVARROs (Abb. 61), der «so schön wie Valentino [...] einen amerikanisch-spanisch-mexikanischen Typus» verkörpert und damit die Internationalität des Films unterstreicht.¹²⁶ Neu ist in den 50er-Jahren allenfalls, dass die Kinoleinwand mit dem Breitwandformat, den Technicolorfarben, technisch ausgeklügelteren Effekten und grösserem Aufwand die Materialschlacht noch prächtiger inszenieren kann.¹²⁷ Kinospektakel und Körperspektakel der ölig glänzenden Muskeln und rohen Männermassen halbnackter Schauspieler, die in den Hauptrollen mit Steve REEVES, Mark DAMON, Victor MATURE, Massimo GIROTTI oder Charlton HESTON oft von Bodybuildern, Models oder Sportlern besetzt sind und ausserhalb des Filmbereichs bereits Medienpräsenz genossen, ergänzen und übertrumpfen sich gegenseitig für die monumentale Darbietung, die sich nun auch explizit an das weibliche Publikum wendet.¹²⁸ Natürlich nehmen die Männerkörper dadurch auch Warencharakter an: Sie werden oft als erotische, meist den südlichen Typ übersteigernde, exotisch-orientalisierte Objekte des Begehrens für die weiblichen Hauptfiguren und das Publikum inszeniert.¹²⁹ Ihre sichtbare und entfesselte Körperlichkeit und Performance verleiht dem Monumentalfilm in seiner Künstlichkeit eine physische Authentizität, gleichzeitig wird die archaische Männlichkeit des Urhebers durch die mediale und ökonomisch-technische Demonstration von Performanz ästhetisiert und tröstet so auch über die Verunsicherung oder – in

den nur noch auf Wrestlingsszenen ausgerichteten Filmen – über die Absenz der Werte hinweg.¹²⁴ In der an barocke Kirchen erinnernden Überwältigung durch den Exzess auf allen Ebenen wird der Kinobesuch zum Ereignis und Erlebnis, der ein «Höchstmass unmittelbarer physischer Existenz» auf der Leinwand wie für das Publikum herzustellen versucht¹²⁵ und eine Art Wiedergewinnung des moralischen Helden im filmischen und körperlichen Spektakel ermöglicht.¹²⁶

6.4 Die Befreiung der Moral

Wir haben die Ausführungen zu diesem letzten Punkt so allgemein gehalten, weil die Spartacus-Filme diesbezüglich keine Ausnahme bilden: Ob Autorenfilm oder B-Movie, sie inszenieren den männlichen Muskelhelden, mehr oder weniger ästhetisiert, erotisiert und mit moralischen Werten ausgestattet, immer für das mediale und physische Erlebnis des Monumentalen: Die Körperfiktion des Schauspiels und der (kapitalistischen) Maschine Kino überbieten die historische Figur bei Weitem. Wenn Geschichte, wie Peter VON MATT in Bezug auf Historienerzählungen schreibt, ein «Rauschmittel» ist,¹²⁷ so reaktualisieren die Antikenfilme in den 1950er- und 60er-Jahren des Wirtschaftswunders, an dem sie die Zuschauer teilhaben lassen, die Verzauberung der Welt,¹²⁸ die dem Kino seit je her eigen ist, und bekämpfen als mediales Rauschmittel die Krise des Kinos, der Moral und der Männlichkeit.

Eine «Befreiung der Moral», wie der Titel dieses Aufsatzes suggeriert, bedeutet dies also mindestens in einem doppelten Wortsinn: einer Absetzung von der Moral zugunsten des monumentalen und exzessiv physischen Spektakels; und einer Freisetzung von moralischen, manchmal politischen, aber vor allem allgemein humanistischen Aussagen, die ein vielfältiges paralleles Bedeutungsangebot liefern, das den Exzess legitimiert, ihn aber auch wieder in die Schranken weist.

7. Die Körperfiktion antiker Figuren

Wenn wir nun abschliessend auf unsere Ausgangsthese zurückkommen, können wir die Konsequenzen aus unserem Überblick über die Konstruktion und permanente Veränderung der Körperfiktion «Spartacus» in drei Thesen formulieren.

1. Grundsätzlich muss für den Antikenfilm das Konzept des «corps en trop» von COMOLLI formuliert werden, da die Körperfiktion antiker Figuren im Allgemeinen und von Spartacus im Speziellen kaum mit einer populär tradierten Ikonografie

aufbauen kann und auch das historische Wissen nicht zu einer wirklich konkreten Vorstellung führt, die dem Schauspieler bei seiner Verkörperung der Figur in die Quere kommen würde. Der Name der Figur evokiert den symbolischen Körper als formbare Hülle. Die antike Figur besitzt kein kontinuierliches Körperbild, sondern dieses wird in den Aktualisierungen der Antike seit dem Humanismus oder, für die Spartacus-Figur, seit der Aufklärung geschaffen und wandelt sich nach den Bedürfnissen und Vorstellungen der Epochen, selbst wenn manchmal Konstanten ausgemacht werden können. Vor allem in den szenischen und später filmischen Aktualisierungen der antiken Figur durch verschiedene SchauspielerInnen schiebt sich deren mediale Körperlichkeit in den Vordergrund, und in gewissen Fällen dominiert das Bild einer Schauspielerin oder eines Schauspielers die Körperfiktion für eine gewisse Zeit.

2. Dies bedeutet auch, dass die Antike im populären Imaginären weitgehend als ein fiktionales Konstrukt zu sehen ist, dem zwar ein referenzialisierendes Gewicht zukommt, das dem Stoff und den historischen Figuren ein Hauch von Authentizität verleiht; Antike ist für die Filme jedoch «Mythos» im Sinne von BONDANELLA oder der klassisch-griechischen Tragödie: Sie ist Rohmaterial, das zur beinahe beliebigen Ausformung und Anpassung zur Verfügung steht.

3. Der historisch-sinnliche Körper antiker Figuren wird mehrheitlich in den Filmen geschaffen, wobei die Filme sich aufeinander beziehen. Doch das frühe Kino knüpft auch an die populäre Ikonografie von (Muskel-)Körpern im 19. Jahrhundert an und schmückt sich gleichzeitig mit dem kulturellen, bürgerlichen Wert antiker Stoffe und im Falle der Spartacus-Geschichte mit den Aspekten ihrer wandelbaren Vereinnahmung und semantischen Biegsamkeit seit der Aufklärung. Die emotionale Bedeutungsvielfalt einer antiken Figur entsteht somit durch die Zeit hindurch und vor allem zwischen den Filmen in der Kumulation der Aspekte, im Konglomerat der Facetten, die den symbolischen Körper immer wieder transformieren und am populären Geschichtsbild der Antike weiterwerkeln.

Anmerkungen

- 1 FAST 2000 [Erstpublikation 1951]; ARTHUR KOESTLER, *The Gladiators*, London 1999 [Erstpublikation 1939]; LEWIS GRASSIE, *Gladii*, Pseudonym für J. Leslie Mitchell], Spartacus, London 1970 [Erstpublikation 1933].
- 2 COMOLU 1977.
- 3 ERNST H. KANTOROWICZ, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theory*, Princeton 1990 [Erstpublikation 1957], dt. Übers.: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, München 1994, S. 30 ff und 415 ff.
- 4 Im Anschluss an KANTOROWICZ, der von der ›mystischen Fiktion‹ von den zwei Körpern des Königs spricht, führt BELTING (2001, S. 97 f.) den Begriff der ›Körperfiktion‹ ein, benutzt ihn jedoch konkreter als Abbild des Königs in Form einer ›effigies‹ in kultischen Zusammenhängen. – Zum populären Wissen aus dem Geschichtsunterricht, das historische Sujets und Figuren evozieren, vgl. LAGNY 1992.
- 5 COMOLU 1977, S. 6.
- 6 Zur vielschichtigen Konstruktion von Figuren im Spielfilm vgl. MARGIT TÖHLER, HENRY M. TAYLOR, ›De quelques facettes du personnage humain dans le film de fiction‹, in: IRIS 24, 1997, S. 33–57.
- 7 JEAN RENOUF, *Écrits 1925–1971*, Paris 1974, spricht selbst davon, mit La Marsellaise weder einen historischen noch einen modernen, sondern ganz einfach einen ›aktuellen‹ Film machen zu wollen.
- 8 Vgl. die Bemerkungen zum fehlenden ›Porträt‹ des Achill im Beitrag von Michèle LAGNY.
- 9 Vgl. LORNA HADWICK, *Reception Studies*, Oxford (Greece & Rome: New Surveys in the Classics No. 33) 2003, insbesondere S. 8–11, zur Rezeption und den unterschiedlichen Aspekten von Adaptation, Appropriation, Refiguration, Transposition etc. sowie zur Unterscheidung von Rezeption innerhalb der Antike und Rezeption der Antike in der Moderne. HADWICK weist darauf hin (S. 43), der Fall des Spartacus zeige, wie in ihrer Epoche marginalisierte Figuren in späterer Zeit zu Prominenz kommen könnten, entsprechend kultureller, politischer oder – insbesondere für den Film – technologischer Entwicklungen; die interessante These findet in der auf Brent D. Shaw, *Spartacus and the Slave Wars. A Brief History with Documents*, Boston, Mass. 2001, und WYKE 1997 abgestützten Darlegung (S. 37–43) eine leider nur oberflächliche Begründung.
- 10 WALTER BENJAMIN, ›Über den Begriff der Geschichte‹, in: Siegfried UNSLO (Hg.), *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a. M. 1977, S. 251–263 [Niederschrift 1940]; vgl. auch SCHÖTTKER 2004, S. 25–26.
- 11 Auch in diesem Sinn verstehen wir Spartacus als einen Mythos, wie das Rom-Bild der Antikenfilme überhaupt, und folgen dabei Peter BONVANTURA (1987, S. 3), der den Begriff ›myth of Rome‹ verwendet: ›The myth is not so much a relic to be venerated as it is a flexible and limitless source for self-expression, a common heritage which has met the needs of successive generations, influenced the styles of different periods, and inspired widely different forms of artistic expression.‹
- 12 APPIAN, *bella civilia* 1.14 [116–120]; P. UTARCH, *Crassus 8–11*; comp. Nic.-Crass 3.2; Pompeius 21.1–4; Cato minor 8.1–2; FLORUS, *Epitome de Tito Livio* 2.8; SALLUST, *hist.* 3 fr. 90–94, 96–102, 106; *hist.* 4 fr. 22–23, 25, 30–33, 37, 40–41. Vgl. zu diesen und weiteren, weniger ausführlichen Passagen SHAW a.O. (Anm. 9), S. 130–155, zu den literarischen Quel-
- 13 Vgl. dazu ausführlicher Thomas SPÄTH, ›Faits de mots et d'images. Les grands hommes de la Rome ancienne‹, in: *traverse* 5/1, 1996, S. 35–56, sowie Marianne COUPEY, Thomas SPÄTH, *L'invention des grands hommes de la Rome antique / Die Konstruktion der grossen Männer Altroms*, Actes du colloque du Collègeum Beatus Rhenanus, August 16–18 septembre 1999, Paris (Collections de l'université Marc Bloch – Études d'archéologie et d'histoire ancienne) 2001, mit zahlreichen Literaturhinweisen zum Problemfeld der ›grossen Männer‹.
- 14 AULUS GELLIUS 5.6.20–21.
- 15 Aus der Sicht der Sklaven ging es wohl weniger um einen ›Krieg‹ als vielmehr um einen Aufstand mit dem Ziel, Freiheit zu erlangen. Vgl. zur Debatte SHAWLEY a.O. (Anm. 12), S. 98 ff u. 125.
- 16 Zur ereignisgeschichtlichen Darstellung und der Charakterisierung des Spartacus, vgl. die knappe vergleichende Übersicht antiker Texte bei FURUELL 2001, S. 80 f.
- 17 Zur Serie der kriegerischen Ereignisse zählen etwa der Krieg gegen Jugurtha in Numidien von 112 bis 105; 113 bis 101 die Einfälle germanischer Gruppen (Kimbern, Teutonen) im Norden Italiens und der damit verbundene Aufstieg des Marius; 91 bis 88 der Bundesgenossenkrieg; 87 bis 83 und erneut 74 bis 64 der Krieg gegen Mithradates; Sullas Marsch auf Rom 88 sowie 83/82 und seine anschließende Diktatur 82–79; der Aufstand des Sertorius in Spanien von 79 bis 71; die Seeräuberkrige 74 bis 71 unter M. Antonius und 67 unter Pompeius; 63 die sog. Catilinatische Verschwörung – und dazwischen eben stuiert sich 73 bis 71 der Sklavenaufstand unter Spartacus, um dessen Niederschlagung sich dann Crassus und Pompeius streiten sollten.
- 18 Vgl. URSALINZYK 2004, S. 100 ff.
- 19 P. UTARCH (Crassus 6.3) versteht Spartacus durchaus mit positiven Epitheta: ›sie wählten sich drei Anführer, von denen der erste Spartacus war, ein thrakischer Mann, der aus der Maidike stammte, dem nicht nur viel Mut und Kraft zu eigen waren, sondern der sich auch durch mehr Intelligenz und milde Ausgeglichenheit auszeichnete als seinem Schicksal [als Sklave] entsprach, und der sich damit viel griechischer ausnahm als seiner [thrakischen] Herkunft entsprach‹. Mit der Verwendung von *præoth* ›Sanftmut‹ und ›Ausgeglichenheit‹, verwendet P. UTARCH den Begriff, mit dem er üblicherweise die allerbesten Charaktere auszeichnet; wenn er den Thraker Spartacus als ›griechischer als seine Herkunft‹ beschreibt, so ist damit keinerlei ›national-kulturelle‹ Konnotation verknüpft, sondern die richtige *paideia* gemeint, was zunächst sehr wohl mit ›Erziehung‹ zu tun hat, darüber hinaus aber vor allem mit einer allgemeinen Lebenshaltung und Kultiviertheit; deshalb können alle Menschen, egal welcher Herkunft, ›griechisch‹ werden.
- 20 Positive Einschätzungen machen noch keinen Hecken aus; auch bei SALLUST (*historiae* 3 fr. 9) findet sich Spartacus charakterisiert als *ingens ipse virum atque animi* (›übertragend an Kraft und Geist‹), ohne dass damit schon die Figur mehr als eine episodische Funktion in der Geschichtserzählung einzunehmen scheint. Ähnliches kann auch in den Darstellungen bei APPIAN und FLORUS festgestellt werden.

- 21 Letzte uns bekannte Erwähnung ist *Caesars* 5.24f–9, 18–19. Vgl. SHAW a.O. (Anm. 9), S. 19.
- 22 Schon 1729 vorgelegt und dann wieder zurückgezogen, gelangte die Tragödie 1730 zur Aufführung, wurde aber nach zweiwöchiger Spielzeit abgesetzt – und VOLTAIRE verliess Paris inkognito in Richtung Rouen. Interessant ist die VOLTAIRESche Ergänzung des antiken Materials: Er erfindet dem Brutus, dem Mörder des Tarquinius, einen Sohn Titus, der in die Tochter des Tarquinius verliebt war und aufgrund dieses «Verrats an der Republik», vom Vater hingerichtet wurde (Angaben aus: Ingrid PETER, «Brutus», in: Kindlers Literatur Lexikon 5, 1974, S. 1664).
- 23 Zitiert in SHAW a.O. (Anm. 9), S. 19 und Anm. 30; vgl. auch FUTRELL 2001, S. III. Es handelt sich um einen Brief VOLTAIRES an SAURIN als Antwort auf dessen Zusendung des gedruckten Stücks, eine positive Kritik, die sich allerdings sehr relativiert, wenn – wie Martin MÜHLE, Bernard-Joseph Saurin, Sein Leben und seine Werke, Diss., Universität Leipzig, 1913, S. 73, zeigt – ein fast zeitgleiches Schreiben VOLTAIRES an einen anderen Adressaten, den Grafen d'Argental, daneben gestellt wird: «J'apprends que le Spartacus n'est pas de maleficiatis, mais qu'il est de frigidis. Je m'en suis douté. Un gladiateur ne sauroit être tendre, et j'ai peur que l'esprit de Saurin ne tienne un peu de la trempe du gladiateur.» Vgl. im Übrigen MÜHLE, a.O., S. 74–78, zu einem Vergleich zwischen VOLTAIRES Brutus und SAURINS Spartacus. Verweis in FUTRELL 2001, S. III; generell zur Thematisierung der Sklaverei in der Aufklärung vgl. Moses L. FINLEY, Ancient Slavery and Modern Ideology, New York 1998 [Erstpublikation 1980; dt. Übers.: Die Sklaverei in der Antike: Geschichte und Probleme, Frankfurt/M. 1985], S. 87 ff und seine Feststellung: «The dominant trend was opposed to slavery, though Voltaire and Montesquieu were rather ambiguous in contrast to the unqualified hostility of Diderot or Holbach» (S. 88).
- 24 SAURIN lebte von 1706 bis 1781, stammte aus einer Familie mit südfranzösischen Ursprüngen und konnte einige protestantische Theologen zu seinen Vorfahren zählen; erst der Vater des Autors schwörte 1690 vor Bossuet dem Protestantismus ab. Der Autor verdiente sein Leben als Advokat, war aber vorwiegend in literarischen Kreisen anzutreffen und insbesondere mit VOLTAIRE und Jacques COLLÉ befreundet; dank einer Rente, die ihm HÉLVETIUS ab ca. 1750 zukommen liess, konnte er ein vom Gelderwerb unabhängiges Leben führen. Zur gesellschaftlich-literarischen Situierung vgl. MÜHLE a.O. (Anm. 23), S. 1–18.
- 25 Bernard-Joseph SAURIN, Spartacus, Tragédie, Paris 1810 [Erstpublikation 1760], MÜHLE a.O. (Anm. 23), S. 71 weist darauf hin, dass die Uraufführung beim Publikum durchfiel – das Stück habe «unter einem miserablen Spiel der Schauspieler gelitten; es waren keine Rollen auswendig gelernt» –, erst nach Überarbeitung und Kürzung des Stücks soll es ab März des gleichen Jahres mit besserem Erfolg aufgeführt worden sein. Auf ein früheres Stück mit der Figur des Spartacus verweist Anton J. VAN HOOFF, De vonk van Spartacus. Het voortleven van een antieke rebel, Nijmegen 1993, S. 36 ff; am Karnevalstag des 21. Februar 1726 soll ein Musikdrama Spartaco, dramma per musica in Wien zur Aufführung gelangt sein; allerdings gebe der Libretto-Autor PASQUINI in seiner Vorbemerkung unumwunden zu, die historische Figur habe ihn nicht interessiert – es handelt sich um eine Liebesverwicklung rund um Spartacus.
- 26 SAURIN a.O.: acte 1, scène 1, 5 f.
- 27 «Selbst einst euer Sklave, wusste ich, mit der Schaffung einer Armee, mich zum Rächer des unterdrückten Erdkreises zu machen», SAURIN a.O.: acte 3, scène 4, 36. Hier und im Folgenden sind alle Übersetzungen, wenn nicht anders angegeben, unsere eigenen.
- 28 «Die Rechte der Menschen mit Füßen treten heisst, sich unter den eigenen Schritten einen Abgrund schaufeln», SAURIN a.O.: acte 3, scène 4, 34.
- 29 Er lässt sich auch von der geliebten Émilie nicht davon überzeugen, es anzunehmen – sie hält ihm entgegen, sein Ziel, der Erdkreis müsse von den tyrannischen Römern befreit werden, sei eine Illusion, und SAURIN legt der Konsultochter dabei Worte in den Mund, die in der heutigen Zeit des US-amerikanischen «War against terrorism» von verblüffender neokonservativer Aktualität sind: «Tu veux voir l'univers indépendant du Tibre ? ... / mais on veut dominer, aussi-tôt qu'on est libre; / et tu verrois bientôt, l'un contre l'autre armés, opprimant, tour-à-tour, tour-à-tour, opprimés, / les peuples ravager et désoler la terre. / Il faut, pour en bannir les malheurs et la guerre, / qu'un seul peuple commande et tienne les vaincus / soumis par sa puissance, heureux par ses vertus. / Les Romains sont ce peuple. En grands hommes féconde, / bienfaitrice à la fois, et maîtresse du monde, / si Rome sous ses loix a su tout asservir, / c'est pour tout rendre heureux» (SAURIN a.O. (Anm. 26): acte 5 scène 5, 59 ff).
- 30 «Der Mut des Volkes wurde durch diese Fabel gehoben: man liess die Götter sprechen, doch das war Lästerei. Alle schwachen Sterblichen sind gleich vor ihren Augen, und nicht aus dem Himmel kommt das Recht, zu unterdrücken», SAURIN a.O. (Anm. 26): acte 4, scène 3, 51.
- 31 «Sterbend trotz Spartacus dem römischen Stolz: er lebte nicht ohne Ruhm, und stirbt als freier Mann», SAURIN a.O. (Anm. 26): acte 5, scène 12, 72.
- 32 Brief an RAMLER vom 16. Dezember 1770, zitiert in Jan MUSZKAT-MUSZKOWSKI, Spartacus: eine Stoffgeschichte, Diss. Leipzig 1909, S. 19.
- 33 Brief an seinen Bruder Karl vom 24. Dezember 1779, zitiert in MUSZKAT-MUSZKOWSKI a.O. (Anm. 33) S. 8 u. 19. Vgl. auch MÜHLE a.O. (Anm. 23), S. 78–82 zu den Beziehungen zwischen den zwei Spartacus von SAURIN und LESSING.
- 34 MUSZKAT-MUSZKOWSKI, a.O. (Anm. 33), S. 54–74.
- 35 VAN HOOFF a.O. (Anm. 26), S. 133. Zu Beginn des 20. Jh. scheinen die literarischen Bearbeitungen des Spartacus-Stoffs auf Interesse zu stossen: eine Dissertation (MUSZKAT-MUSZKOWSKI a.O.) sowie eine längere Abhandlung im Jahresbericht des «k.k. Staats-Gymnasiums in Salzburg» (MÜLLER 1905) behandeln die Texte, die wir im Folgenden im Sinne einer Übersicht aufzählen, wobei in beiden Publikationen mit der teilweise ausführlichen Paraphrase der Werke immer eine klar wertende Beurteilung der literarischen oder historischen Qualität verbunden wird: Bernard-Joseph SAURIN, Spartacus, 1760; Gotthold Ephraim LESSING, Fragmente einer Tragödie (ca. 1770–75); August Gottlieb MEISSNER, Spartacus, ein Seitenstück zu Masaniello, 1792; Franz GRILLPARZER, unvollendetes Drama Spartacus (ca. 1810–1813); Friedrich von Uechtritz, Rom und Spartacus. Ein Trauerspiel, 1823. Auf diese allgemein auf Freiheits- und Menschenrechte ausgerichteten Bearbeitungen des Spartacus-Stoffes folgen Werke mit nationalistischen Deutungen im Vormärz und in der Zeit der 1848er-Revolution (vgl. den folgenden Abschnitt 2.2): ein Opernlibretto von Arnold Ruge (1843–45, vgl. infra Anm. 39); Vinzenz P. WEBER, Spartacus (ein am 17. April 1845 im Wiener Burgtheater uraufgeführtes Drama); Hermann Livsg, Sparta-

ces. Gedicht, 1954, Auch in der zweiten Hälfte des 19. Jh. reißt die Serie der Bearbeitungen nicht ab, wobei nun der Aspekt des Kampfes gegen gesellschaftliche Unterdrückung deutlich an Gewicht gewinnt, teilweise aber auch gottungsentsprechend das Moment der Liebestragödie in den Vordergrund (vgl. Friedrich Apollonius Freiherr von MALTZB., Sgajacus Tragedien 1761; Friedrich HEDEL, Skizzen für eine (neuaufgegriffene) soziale Tragödie Spartacus (1862–63); Franz KOPPEL-EUSELD, Spartacus, Ein Trauerspiel in fünf Aufzügen, (Uraufführung 1. Dezember 1875, Breslau); Richard Voss, Die Patricierin, Trauerspiel in fünf Aufzügen (1881); Paul HEISE, Meßin, Roman in sieben Büchern, 1892 (darin: Spartacus, Tragödie in fünf Akten, verfasst vom Helden des Romans, Georg Falkner?); Hans LAMB (Pseudonym für Hugo LANGSÄCKER), Vom zwanzigsten Erlösern, Roman, 1897 (dazu Eugen MÜLLER, «Spartacus und der Sklavenkrieg in Geschichte und Dichtung», in: Programm des k. k. Staats-Gymnasiums in Salzburg, veröffentlicht am Schlusse des Schuljahres 1904–05, Salzburg 1905, S. 39; «Kleine Kleinigkeit: bleibt unerwähnt. Die Zahlen stimmen auf die Einer, Beifolgerinnen zion, var sich nicht sagen so über diesen Krieg informieren da ist diese 1 Drama. Vom Standpunkt des Historikers ist es die genaueste Darstellung, umso härter muss es vom literarischen beurteilt werden» Alfred Christlieb KALOSCH, Spartacus, Soziale Tragödie in fünf Aufzügen (1899).

27 Vgl. FURTEL 2001, S. 86, die eine Verbindung zwischen dem Stückprojekt und GRUPAZZERS «Sympathy for the Rebellion led by Andrius Hoffer in the Tyrol against Napoleon in 1810» gestulert.

28 MUSKAT-MUSKOWSKI a.O. (Anm. 33), S. 99, dort auch das folgende Zitat.

29 Arnold RUGE, ein links-Hegellianer mit Verbindungen zu Karl Marx, der sich schon in der 1830er-Revolution engagiert hatte, schrieb eine Opernlibretto im Hinblick auf eine Aufführung in Paris; nach Angaben von VAN HOFF a.O. (Anm. 20), S. 83, kam der Komponist jedoch nicht über den ersten Akt hinaus und die Oper blieb unvollendet.

40 Vgl. Robert Montgomery Bird, «The Gladiator», in: Clement Edgar Foust (Hg.), The Life and Dramatic Works of Robert Montgomery Bird, New York 1919 (Erstpublikation 1831); übers. «The Gladiator», in: Jeffrey R. Rickards (Hg.), Early American Drama, New York 1997 (Erstpublikation 1831).

41 Alle Zitate bei FURTEL 2001, S. 57, mit weiteren literaturhinweisen.

42 FURTEL 2001, S. 84.

43 Zu den Zahlenangaben: FURTEL 2001, S. 142 f., mit Verweis auf Foust, z.D. (Anm. 40) und Curtis Davis, Robert Montgomery Bird, New York 1953; vgl. auch WYDE 1997, 57 ff., 304 ff. z.D. (Anm. 9), S. 22.

44 Zu den biografischen Daten und den militärischen Leistungen von GIOVAGGI im Risorgimento vgl. Luigi AUGER, «Lo «Spartaco» di R. Giovagnoli», in: Berlingot II, 1955, S. 74 f.

45 Bei GIOVAGGI ist Spartacus ein Symbol der Freiheit entlassener Sklaven, eben ein «diarius».

46 Raffaello GIOVAGGI, Spartaco, Racconto storico del secolo VII dell'era romana, Milano 1862 (Erstpublikation 1874), S. 235 f.: «Spero – spero in un dialeto, con pochi scintillanti e con slancio di infrenata passione – di sfasciare questo corrotto mondo romano, e dalle sue ruine veder sorgere finalmente ai popoli: spero di abbattere le leggi infami che vogliono l'uomo pronto innanzi all'uomo ed impongono che fra due nati di donna, dotati della stessa forza e

della medesima intelligenza, l'uno sudi su zolle non accerchi che all'altro, che poltrisce in ozio infingardo: spero di soffocare nel sangue degli oppressori i gemiti degli oppressi; di infondere i ceppi degli infelici, asserviti al carro delle romane vittorie; spero di cangiare quei ceppi in corani, onde a ciascun popolo sia dato ricacciare entro i confini d'Italia, che segnano la terra a voi concessa dal sommo Dio, e i limiti della Croce non avrete diritto di marciare vicino; spero di poter incendiare tutti gli altari dove un popolo di belve, che colta ma barba il noi, ricambia a noi stragi dalle carceri, in poveri non infanti all'intelligenza, alla felicità, all'amore anch'essi e destinati, invece, a scacciarsi, per sollazzo dei tiranni del mondo; spero, per tutte le folgori del potentissimo Giove, di vedere abolita sulla terra l'obbrobrio della schiavitù all'apparire dello splendido sole di libertà. Libertà cerco, libertà anelo, libertà esorto ed invoco, libertà per gli individui come per le nazioni, per i grandi come per i piccoli, per i potenti come per i tapini, e con la libertà, la pace, la prosperità, la giustizia o tutta quella in agguire felicità che gli Dei minorati a voi concessa all'uomo di poter fruire su questa terra. Cesare stette immobile ad ascoltare le parole di Spartaco, con le labbra artigliate a un sorriso di compassione, e, alzando questi ebbe posto termine al suo dire, crollando il capo, e chiuse: «E il nome glorioso di Mussò, o patì?» – «E poi il regno del diritto sulla terra, della ragione sulle passioni – ripose il rudiano, sul cui volto rad'ete ombre van riflettarsi tutti i magnanimi sensi che gli irrompono in petto – e poi, l'uguaglianza dei diritti fra gli uomini, la fratellanza fra i popoli, il trionfo del virtù fra le genti. Die deutsche Übersetzung (Raffaello GIOVAGGI, Spartaco, Feldherr der Sklaven, Reinbek bei Hamburg 1975 (Erstpublikation 1874); dt. Übers., ursprünglich Berlin, 1971, vorliegende Ausgabe: gekürzte Lizenzausgabe), die wir mit Modifikationen übernehmen, ist eine auf rund ein Drittel des ursprünglichen Umfangs heruntergekürzte Version, die in der Jugend-Taschenbuch-Reihe «rotfuchs rotoro» erschienen ist. GIOVAGGI a.O. (Anm. 46), S. 599: «Spero di ricondurre alle loro cose queste terre di invicissimi schiavi, e là, nelle nostre Province, spero di soffocare con l'indignazione di tutti i popoli oppressi e di porre fine alla vostra esecrata e nefanda dominazione.»

47 Brief Garibaldi vom 25. Juni 1874, seit der Erstausgabe von 1874 auf der ersten Textseite abgedruckt (GIOVAGGI z.D. (Anm. 46): «Mio Ciro Giovanni B., non ho vorato il nome SPARTACO, ed nono C'aver poco tempo per leggere, e mi ha lasciato pieno d'entusiasmo e d'ammirazione per voi, io spero che i vostri concittadini apprezzeranno il gran merito dell'opera vostra, la leggeranno e vi manderanno assieme d'indomabile costanza nelle pugne – quando si serve la causa santa Calabrozza – into escanterweise spricht Garibaldi Cereut adeo deo Zwischalt des Italienischeo Nationalstaates als Erbe des Römischen Reiches ad – and ist das Offemere ad schon mit dem Uppelten Bild einer zivilisatorischeo Rolle «ömische: Herrschaft auf der ein n, von eioqoc korruptoc und lasterha Tröckeo cetero ad die m auf der annere n Seite, das «rotfuchedo zu einem Kischoc der Antikocologie des 20. Jh. geworden ist. – «Voi, GIOVAGGI» – so spricht Garibaldi den Autor an –, «avete nlcine non il migliore, ma il più brillante periodo storico della grandissima Repubblica – periodo in cui i superbi padroni del mondo, cominciavano a scrucciolare nella mormia del vizioso e corrotto – e – me con tale generazione di uomini [...] inaravano giganti al di sopra di tutte le generazioni cessate d'essere e di essere. «Di

tutti i grandi uomini, l'uomo più grande fu Cesare, disse un sommo filosofo: e Cesare ha dato l'impronta all'epoca da voi descritta»
 Russo a.O. (Anm. 44), S. 77.
 49 Vgl. infra S. 179 und Anm. 76.
 50 Vgl. <http://www.marxists.org/archive/marx/works/1865/04/01.htm> [17.09.2006]; dazu auch SHAW a.O. (Anm. 9), S. 14.
 51 Erstmals publiziert in: August BRÜG, Eduard BERNSTEIN (Hg.), Der Briefwechsel zwischen Friedrich Engels und Karl Marx, 1844 bis 1883, 4 Bde., Stuttgart 1913, zuletzt in Rolf DUBERK (Hg.), Karl Marx, Friedrich Engels, Gesamtausgabe, Abt. 3: Briefwechsel, Bd. 11: Juni 1860 bis Dezember 1861, 2 Teil-Bde., Berlin 2005; in englischer Übersetzung auch unter http://www.marxists.org/archive/marx/letters/marx-eng/61_02_27.htm [17.09.2006]; vgl. SHAW a.O. (Anm. 9), S. 14 f., FURUSU 2001, S. 89.
 52 G. RABIZZI, G. ADLER, Brigitte HOFF et al., «Vorwort», in: Rosa LUXEMBURG, Gesammelte Werke, Bd. 4: August 1914 bis Januar 1918, Berlin 1974, S. 13ⁿ-15ⁿ; genannt werden neben LUXEMBURG und LILIEWICHT Hermann DUBROCK, Hugo EBELING, Julian MACHOWSKI, Franz MEYER, Ernst MEYER und Wilhelm PÖCK als Gründer der «internationalen».
 53 Vgl. Ossip K. FUCHTHEIM, «Einführung», in: Rosa LUXEMBURG, «Die Krise der Sozialdemokratie (Julius-Broschüre)», in: Rosa LUXEMBURG, Politische Schriften II, Frankfurt/M. 1966, [Erstpublikation: Zürich, 1916; hg. von Ossip K. Fuchtheim], Bd. 1, 21. «Auf der Reichskonferenz im Dezember 1918 wurde gegen drei Stimmen die Gründung einer eigenen Partei beschlossen. Am 30.12.1918 trat der Gründungsparteitag zusammen. Die neue Partei nannte sich KPD (Spartakusbund) – bereits im März 1918 hatte sich die russische SAPR (Bolschewiki) in Kommunistische Partei Russlands umbenannt.»
 54 FURUSU 2001, S. 89 f.: «Luxemburg described the political left as facing a choice between two poles: good and evil. On the side of evil stood the politics of the right, characterized by Luxemburg in the Julius Pamphlet of April 1915 as «the triumph of imperialism and the destruction of all culture and, as in ancient Rome, depopulation, desolation, degeneration, a vast cemetery.» [Verweis auf Rosa LUXEMBURG, «Die Krise der Sozialdemokratie», in: RABIZZI, ADLER, HOFF et al. a.O. (Anm. 53), S. 629] Again, Rome is represented as «barbaric» in opposition to a Spartacus identified with the socialist movement, a man who «throws the sword of revolutionary struggle with manly resolution upon the scales [...] to cast off slavery to the ruling classes, to become the lord of his own destiny.»
 55 Der Text «Die Krise der Sozialdemokratie», erschien unter dem Pseudonym «Julius» anfangs Januar 1916 bei der Verlagsdruckerei Union in Zürich, mit der Vorbemerkung, der Text sei im April 1915 verfasst und die Publikation durch «äussere Umstände» verhindert worden. Was sich bei FURUSU als etwas naive Gegenüberstellung von «Gut und Böse» ausnimmt, beruht im Originaltext auf einer Auseinandersetzung mit der Aussage von ENGELS, die bürgerliche Gesellschaft stehe vor dem Dilemma «entweder Übergang zum Sozialismus oder Rückfall in die Barbarei». LUXEMBURG stellt die Frage, was denn «Barbarei» bedeuten könnte und weist als Antwort auf den Weltkrieg hin: «Dieser Weltkrieg – das ist ein Rückfall in die Barbarei. Der Triumph des Imperialismus führt zur Vernichtung der Kultur – sporadisch während der Dauer eines modernen Krieges und endgültig, wenn die nun begonnene Periode der Weltkriege ungehemmt bis zur letzten Konsequenz

ihren Fortgang nehmen sollte.» Und hier folgt tatsächlich der Hinweis auf die römische Antike – aber nicht auf Spartacus: «Wir stehen also heute, genau wie Friedrich Engels vor einem Menschenalter, vor vierzig Jahren, voraussagte, vor der Wahl: entweder Triumph des Imperialismus und Untergang jeglicher Kultur, wie im alten Rom, Entvölkerung, Verödung, Degeneration, ein grosser Friedhof. Oder Sieg des Sozialismus, das heisst der bewussten Kampfaktion des internationalen Proletariats gegen den Imperialismus und seine Methode: den Krieg. Dies ist ein Dilemma der Weltgeschichte, ein Entweder-Oder, dessen Waagschalen zitternd schwanken vor dem Entschluss des klassenbewussten Proletariats. Die Zukunft der Kultur und der Menschheit hängt davon ab, ob das Proletariat sein revolutionäres Kampfschwert mit männlichem Entschluss in die Waagschale wirft» (LUXEMBURG a.O. [Anm. 54], S. 31, ebenso LUXEMBURG in: RABIZZI, ADLER, HOFF et al. a.O. [Anm. 53], S. 62; unsere Hervorhebung).
 57 «Denn Spartacus – das heisst Feuer und Geist, das heisst Seele und Herz, das heisst Wille und Tat der Revolution des Proletariats. Und Spartacus – das heisst alle Not und Glückssehnsucht, alle Kampfschlossenheit des klassenbewussten Proletariats. Denn Spartacus, das heisst Sozialismus und Weltrevolution». Rote Fahne, 15. Januar 1919 (<http://www.marxists.org/deutsch/archiv/roetke/redf/1919/01/redf.htm> [21.07.2007]; vgl. FURUSU 2001, 90).
 58 So urteilt CHANG 2005, S. 101, etwas vorschnell und oberflächlich, wenn sie feststellt: «By the early twentieth century, admiration for the gladiator as a hero of the proletarian struggling against economic exploitation and social inequality was universally expressed in the writings of German Socialists, Soviet historians, Italian Communists, and American labor leaders and union activists.»
 59 FISHER a.O. (Anm. 24), S. 90 f. spricht geradezu von einer «Spartacus ideology», die zwischen den 1760er- und den 1960er-Jahren «closely intertwined with ideological battles» und die er als «ideological abuse» bezeichnet.
 60 Vgl. SHAW a.O. (Anm. 9), S. 16 f. und Anm. 17-19.
 61 Vgl. Wolfgang ZEEV RUMMICH, Der Spartacus-Aufstand und die sowjetische Geschichtsschreibung, Konstanz (Xenia 7) 1963 [= engl.: Spartacus' Uprising and Soviet Historical Writing, Oxford, 1967, S. 55 ff.] und die Hinweise bei SHAW a.O. (Anm. 9), S. 17 auf die Werke von MACHOWSKI (1935), GÜNTHER (1979) und JÄHR (1986). Vor diesem Hintergrund ist auch die Rezeption des Spartacus von KUSHICK (1950) in der DDR zu sehen, vgl. etwa HORMANN 1966. Festzuhalten ist allerdings die Bemerkung von MAURIZIA RASKOLNIKOVA, «Die années de recherches soviétiques sur l'histoire économique et sociale du monde romain (1965-1975)», in: KRAMA S. 1980, S. 23, dass die sowjetische Forschung vor dem zweiten Weltkrieg aufgrund der spezifischen Bedingungen des Stalinismus sehr viel stärker geprägt war von Studien über die Sklavenverhältnisse, während die Entwicklung seit den 60er-Jahren und nach der Entstalinisierung eine Zuwendung zu «weniger spektakulären Formen des Widerstandes» erlaubte. Bis allerdings die Forschung in die Schulbücher Eingang findet, braucht es Jahrzehnte – davon zeugt etwa eine Zeittafel aus einem DDR-Schulbuch: in Geschichte, Lehrbuch für die Klasse 5, Berlin 1971: 124, findet sich eine «Zeitleiste mit den wichtigsten Jahreszahlen des Geschichtsunterrichts in der 5. Klasse»: zu diesen wichtigsten Jahreszahlen zählen zwischen 1000 v.u.Z. und 2000 u.Z. vier: «9. Jh. v.u.Z.: Blütezeit des Stadtstaates Athen», «74-71: Spartacus-Aufstand», «Beginn unserer Zeitrechnung» und «1949: Gründung der DDR».

- 62 Zu Fast, Bestseller-Autor seit den 1930er-Jahren und Mitglied der KP der USA von 1943 bis 1957, vgl. FUTRELL 2001, S. 90 ff.
- 63 FAST 2000 (1957), S. viii.
- 64 FAST 2000 (1957), S. 215.
- 65 Vgl. FUTRELL 2001, S. 84–88, zur doppelten familiären Einbindung von Spartacus bei Senek durch die Figur einer Mutter, nämlich Emilia, der Gellisten, sowie zur Verfestigung der Spartacus-Figur bei GIULIARDELLI und BIRRO.
- 66 Nach PETER SZONDI feiert das bürgerliche Drama (v.a. von Büchner) menschliche Größe und Tugendhaftigkeit als Utopie: «die im engsten Bereich der [Klein-] Familie bereits Realität hat oder doch haben könnte» – «im Gegensatz zu feudalen Grossfamilien» kann in ihrer «Adressaten» wiederholt der rechtlose Bürger seine Ohnmacht in der absoluten Monarchie vergessen und sich trotz allem Aufschwung der Größe der menschlichen Natur versichern (Peter Szondi, Die Theorie des bürgerlichen Trauerspiels im 18. Jahrhundert: der Kaufmann, der Habsburger und der Hofmeister, Frankfurt/M. 1973, S. 143–145).
- 67 Vgl. supra, Abschnitt 2.2.
- 68 LEON HUNT betrachtet die Darstellung des männlichen Körpers als ein entscheidendes Merkmal des «male epic», das «sprawls, muscles, shows off strength, tunics and loin cloths» vorführt, vgl. HUNT 1993, S. 56.
- 69 Spartaco, il gladiatore della Tragedia, hg. v. GIOVANNI ENRIKO VICOLI, 1913 (produziert von Pasquale Furlin); Angaben in WYKE 1997, S. 214. Zur Verbreitung des Films in den USA, ab 1914, unter dem Titel Spartacus, s. auch The Revolt of the Gladiators, vgl. WYKE 1997, S. 34. Gemäss BRUNETTA 1993, S. 154, soll von der Produktionsfirma «let. orb.» schon 1939 ein auf GIOVANNI ENRIKO basierender Film unter dem Titel Spartaco herausgebracht worden sein, doch genaue Angaben dazu sucht man vergebens in seiner Storia del cinema italiano.
- 70 MARIANELLI 1993, S. 3, dort auch weitere Angaben zur Karriere von GIULIA, der bis in die Anfänge der 20er-Jahre an zahlreichen Filmen mitwirkte, «alternando a film di puro acrobatismo (Panther / 1916, Il più forte / 1916), delle opere di tutto altro genere», bevor er nach der Machtübernahme durch die Faschisten mit seiner französischen Frau und Drehbuchschreiberin seiner Filme nach Marseille übersiedelte, in der italienischen Filmproduktion hatte sich das «cinema atletico-acrobatico» ab den 1910er-Jahren bis Mitte der 20er-Jahre als etablierte Gattung etabliert, vgl. CAZO FARRASIO 1983.
- 71 Zitiert in WYKE 1997, S. 46.
- 72 WYKE 1997, S. 197; gemäss Katalog der Library of Congress haben die vorhandenen Filmdienste eine Länge von 324 feet (99,181 m) in der Library of Congress, ist in der «George Kleine Collection» des Welles Material von 1914 einsehbar; im Übrigen stützt sich WYKES Plot-Zusammenfassung auf Illustrated Films Monthly 2, 1914, S. 97–104.
- 73 Die sieben unvollständigen Fassungen sind 57 Minuten lang und haben weder Vor- noch Abspann; nach den Angaben Informationen, die wir erhalten konnten, ist die Filmlänge allein mit «Sp. 1913/14» bezeichnet. Wir verdanken es der Findigkeit von Thomas Lochman, dass wir uns auf diese Weise zumindest einen fragmentarischen Einblick in den Film verschaffen konnten.
- 74 Auf diese eindrucksvolle Szene macht auch WYKE 1997, S. 44, aufmerksam.
- 75 WYKE 1997, S. 461 ff. 197 ff. verweist auf MARIANELLI 1993, S. 261 ff. für eine andere Version des Schlusses und andere Namen (Emilio, Elena) der Nebenrollen.
- 76 Antonio GRAMSCI Quaderni del Carcere, Bd. 2: Quaderni 6 (VIII) – 11 (XVIII), hg. von Valentino GERRATANA, Torino 1975, S. 845 ff. Vgl. auch die Hinweise in WYKE 1997, S. 48, auf GRAMSCI sowie auf CAMMAROTA 1987, S. 122.
- 77 Der Film ordnet sich in eine ganze Serie von Antikenfilmen ein: Die Nachkriegs-Filmindustrie besann sich auf die frühen Erfolge und drehte Remakes, etwa: Fabiola, Alessandro BLASETTI, 1948; Gli ultimi giorni di Pompei, Paolo Moffa und Marcel L'HERBIER, 1949; Messalina, Carmine GALLONE, 1951; vgl. WYKE 1997, S. 49.
- 78 WYKE 1997, S. 54.
- 79 WYKE 1997, S. 56.
- 80 WYKE 1997, S. 56.
- 81 Vgl. supra, Abschnitt 2.3.
- 82 FUTRELL 2001, S. 90–97.
- 83 FAST 1990, S. 275 f., zitiert in FUTRELL 2001, S. 91. FAST verweist auf C. Osborne WARD, The Ancient Lowly, A History of the Ancient Working People from the Earliest Known Period to the Adoption of Christianity by Constantine, 2 Bde., Chicago 1907, als wesentliche Informationsquelle – ein Werk, das ihm von kommunistischen Funktionären zum Zweck ideologischer Schulung geschenkt worden war. FAST hatte GIOVANNOLI nicht gelesen, was er allenfalls hätte kennen können, sind die Romane von GIBBON a.O. (Anm. 1) und KOESTLER a.O. (Anm. 1), die 1933 resp. 1939 erschienen waren; GIBBON legt eine klar sozialkritisch-romantisierende Spartacus-Darstellung vor, während KOESTLER, der «Renegat» des Kommunismus, den Sklavenaufstand als Beispiel einer Revolution beschreibt, die wie alle Revolutionen scheitern müssen. Wie KOESTLER selbst im «Postscript to the Danube Edition of «The Gladiators»» (Koestler a.O., S. 316–319) bemerkt, begann er in der Zeit der stalinistischen Säuberungen um 1935 an seinem Roman zu schreiben, als er selbst noch Mitglied der Partei, jedoch schon in einem Prozess von «progressive disillusionment with the Communist Party» begriffen war; der Roman wurde für ihn zu einer «story of another revolution that had gone wrong»: «Spartacus was a victim of the «law of detours», which compels the leader on the road to Utopia to be «ruthless for the sake of pity». Koestler verstand The Gladiators als Pendant zu seinem 1941 publizierten Roman Darkness at Noon, der Geschichte des bolschewistischen Kommissars Rubaschov, der dieses «law of detours» bis zum bitteren Ende ging und das Scheitern seiner Ideen feststellen musste: «Thus the two novels complement each other – both roads end in a tragic cul-de-sac.»
- 84 DOUGLAS spielte vor Spartacus in Filmen bekannter Regisseure wie Joseph L. MANKIEWICZ (A Letter to Three Wives, USA 1949), Raoul WALSH (Along the Great Divide, USA 1951), Billy WILDER (Ace in the Hole, USA 1951), William WYLER (Detective Story, USA 1951), John STURGES (Gunfight at the O.K. Corral, USA 1957); historische Rollen verkörperte er in Richard FLEISCHERS 20000 Leagues Under the Sea (USA 1954) oder im italienischen Ulisse (Mario CAMERINI, I 1955), er spielte Vincent Van Gogh in Vincente MINELLI Lust for Life (USA 1956); in einer anderen Produktion von Richard FLEISCHER, The Vikings (USA 1958), ist Kirk DOUGLAS als Einar, Sohn des Wikinger-Königs Ragnar, bereits (wie später im Spartacus) an der Seite von Tony CURTIS als Ex-Sklave Eric zu sehen.
- 85 Sein ursprünglicher Name, den er erst mit Beginn seiner Theaterschauspiel-Karriere in den 40er-Jahren änderte, war Issur Danielovitch Demsky. Sein Kommentar dazu an der Berlinale 2001 (wo ihm der «Goldene Ehrenbär für das Lebenswerk» – rund 80 Filme – verliehen wurde): «Mit

dem Namen hätte ich sehr gut Ballett-Tänzer werden können.» (<http://www.jump-cut.de/berlinaleberichte.html> [30.07.2006]).

96 Kirk DOUGLAS, *The Ragman's Son: An Autobiography*, New York 1988, S. 303 f.

97 Ein Nebeneffekt dieses Berufsverbots war ein Sparteffekt für die Produktionsfirmen: die Drehbuchautoren der Blacklist wurden weiterhin (unter immer wieder anderen Pseudonymen) beschäftigt, aber sie erhielten, wenn man der Behauptung von UNKASZYK 2004, S. 122, Glauben schenken mag – sie ist leider nicht überprüfbar, da die Autorin hier wie anderswo ihre Referenzen nicht angibt –, nur noch einen Bruchteil des Honorars: Gemäss UNKASZYK habe TRUWAO Honorare bis 75.000 US\$ verlangen können, bevor er auf der Schwarzen Liste stand, danach habe er eine Anfrage für 3750 US\$ erhalten; dass die Bryna Productions 1959 insgesamt fünf Autoren der Blacklist beschäftigte, erklärt sie deshalb auch mit der Sorge, die Kosten niedrig zu halten.

98 Vgl. FURMEL 2001, S. 97–99; WINK 1997, S. 60–63; DAVIS 2000, S. 21 f.; UNKASZYK 2004, S. 199–205.

99 Zu den unklaren Gründen dieses Regisseur-Wechsels vgl. JUNKELMANN 2004, S. 392, Anm. 467.

100 DAVIS 2000, S. 24 f.

101 COOPER 2007a, S. 98 ff.

102 Ausführlich dazu COOPER 2007a und COOPER 2007b – eine eigentliche Verteidigungsschrift für Dalton TRUWAO und zugleich ein Plädoyer für eine Restauration des Films mit teilweise nachgedrehtem, aber in der Endfassung dennoch nicht aufgenommenem Filmmaterial; COOPER hatte diese Texte, wonn die Konflikte im Detail nachgezeichnet sind, schon in einer früheren Version 1996 elektronisch publiziert (<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/cooperdex.html> [21.07.2007]); JUNKELMANN 2004, S. 151–156 trägt ebenfalls Anekdotisches zu den Meinungsverschiedenheiten zwischen Regisseur, Drehbuch- und Romanautor und den Schauspielern zusammen, legt andererseits aber eine Beschreibung vor, die nicht von viel Verständnis für die Gattung des Historienfilms und die Institution Kino zeugt; vgl. etwa die Bemerkung: «wie in so vielen Historienfilmen hat die aufgefropfte Liebesgeschichte schweren Schaden angerichtet» (S. 156).

93 WINKLER 2007, S. 166, erklärt die Erfolglosigkeit der konservativen Propaganda gegen den Film damit, dass er letztlich «a mainstream American work» war, wovon ein «all-American Spartacus» vorgeführt wurde – und er sucht die Übereinstimmung des Films mit amerikanischem Zeitgeist und dominierenden Diskursen zu Beginn der 1960er-Jahre an einigen «key scenes» zu beschreiben.

94 So beginnt die Kurzbiographie zu Kirk DOUGLAS auf <http://imdb.com/name/nm0000018/> [22.07.2006].

95 Vgl. ROSSKOPF 1997; ebenso ROSSKOPF 2001, Kapitel 4 «Detail, Document, and Diegesis in Mainstream Film», S. 147–189, und insbesondere S. 178 ff.; DAVIS 2000, S. 1–15.

96 Die Renaissance des Antikenfilms seit *Gladiator* (Ridley Scott, USA 1999) hat kürzlich zudem auch zu der bereits erwähnten TV-Miniserie von Robert DORNHEIM (*Spartacus*, USA 2004) und zu zwei sog. Dokumentarfilmen über Spartacus (*The Real Spartacus*, Bill LYONS, GB 2001 [TV]; *Epirtazo – Informe confidencial*, Jorge ORTIZ DE LANOÁZURI YZARBUI, E 2003) und einem Kurzfilm (*Spartacus*, Virginia LOVISONI, F 2003) geführt; zudem wurde in diesem Fahrwasser 2005 die neue DVD-Ausgabe von *Il colosso di Roma / Muzio scrovola* (Giorgio FERONI, I 1964) kurzerhand unter dem deutschen Titel *Spartacus – Der Held mit der ei-*

senen Faust lanciert, obwohl der Film von der Hauptfigur Gaius Mucius Scaevola (=dem Linkshänder-) erzählt, dem sagenhaften römischen Helden, der der Tradition nach (Livius 2.124–135) 507 v. Chr. vor dem etruskischen König Porsenna seine rechte Hand zum Beweis römischer Tapferkeit und Warnung vor einer Rückführung der Tarquinter über glühenden Kohlen verbrennen liess.

97 DYER 1997, S. 176.

98 Ähnlich *Il figlio di Cleopatra* von Ferdinando BALDI (I 1962), wo der Bodybuilder Mark DAMON als El Kabir durch sein Aussehen und seine Körperinszenierung, die sich am Bild eines Beduinen orientiert, noch stärker «orientalisiert» und erotisiert wird. Zur Orientalisierung der weissen Muskelmänner vgl. DYER 1997, S. 177 sowie zur Erotisierung und Feminisierung des orientalischen Anderen in weiblicher und männlicher Gestalt SHOHAT 1993.

99 Vgl. DAL'ASTA 1992 und darin auch die ausführliche «Filmographie» der italienischen Produktionen von 1913 bis 1926 von Vittorio MARINELLI, S. 216–252; ebenso DAL'ASTA 1998. COLASANT 1994–95, S. 334 f. behauptet, zwischen 1915 und 1920 seien fünfzehn Muziate-Filme produziert worden, und sie verweist auf sechs Muziate-Produktionen zwischen 1968–1963.

100 Zum Begriff der «kumulativen Traditionsbildung», deren Prozesshaftigkeit wir hier auf das Geschichtsbild übertragen, das historische Figuren in den Antikenfilmen im Sinne einer kulturellen Erinnerung entwerfen, vgl. Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Bd. II, Paris 1984, S. 30 f. Den Begriff der «Folklore» von GRAMSCI nimmt MARCO LADRY für ihre Beschreibung der Geschichtskonzeption in «Biopics» als Palimpsest auf; vgl. LADRY 1998: hier v.a. S. 151–161. Beide Konzepte sind der bereits angeführten Idee der Geschichtseignung im «dialektischen Bild» von BRUNNEN a.O. (Anm. 10), das er ebenfalls als Erinnerungsbild versteht, nicht unähnlich.

101 Vgl. diesbezüglich die Kommentare zum Film auf <http://imdb.com/title/tt0361240/usercomments> [30.07.2006] zur Neuauflage des «Mythos» Spartacus von DORNHEIM von 2004, in denen Goran VISNAC und der Film allgemein meist mit dem Vorbild von 1960 verglichen werden.

102 Zur heutigen Intertextualität von Antikenfilmen vgl. den Beitrag von Michèle LADRY in diesem Band.

103 Supra S. 176.

104 Zur Inszenierung von archaischer Männlichkeit im frühen Kino, die aus der Jahrmarkttradition des 19. Jahrhunderts hervorgeht, vgl. DAL'ASTA 1992. Überdies spricht SCHNEK 2004, S. 180, auch von einer Verbindung zwischen den frühen Antikenfilmen und der Oper; der Autor legt zudem den Zusammenhang zwischen der Geburt der monumentalen Historienfilme in Italien und den faschistischen «Fantasien kollektiver Größe» (S. 182) dar. Zur faschistischen Ikonografie von Muskelmännern vgl. ebenfalls DYER 1997, S. 169–174.

105 Über die Sklaven *trinaus* treten auch die gegnerischen Krieger – die Banden des Crassus – in *Cornelius Il figlio di Spartaco* in Leopardenpelzen auf, ähnlich wie in *Il figlio di Cleopatra* von BALDI. In anderen Filmen sind die Germanen (Barbaren) als verwilderte Menschen oder halbe Tiere dargestellt, etwa in *Antea, la schiava di Roma* (Sergio GRIECO, I 1960).

106 DYER 1997, S. 161. Nebst dem ethnischen und sozialen Klassenaspekt wird eine weitere Abstufung in der Hauptfarbe zwischen den Geschlechtern tragend: Allgemein sind die männlichen Figuren dunklerer Hautfarbe als die weiblichen (oder in entsprechender Beleuchtung gefilmt), wie



199 Training für einen Gladiatorenkampf während der Dreharbeiten zu Spartacus (1960)

Bibliographie

- ALTEKAMP 2002: Stefan ALTEKAMP, «Klassik im Film», in: Die Griechische Klassik. Idee oder Wirklichkeit, Mainz 2002, S. 751-759
- AMY DE LA BRETÈQUE 1986: François AMY DE LA BRETÈQUE, «Contours et figures d'un «genre»», in: Les cahiers de la cinématheque 45, 1986, S. 93-97
- AMY DE LA BRETÈQUE 1999: François AMY DE LA BRETÈQUE, «Le moulage au cinéma», in: Moulages, Actes des rencontres internationales sur les moulages, 14-17 février 1997, Montpellier, 1999, S. 91-94
- ARENAS 2002: Amelia ARENAS, «Popcorn and Circus: Gladiator and the Spectacle of Virtue», in: Arion 9.1, 2002, S. 1-12
- AZIZA 1998: Claude AZIZA (Hg.), Le péplum: l'Antiquité au cinéma, Condé-sur-Noireau 1998
- BARTA 1998: Tony BARTA, Screening the Past: Film and the Representation of History, Westport, Conn. 1998
- BARTHES 1964: Roland BARTHES, Mythos des Alltags, Frankfurt a.M. 1964
- BEHNKE 2001: Hans BEHNKE, GUC-Archäologie, Entwürfe für eine Bildwissenschaft, München 2001
- BERGALA 1990: Claude BERGALA, Voyage en Italie de Roberto Rossellini, Cricchio 1990
- BERROGNE 2004: David BERROGNE (Hg.), Le surhomme à l'écran, Condé-sur-Noireau 2004
- BERNARDINI, MARTINELLI, TORTORA 2005: Aldo BERNARDINI, Vittorio MARTINELLI, Matilde TORTORA, Enrico Gozzano, Cosenza 2005
- BEMETTO, RANDOUNO 1998: Paolo BEMETTO, Gianni RANDOUNO (Hg.), Cabala e film, Milano 1998
- БИДИ 2001: Но́вль, «Où va-t-elle? From Painting to Cinema and Everything in Between», in: Leonardo OLIVIERO, Laura VECCHI (Hg.), La dectma muse. Il museo e le altre arti. Atti del VII Congresso Internazionale di storia sul cinema, Udine/Germana del Friuli 21-25 marzo 2000, Udine 2001, S. 281-296
- БЕНДАКОВ, А. 1907: Peim БЕНДАКОВ, The Eternal City. Roman Images in the Modern World, Chapel Hill / London 1987
- BOSCHI, GOZZANO 2005: A. BOSCHI, A. GOZZANO (Hg.), I preci al cinema. Dal peplum «autore» alla grafica computerizzata, Bologna 2005
- BOVDI 1992: Jean-Luc BOVDI, «L'Égypte étonnante au cinéma: le péplum en pagne», in: Sydney AUFRÈRE, Nathalie BOSSON, Christian LANCES, Portes pour l'an-dolà, L'Égypte, Je N'irai le «Cratère des Offrandes», Lattès 1992, S. 246-250
- BRUNETTA 1991: Gian Piero BRUNETTA, Cent'anni di cinema italiano, Roma, Einaudi 1991
- BRUNETTA 1993, I-IV: Gian Piero BRUNETTA, Storia del cinema italiano, I-IV, Roma 1993
- CAMMAROTA 1987: Domenico CAMMAROTA, Il cinema popolare, Roma 1987
- CAMPEL 1978: Joseph CAMPEL, Der Heros in tausend Gestalten, Frankfurt a. M. 1978 [Erstpublikation 1949]
- CANY 1974: John CANY, Ἀποστολή The Story of Epic Films, London 1974
- CASARIC 2007: Gianfranco CASARIC, I miti del mit: il cinema «popolare» nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi (1930-1990), Ravenna 2007
- COLLOCHAT 1994-95: Anelo COLLOCHAT, «L'antiquité au cinéma», in: Bull.Ass. B. Bucé, 1994-95, S. 332-351
- COMOLU 1977: Jean-Louis COMOLU, «La fiction historique: un corps en lice», in: Cahiers de cinéma 278, 1977, S. 5-16 [= «Historical Fiction: A Body too much», in: Screen 10/2, 1978, S. 41-53]
- COOPER 2007a: Duncan L. COOPER, «Who killed the Legend of Spartacus? Production, Censorship, and Reconstruction of Stanley Kubrick's Epic Film», in: Martin M. Winkler (Hg.), Spartacus: a Film and History, Malden/MA [etc.] 2007, S. 14-55.
- COOPER 2007b: Duncan L. COOPER, «Dalton Trumbo vs Stanley Kubrick: The Historical Meaning of Spartacus», in: Martin M. Winkler (Hg.), Spartacus. Film and History, Malden/MA [etc.] 2007, S. 56-64
- COSTA 1999: Antonio COSTA, «Da Calligari a Mussolini: il viaggio di Maciste all'Inferno», in: Michele CANOSSA (Hg.), A nuova luce. Cinema muto italiano, Bologna 1999, S. 285-292
- COTTA RAMOSINO, DOGMINI 2004: Laura COTTA RAMOSINO, Luisa COTTA RAMOSINO, Cristiano DOGMINI, Tutto quello che sappiamo su Roma l'abbiamo imparato a Hollywood, Milano 2004
- CYRINO 2004: Monica S. CYRINO, «Gladiator and Contemporary American Society», in: WINKLER 2004, S. 124-149
- CYRINO 2005: Monica Silveira CYRINO, Big Screen Rome, Malden/MA 2005
- CYRINO 2008: Monica Silveira CYRINO (Hg.), Rome Season One. History Makes Television, Malden, MA 2008
- D'HAUTCOURT 2006: Alexis D'HAUTCOURT, «Peinture ou théâtre? Louis Feuillade, Héliopolis et le cinéma français en 1911», in: Journal of Inquiry and Research (Hirakata, Kansai Gaidai University), Nr.34, December 2006, S. 107-123

- DALL'ASTA 1992: Monica DALL'ASTA, *Un cinéma masculin. Le surhomme dans le cinéma muet Italien (1913-1926)*, Crénel 1992
- DALL'ASTA 1998: Monica DALL'ASTA, «Maciste – ein Stereotyp weechlicher Männlichkeit», in: *Monat 7*, 1998, S. 84-97
- DAMS 2000: Natalie Zemon DAVIS, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision*, Cambridge, Mass. 2000
- DELLA CASA 2001: Stefano DELLA CASA, *Storie e storia del cinema popolare italiano*, Torino 2001
- DELLA CASA, PIZZA 1984: Stefano DELLA CASA, Carlo PIZZA (Hg.), *BC = Before Conan*, Torino 1984
- DROSSLER 2001: Stefan DROSSLER (Hg.), *Helena. Der Untergang Troias*, München 2001
- DYER 1997: Richard DYER, *White*, London/New York 1997
- DYER, VINCEKOEAU 1992: Richard DYER, Ginette VINCEKOEAU (Hg.), *Popula: European Cinema*, London 1992
- Eco 1994: Umberto Eco, «Die Struktur des schlechten Geschmacks», in: *Merz*, Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur, Frankfurt a. M. 1994, S. 59-115 [Erstpublikation 1964]
- EDWARDS 1999: Catharine EDWARDS (Hg.), *Roman Presentes. Reception of Rome in European Culture, 1789-1945*, Cambridge 1999
- EIGLER 2002: Ulrich EIGLER (Hg.), *Bewagte Antike: Antike Themen im modernen Film*, Stuttgart (Drama Beiheft 17) 2002
- ELLEY 1984: Derek ELLEY, *The Epic Film*, London 1984
- ELOY 1983: Michel ELOY, «L'antiquité cinématographique. Le peplum», in: *ARELAP* Nr. 6, November 1983
- ELSAESSER, BARAKER 1990: Thomas ELSAESSER, Adam BARAKER (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, London 1990
- FARASSINO 1983: Alberto FARASSINO, «Anatomia del cinema muscolare», in: FARASSINO, SANGUINETTI 1983, S. 29-49
- FARASSINO, SANGUINETTI 1983: Alberto FARASSINO, Toni SANGUINETTI, *Gli uomini forti*, Milano 1983
- FAST 1990: Howard FAST, *Being Red*, Boston 1990
- FAST 2000 [1961]: Howard FAST, *Spartacus*, New York 2000 [Erstpublikation 1961; dt. Übers.: Berlin 1963 (Günther Baganz); Wiesbaden 1959 (Liselotte Julius; in überarbeiteter Neuausgabe: Zürich 2005)]
- FELL 1983: John L. FELL (Hg.), *Film Before Griffith*, Berkeley, Los Angeles, London 1983
- FERRO 1993: Marc FERRO, *Cinéma et histoire*, Paris 1993
- FISKE 1990: John FISKE, «Popular Culture», in: Frank LENTRICCHIA, Thomas McLAUGHLIN, (Hg.), *Critical Terms for Literary Study*, Chicago, London 1990, S. 321-335
- FOFFI 1967: Goffredo FOFFI, «Maciste sullo schermo», in: Gianni RONCONI (Hg.), *Catalogo Bolaffi del cinema italiano, 1945-1965*, Torino 1967
- FÖSSMEIER 2001: Christine FÖSSMEIER, «Ich bin Ägypten». Selbstinszenierung und Fremdstilisierung der Kleopatra im Film», in: *Antike Welt* 32, 3, 2001, S. 285-288
- FUSILLO 2007: Massimo FUSILLO, *La Grecia secondo Pasolini: mito e cinema*, Roma 2007 [Erstpublikation 1996]
- FUTRELL 2001: Alison FUTRELL, «Seeing Red. Spartacus as Domestic Economist», in: JOSHEL, MALAMUD, MCGUIRE 2001, S. 77-118
- GLÜCKLICH 2000: Hans-Joachim GLÜCKLICH, *Die schöne Helena. Von Sparta über Troia nach Europa und Amerika, Göttingen 2000*
- GONZALES 1990: Antonio GONZALES, «Lo Errore et l'Imposture. Le peplum: un genre cinématographique qui se combat entre Histoire et Imaginaire», in: Marie-Madeleine MACOUCX, Evelynne GREY (Hg.), *Mélanges Pierre Lévêque 8, Anthropologie et société*, Paris 1990, S. 133-160
- GRU 1991: Gianfranco Mino GRU (Hg.), *La storia al cinema: ricostruzione del passato, interpretazione del presente*, Roma 1991
- GÜNTHER 2004: Winfried GÜNTHER, «Die Einstellung ist die Einstellung. Aspekte der Inszenierungswaise von Spartacus», in: Stanley Kupriak, *Kinematograph 19*, Frankfurt a. M. 2004, S. 57-65
- HARK 1993: Ina Rae HARK, «Animals or Romans. Looking at Masculinity in Spartacus», in: Ina Rae HARK, Steven COHAN (Hg.), *Screening the Male. Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, London/New York 1993, S. 151-172
- HOFMANN 1966: Heinz HOFMANN, «Spartacus», in: *Progress Film Programm 50*, 1966, 4-seitiges Falblatt
- HOHENBERGER, KEILBACH 1977: Eva HOHENBERGER, Judith KEILBACH (Hg.), *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*, Berlin 2003
- HOMER 1977: Helene HOMER, *Die Spartanische Helena und der Trojanische Krieg. Wandlungen und Wanderungen eines Sagenkreises vom Altertum bis zur Gegenwart*, Wiesbaden 1977
- HUNT 1993: Leon HUNT, «What Are Big Boys Made Of? Spartacus, El Cid and the Male Epic», in: Pat KIRKHAM, Janet THUMM (Hg.), *You Tarzan. Masculinity, Movies and Men*, New York 1993, S. 65-83
- JOSHEL, MALAMUD, MCGUIRE 2001: Sandra R. JOSHEL, Margaret MALAMUD, Donald T. MCGUIRE (Hg.), *Imperial Projections: Ancient Rome in Modern Popular Culture*, Baltimore, London 2001
- JUNKERMAN 2004: Marcos JUNKERMAN, *Hollywoods Traum von Rom. Gladiator und die Tradition des Mannmarchenfilms*, Mainz 2004
- JURASKE 2006: Alexander JURASKE, «Bibliographie Antike und Film», in: *Anzeiger für die Altertumswissenschaft*: 59, 2006, H. 3/4, Sp. 129-178
- KERSHAW 2003: Ier KERSHAW, «Behind the screen. How television trumps and trivializes history», in: *Textual Literary Supplement* Nr. 5215, 14.03.2003, S. 16-17
- KORENJAK, TSCHEJER 2002: Martin KORENJAK, Kar Heinz TSCHEJER, *LE. PCNTE. S. II. Antike im Film*, Innsbruck 2002
- KRACAUER 1974: Siegfried KRACAUER, «Ben Hur», in: Kerstin WITTE (Hg.), *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film*, Frankfurt a. M. 1974, S. 163-165 [Erstpublikation 1926]
- KRACAUER 1984: Siegfried KRACAUER, «Geschichte und Fantasie», in: Kerstin WITTE (Hg.), *Theorie des Films. Die Errettung der ägyptischen Wirklichkeit*, Frankfurt a. M. 1984, S. 115-132 [Erstpublikation 1966]
- KREIMBER 2001: Klaus KREIMBER, «Der moralisierende Blick von der Wiederkehr des Immergleichen im Monumentalfilm», in: Jürgen FELB, Bernd KIEFER, Rosane MARSCHALL, Marcus STIGLISCHER (Hg.), *Die Wiederholung*, Marburg 2001, S. 325-332
- LADY 1992: Michèle LADY, «Popular Taste: The Peplum», in: Richard DYER, Ginette VINCEKOEAU (Hg.), *Popula: European Cinema*, London, New York 1992, S. 163-180
- LANDY 1996: Marcia LANDY, *Cinematic Uses of the Past*, Minneapolis, London 1996
- LANDY 2001: Marcia LANDY, *The Heroic Film. History and Memory in Media*, New Brunswick 2001
- LAUREN 1946: M. LAUREN, *Anthologie du cinéma*, Paris 1946

- LINDNER 2005: Martin LINDNER (Hg.), Drehbuch Geschichte. Die antike Welt im Film, Münster 2005
- LLEWELLYN-JONES 2002: Lloyd LLEWELLYN-JONES, «Celluloid Cleopatra, or: Did the Greeks Ever Get to Egypt?», in: Daniel OGDEN (Hg.), *The Hellenistic World, New Perspectives*, London 2002, S. 275–304
- LLEWELLYN-JONES 2005: Lloyd LLEWELLYN-JONES, «The Fashioning of Delilah. Costume Design, Historicism and Fantasy in Cecil B. DeMille's *Samson and Delilah* (1949)», in: DERS., Liza CLELAND, Mary HARLOW (Hg.), *The Clothed Body in the Ancient World*, Oxford 2005, S. 14–29
- LOACKER, STEINER 2002: Armin LOACKER, Ines STEINER, Imaginierte Antike. Österreichische Monumental-Stummfilme. Historienbilder und Geschichtskonstruktionen in Sodom und Gomorrha, Samson und Delila, die Sklavenkönigin und Salambô, Wien 2002
- LOCHMAN 1999: Tomas LOCHMAN (Hg.), «Antico-mix» – Antike in Comics, Basel 1999
- MACCOKK 1966: Kenneth MACKINNON, *Greek Tragedy in Roman*, London, Sydney 1966
- MCCALL 1998: Henrietta MCCALL, «Rediscovery and Aftermath», in: STEPHENIE DALLEY, A. T. REYS, DAVID FINCHER, ALISON SALVENSEN, Henrietta MCCALL (Hg.), *The Legacy of Mesopotamia*, Oxford 1998, S. 183–213
- MCDONALD 1993: Marianna MCDONALD, «Cacophony vs. Euphony: From Tragedy to Melodrama», in: Niall W. STAPPEL, Bernhard ZIMMERMANN (Hg.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Romöfikation: Beiträge zum antiken Drama und seiner Rezeption*, 2. Stuttgart 1993, S. 222–234
- MAEDER 1987: Edward MAEDER, *Hollywood and History. Costume Design in Film*, Los Angeles 1987
- MEER SAHICKA 2007: Mischa MEER, SIMONA SAHICKA (Hg.), Antike und Mittelalter im Film. Konstruktion – Dokumentation – Projektion, Köln 2007
- MALAMUD 2001: Margaret MALAMUD, «Roman Entertainment for the Masses in Turn-of-the-Century New York», in: *Critical Works* 95, 2001, S. 49–67
- MALAMUD 2002: Margaret MALAMUD, «The greatest show on earth: Roman entertainments in turn-of-the-century New York», in: *Journal of Popular Culture* 35,3, 2001, S. 45–60
- MARTIN 2002: Éric MARTIN, *L'Antiquité en Cinéma*, Paris 2002
- MARTINELLI 1983: Vittorio MARTINELLI, «Lasciate film a noi, se no forin», in: FABRIZIO SANGUINETI 1983, S. 9–27.
- MARTINELLI 1993: Vittorio MARTINELLI, «Il cinema muto italiano: 1913», in: *Bianco e Nero* 1–4, 1993.
- MESURE 2002: Anna MASURE, «Artenrezeption in der Filmarchitektur», in: Inken JEDINK, Alfred WIEZCZEK, Doro Zeve od Asimx Zeitzeude Archäologie in Werbung Kunst und Alltag Bens. Mainz 2002, S. 167–172
- MEER 2006: Mischa MEER, «Sich am Mythos abarbeiten: Filme im Film», in: *Das Altertum* 51 2006, S. 201–209.
- MIRY 1967: Jean MIRA, *Histoire du Cinéma*, var. I: 1895–1914, Paris 1967
- MIRY 2006: Gidon MIRY, Antiken: Greece in Film and Popular Culture, Exeter 2006
- PARISI 1994: Stolenia PARISI, «La rievocazione dell'antico», in: *Reo* 1994, S. 67–84
- PASTORICE 1977: Giovanni PASTORICE, *Cabiria. Visione storica del II secolo a.C.*, Didascalie di Gabriele D'Annunzio, Torino 1977
- PEZANCO 2005: FABRIZIO PEZANCO, «Orbis di luce: il cinema peplum e Pompei», in: Fier Giovanni Guzzo (Hg.), *Storie da un'ruzione*, Pagan Ercolano Oplontis, Milano 2003, S. 34–46
- PENNINGER 2000: Michael PENNINGER, «Kleopatra im archäologischen Niemandsland. Ein Beitrag in Film und Fiktion», in: Siegfried OLLIG, Otto MEYER, Gerhard ZECH (Hg.), *Das Spiel mit der Antike. Zwischen Antikenschnsucht und Alltagsrealität*, Mähsee 2000, S. 201–304
- PEREYRE 2004: Arthur J. PEREYRE, «The Video of a Faded Rome in *Gladiator*», in: *VINKLER* 2004, S. 111–123
- PUAUX 1995: François PUAUX, *Architecture, décor et cinéma*, Condé-sur-Noireau 1995
- QUARONDI 1963: Mario QUARONDI, «Le Cuz Rome nel vaticano cinema», in: *Giallo e nero*, 2, XXIV, no. 3, marzo 1963
- RAMMEZ 2004: Juan Antonio RAMMEZ, *Architecture for the Screen. A critical Study of Set Design in Hollywood's Golden Age*, Jefferson, NC 2004
- REDI 1994: Riccardo REDI (Hg.), *Gli ultimi giorni di Pompei*, Napoli 1994
- REDI 1999: Riccardo REDI, *Cinema muto italiano (1896–1930)*, Venezia 1999
- REZZI 1991: norio REZZI (Hg.), *Sperduto del bulo. Uelocia muto italiano e il suo tempo (1905–1930)*, Bologna 1991
- ROBE 2004: Peter W. ROBE, «The Politics of *Gladiator*», in: *Winkler* 2004, S. 150–172
- ROSEN 2001: Philip ROSEN, *Change Mummified. Cinema, Historicity, Theory*, Glendebons 2001
- ROSENSTONE 1991: Robert A. ROSENSTONE, «Geschichte in *Gladiator* / Geschichte in Worten: über die Möglichkeit, Geschichte zu verfilmen», in: Rainer RÖTGER (Hg.), *Bilder sprechen Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991, S. 65–83 (Erstpublikation engl. in: *American Historical Review* 92, 1988, S. 1173–1185; letzter auch in: ROBERT A. ROSENSTONE, *Visions of the Past. The Challenging of Film to Our Idea of History*, Cambridge, Mass. (Cam.) 1995, S. 19–44)
- ROSENSTONE 1995: Robert A. ROSENSTONE, *Visions of the Past. The Challenge of Film to our Idea of History*, Cambridge 1995
- RÖTGER 1991: Rainer RÖTGER (Hg.), *Bilder sprechen Geschichte: Der Historiker im Kino*, Berlin 1991
- RUSSELL 2007: James RUSSELL, *The Historical Epic and Contemporary Hollywood, from *Oz* to *Wolves* to *Gladiator**, New York / London 2007
- RUSSELL 1956: Luigi RUSSELL, «Lo *Spartaco* di R. G. *Giovanni*», in: *Belteger* 1, 1956, S. 74–79
- SADOU 1973: Georges SADOU, *Histoire générale du cinéma*, Bde. 2 und 3, Paris 1973
- SALT 1983: Barry SALT, *Film Style and Technology. History and Analysis*, London 1983
- SCHENK 1991: Irmbert SCHENK, *Der italienische Historienfilm von 1905 bis 1914*, Bremen 1991 [Kurzfassung: *Die Anfänge des italienischen Monumentalfilms*, in: Helmut KORTE, Werner FAULSTICH, *Fischer-Filmgeschichte*, Bd. I, Frankfurt/M. 1994]
- SCHENK 2000: Irmbert SCHENK (Hg.), *Erlebnisort Kino*, Marburg 2000
- SCHENK 2004: Irmbert SCHENK, «Von *Cabiria* zu Mussolini. Zur Geburt des monumentalen Historienfilms in Italien», in: Malte HAGENER, Johann N. SCHMIDT, Michael WEDEL (Hg.), *Die Spur durch den Spiegel. Der Film in der Kultur der Moderne*, Berlin 2004, S. 179–192
- SCHLÖPMANN 1992: Heide SCHLÖPMANN, «Die Geburt des Kinos aus dem Geist des Lachens», in: *Frauen und Film* 53, Dezember 1992, S. 87–94

- SCHÖTTKER 2004: Detlev SCHÖTTKER, «Benjamins Bilderwelten. Objekte, Theorien, Wirkungen», in: DERS. (Hg.), *Schrift, Bilder, Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Frankfurt a. M., Berlin 2004, S. 10–31
- SEESSLEN 1996: Georg SEESSLEN, *Abenteuer. Geschichte und Mythologie des Abenteuerfilms*, Marburg 1996
- SHOHAT 1993: Ella SHOHAT, «Gender and Culture of Empire: Toward a Feminist Ethnography of the Cinema», in: Hamid NAFICY, Teshome H. GABRIEL (Hg.), *Otherness and the Media. The Ethnography of the Imagined and the Imaged*, Chur 1993, S. 45–84
- SICUER 1962: Jacques SICUER, «L'âge du péplum», in: *Cahiers du cinéma* 131, 1962, S. 26–38
- SMITH 2004: Gary A. SMITH, *Epic Films. Casts, Credits and Commentary on Over 350 Historical Spectacle Movies*, 2. Aufl., Jefferson, NC 2004
- SOBCHACK 1990: Vivian C. SOBCHACK, «Surge and Sendor. A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic», in: *Representations* 29, 1990, S. 24–49
- SOBCHACK 1996: Vivian SOBCHACK (Hg.), *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*, New York, London 1996
- SOLOMON 2001: Jon SOLOMON, *The Ancient World in the Cinema*, 2. Aufl., New Haven 2001
- SORLIN 1980: Pierre SORLIN, *The Film in History. Restaging the Past*, Oxford 1980
- SORLIN 1996: Pierre SORLIN, *Italian National Cinema 1896–1996*, London, New York 1996
- SPÄTH, TRÖHLER 2007: Thomas SPÄTH, Margrit TRÖHLER, «Die Konstruktion des Spartacus», in: *Uno nova* 106, Juli 2007, S. 21–23
- TASKER 1993: Yvonne TASKER, *Spectacular Bodies. Gender, Genre and the Action Cinema*, London, New York 1993
- TOERLTZ 1975: Jerzy TOERLTZ, *Geschichte des Films, Bd. 1. DDR 1975*
- TRÄBER, WULF 2004: Bodo TRÄBER, Hans J. WULF, *Filmgenres. Abenteuerfilm*, Stuttgart 2004
- TRICE, HOLLAND 2001: Ashton D. TRICE, Samuel A. HOLLAND, *Heroes, Antiheroes and Outlets. Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921–1999*, London 2001
- TURCONI 1963: Davide TURCONI, «Il film storico: italiani o la critica americana dal 1910 alla fine del mito», in: *Bianco e Nero* 1963, S. 1–2, 31–37
- URBANOWICZ 2004: Tamasz URBANOWICZ, *Spartacus*, London 2004
- VANOVE 1991: Françoise VANOVE, *Scénarios modèles, modèles de scénarios*, Paris 1991
- WEITZEL 2005: Diana WEITZEL, *Kleopatra im Film. Eine Königin Ägyptens als Sinnbild für orientalische Kultur*, Bonn 2005
- WIEBER 1999: Anja WIEBER, «Film», in: *Der Norddeutsche* 12, 1999, Sp. 1133–1141
- WIEBER 2002: Anja WIEBER, «Auf Sandalen durch die Jahrhunderte – eine Einführung in den Themenkreis „Antike und Film“», in: EIGLER 2002, S. 4–40
- WIEBER 2002a: Anja WIEBER, «Hauptache: stunde nt zwischen Ge- kapismus und Identifikation – Zur Funktionalisierung der Antike im aktuellen Film», in: *KARXIA* 2002, S. 15–25
- WIEBER 2005: Anja WIEBER, «Vor 2500 nichts Neues? Moderne Kinogeschichten zu Homers Ilias», in: *UNION* 2005, S. 137–162
- WIEBER-SCAROT 1998: Anja WIEBER-SCAROT, «Herrscherin und doud ganz Fran – Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre», in: *Metis. Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis* 7, 1998, S. 73–89
- WILLIAMS 1996: Douglas WILLIAMS, *The Eagle, the Cross, the Bible, and Cold War America*, San Diego 1996
- WINKLER 1991: Martin M. WINKLER (Hg.), *Classics and cinema*, In- wisburg, London [etc.] 1991
- WINKLER 1995: Martin M. WINKLER, «Cinema and the Fall of Rome», *Transactions of the American Philological Association* 125, 1995, S. 135–154
- WINKLER 2000a: Martin M. WINKLER, *Classical Myth and Culture in the Cinema*, New York 2001
- WINKLER 2001a: Martin M. WINKLER, «The Roman Empire in American Cinema after OAS», in: *AMEL. Audio, Musique* 2001, S. 50–76
- WINKLER 2004: Martin M. WINKLER (Hg.), *Gladiator. Film and History*, Malden u.a. 2004
- WINKLER 2004a: Martin M. WINKLER, «Gladiator and the Traditions of Historical Cinema», in: WINKLER 2004, S. 16–30
- WINKLER 2004b: Martin M. WINKLER, «Gladiator and the Colosseum: Ambiguities of Spectacle», in: WINKLER 2004, S. 87–110
- WINKLER 2006: Martin M. WINKLER (Hg.), *Tray: From Homers Iliad to Hollywood Epic*, Malden, MA 2006
- WINKLER 2007: Martin M. WINKLER (Hg.), *Spartacus. Film and History*, Malden / MA 2007
- WINKLER 2008: Martin M. WINKLER, «Nenne mir Muse, den Vater der Massenkultur: Homero in Kummer und Kino», in: Joachim LATAZ, Thierry GREUB, Peter BLOME, Alfred WITZORCK, Holm, *Der Mythos von Trol in Dichtung und Kunst*, München 2008, S. 203–209
- WYKE 1997: Maria WYKE, *Projecting the Past: a ntrati Rome, Cinema, and History*, New York, London 1997
- WYKE 1999: Maria WYKE, «Screening Ancient Rome in the New City», in: Catharine EDWARDS (Hg.), *Roman Presence. Receptions of Rome in European Culture, 1789–1945*, Cambridge 1999, S. 188–204
- Controcultura no. 24, *labbies/moder/fina*s 1991: Dossier Antiquités du Cinéma
- Positif 456, 1999: «Dossier: Le péplum Italien», in: *Positif* 456, 1999, S. 82–102
- Positif 400, 2000: «Dossier: L'Antiquité à Hollywood», in: *Positif* 400, 2000, S. 80–100