

Die Konstruktion des Spartacus

Thomas Späth und Margrit Tröhler

Der Sklavenführer Spartacus war in der Antike gar kein Held. Zu einer historischen Figur wurde er erst im 18. und 19. Jahrhundert. Und dann kam das Kino.

Was evoziert der Name Spartacus? Den einen kommt er als Anführer des römischen Sklavenaufstands von 73 bis 71 v. Chr. in den Sinn, andere werden an die historischen Romane von Lewis Grassic Gibbon, Arthur Köstler oder Howard Fast erinnert, manche denken an die deutsche Revolution von 1918 und Musikinteressierte an Aram Chatschaturjans Musik zum Ballett *Spartak*. Doch entstehen nicht bei den meisten zu allererst Bilder vor dem inneren Auge? Spartacus, das ist der Schauspieler Kirk Douglas mit entschlossenem Blick aus stahlblauen Augen, einem eckigen Kinn mit Grübchen unter klassisch-gerader Nase, einem muskulösen Oberkörper und prallen Schenkeln.

Wenn sich das Bild eines Schauspielers über eine historische Person legt, treffen wir auf eine Problematik, die der Cinéast und Filmtheoretiker Jean-Louis Comolli mit «le corps en trop» treffend beschrieben hat. Danach ist in der historischen Filmfigur immer ein Körper zu viel im Spiel: Der Schauspieler macht sich das Imaginäre der historischen Figur verfügbar und aktualisiert sie, doch zugleich existiert in den Köpfen des Publikums das kulturell tradierte Vorstellungsbild der historischen Person. Diesen *historischen Körper* verdoppelt nach Comolli der Körper des Schauspielers und tritt mit ihm in Konkurrenz.

Karriere eines Sklaven Doch Spartacus besass kaum je einen *historischen Körper* in diesem Sinn. Im 20. Jahrhundert verwiesen Name und Vorstellungen von Spartacus nicht auf einen antiken, sondern auf einen neuzeitlichen Helden, der sich seit dem 18. Jahrhundert herausgebildet hatte. Ein Sklave konnte überhaupt erst in der Neuzeit zu einem Helden werden.

Helden der römischen Kultur waren exemplarische «grosse Männer», die die dominierenden gesellschaftlichen Normen verkörperten. Ihre «kleinen Geschichten» (*exempla*) gehörten zum sozialen Gedächtnis, das diese Normen fixierte und tradierte. Sie waren Grundlage und Inhalt des *mos maiorum*, worin die römische Kultur ihre kulturellen und gesellschaftlichen Werte fasste. Sklaven konnten nicht «grosse Männer» und damit nicht «Helden» sein.

Hervorgehoben wird Spartacus in der Antike nur in Plutarchs Biographie des römischen Feldherrn M. Licinius Crassus, zu dem Spartacus gleichsam als Kontrastfigur steht. Als historische Figur findet der Sklavenführer nach dem 5. Jahrhundert n. Chr. während rund 1300 Jahren keine oder nur sehr beiläufige Erwähnung. Der Held entsteht in der Mitte des 18. Jahrhunderts: Seither bildet sich ein heroischer Spartacus heraus, dessen Heldentum sich in drei Bedeutungsfeldern äussert.

Spartacus wird zunächst in der Aufklärung zum heroischen Kämpfer für das allgemeine Menschenrecht auf *individuelle Freiheit*, und in diesem Zusammenhang nennen ihn etwa Voltaire oder Diderot. Grundlegend und bis ins 20. Jahrhundert wirksam war aber die 1760 erschienene französische Tragödie *Spartacus* von Bernard-Joseph Saurin. Spartacus ist hier der Sohn des Germanenführers Ariovist und wird, nachdem sein Vater von den Römern getötet worden ist, mit seiner Mutter entführt. Die Tragödie um Liebe und Verrat schafft einen Helden, der für das Naturrecht auf Freiheit, für Gleichheit vor dem Gesetz und gegen unterdrückende Tyrannei kämpft – fast zwanzig Jahre vor der Französischen Revolution. Nach Saurin folgen mindestens ein Dutzend weitere Bearbeitungen des Stoffs, unter anderem in Projekten von Lessing oder Grillparzer.

Im 19. Jahrhundert erhält der Sklavenführer eine zweite Bedeutung: Schon in den Skizzen Grillparzers erschien er als Vorkämpfer für *nationale Selbstbestimmung*, und im Vormärz schafften deutsche (heute weitgehend vergessene) Autoren einen Spartacus, der seine Mitbürger zur Revolution für die nationale Einheit aufruft. Dieses Spartacus-Bild verbreitet sich auch jenseits des Atlantiks: Mit dem Drama *The Gladiator* gewinnt Robert Montgomery Bird 1831 einen Wettbewerb, den der Schauspieler Edwin Forrest jährlich ausschreibt für eine «five-act American tragedy», deren Protagonist «an original of this country» sein muss. Forrest soll zwischen 1831 und 1854 rund tausend Mal in der Hauptrolle dieses Stücks aufgetreten sein, dessen Gladiatoren den römischen Imperialismus in einer Weise bekämpfen, die deutlich an den Unabhängigkeitskrieg der amerikanischen Kolonisten gegen die britische Herrschaft erinnert. Anders wiederum verfährt der italienische Autor Raffaello Giovagnoli, der in den 1860er-Jahren als Freiwilliger in Garibaldi's Truppen kämpfte: In seinem populären historischen Roman *Spartaco* (1874) assoziiert er die Römer mit dem Kirchenstaat und den diesen unterstützenden Mächten Frankreich und Österreich; Spartacus stirbt auf dem Schlachtfeld. Spartacus wird schliesslich zum *sozialrevolutionären Helden* des sozialistischen Befreiungskampfs. Eher marginale Bemerkungen von Karl Marx öffnen den Weg zur ausserordentlichen Karriere dieser Figur in der historisch-materialistischen Geschichtsschreibung. Als ihm Tochter Jenny einen im viktorianischen England beliebten Fragebogen vorlegte, füllte er die Rubrik «Dein Held» mit «Spartacus, Keppler» aus. Eine zweite Bemerkung von Marx ist in einem Brief von 1861 überliefert, in dem Spartacus als «ein grosser General (nicht ein Garibaldi), ein vornehmer Charakter, ein wirklicher Repräsentant des antiken Proletariats» beschrieben wird. Mehr zur Verbreitung des Namens beigetragen hat sicher der Spartakusbund um Rosa Luxemburg und Karl Liebknecht, aus dem 1919 die KPD entstand. Danach kam Spartacus in der sozialistischen Geschichtsschreibung zu grosser Prominenz.

Ehemann mit Muskeln Diese drei Bedeutungsfelder sind nun allerdings nicht das ganze Bild der «Körperfiktion» des Spartacus. Quer durch diese Ausgestaltungen des Helden verlaufen zwei Bedeutungsstränge, die als «dramaturgische Konstanten» bezeichnet werden könnten: Spartacus ist einerseits ein häuslicher Ehemann und Vater – schon im Theaterstück von Saurin wird er in familiäre und Liebesnetze eingebunden –, und er zeigt andererseits auch männliche Muskelpakete.

Populäre Ikonographie des Kampfs der Gladiatoren: Szene aus Stanley Kubricks Monumentalfilm Spartacus (USA 1960) mit Woody Strode als Draba (links) und Kirk Douglas als Spartacus (Bild: Keystone/KPA).



Eine nachhaltige Prägung dieser «Körperfiktion Spartacus» entsteht nun nicht in Texten und Theateraufführungen – es sind vor allem Filme, welche die Ikonographie schaffen. Im ersten italienischen Spartacus-Film *Spartaco, il gladiatore della Tracia* von Giovanni Enrico Vidali (1913) spielt ein Schauspieler die Hauptrolle, der seine Karriere als «forzuto» in Variétés mit der Darstellung von *tableaux vivants* begonnen hatte. Eine Kritik lobt in höchsten Tönen «die plastische Schönheit seiner Gestalt, die Attraktivität und gleichzeitige Agilität und Kraft seines perfekten Körpers, den quirligen und durchdringenden Blick». Der Film führt – anders als noch bei Giovagnoli – auf ein Happy End hin: Die Sklavenarmee siegt, Spartacus wird Römer, Oberbefehlshaber und letztlich Einiger der zerstrittenen Fraktionen. Er erobert Rom in der friedlichen Form der Vereinigung mit Naronia, der Tochter des Gegenspielers Crassus, und stellt damit die Einigung dem Konflikt entgegen.

1952 kommt *Spartaco* von Riccardo Freda in die Kinos, der zwar sehr wohl Männerkörper ins Zentrum rückt, jedoch wieder hinter den triumphalen Anachronismus von Vidali zurückgeht und den Helden am Ende sterben lässt. In seiner Aktualisierung der «Körperfiktion Spartacus» tritt dieser Film in eine spannungsreiche Beziehung zu den Bedeutungen, die Literatur, Theater und die früheren Antikefilme, besonders der *Spartaco* von Vidali, geschaffen haben. Darauf beziehen sich wiederum der Produzent und Hauptdarsteller Kirk Douglas, der Drehbuchautor Dalton Trumbo und der junge Regisseur Stanley Kubrick im wohl bekanntesten Spartacusfilm von 1960. Wenig später entstehen drei weitere, im fiktional-fantastischen Bereich angesiedelte, Filme über den Sklavenrebell: *Il figlio di Spartaco* von Sergio Corbucci (Italien 1963), *Spartaco e i dieci gladiatori* (Gli invincibili dieci Gladiatori) von Nick Nostro (italienisch-spanisch-französische Koproduktion, 1964) und *La vendetta di Spartacus* von Michele Lupio (Italien 1965).

Modellierbare Figur In diesem «Nachleben» des Spartacus zeigt sich die Komplexität und Modulierbarkeit des Helden von den Anfängen des Kinos bis heute: Er ist ein historisch-fiktionales Konglomerat und erweist sich als äusserst wandelbarer Körper-

held, in dem sich das Historische mit dem Zeitgenössischen immer wieder neu verbindet. Die politischen, moralischen, ökonomischen, sozial- und kinogeschichtlichen Anliegen der verschiedenen Aktualisierungen lagern sich ab und kumulieren sich.

Grundsätzlich muss für den Antikefilm das Konzept des «corps en trop» von Comolli umformuliert werden, da die Körperfiktion antiker Figuren im Allgemeinen und des Spartacus im Besonderen kaum auf einer vorgängigen Ikonographie aufbauen kann. Auch das historische Wissen führt nicht zu einer wirklich konkreten Vorstellung, die dem Schauspieler bei seiner Verkörperung der Figur in die Quere kommen könnte. Die Figur evoziert den symbolischen Körper als mehrheitlich formbare Hülle: Antike Figuren besitzen kaum ein populär tradiertes Körperbild. Dieses entsteht weitgehend in den filmischen Aktualisierungen durch SchauspielerInnen, deren mediale Körperlichkeit sich in den Vordergrund schiebt.

Dies bedeutet auch, dass die Antike im populären Imaginären weitgehend als ein fiktionales Konstrukt existiert, dem zwar ein referenzialisierendes Gewicht zukommt, das dem Stoff und den historischen Figuren einen Hauch von Authentizität verleiht. Antike ist für diese Filme aber vor allem *Mythos* im Sinn der griechischen Tragödie: Rohmaterial, das zur beinahe beliebigen Ausformung und Anpassung zur Verfügung steht. Der historische Körper antiker Figuren wird in den Filmen erst geschaffen, wobei sich diese aufeinander beziehen und gerade auch das frühe Kino an die populäre Ikonographie von (Muskel-)Körpern im 19. Jahrhundert anknüpft. Das Kino schmückt sich seit seinen Anfängen mit dem kulturellen, bürgerlichen Wert antiker Stoffe und im Fall von Spartacus mit den Aspekten ihrer wandelbaren Vereinnahmung seit der Aufklärung. Die 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. ■

PD Dr. Thomas Späth leitet die Masterstudiengänge *Kulturwissenschaft der Antike* und *Trinationaler Master in Altertumswissenschaften* an der Universität Basel, und er ist Professeur associé d'histoire romaine an der Université Marc Bloch in Strasbourg. Prof. Margrit Tröhler ist Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich.