

Rebellion in Hollywood – Die Genese des Helden in Stanley Kubricks *Spartacus* und Howard Fasts Romanvorlage^{*}

Mark-Georg Dehrmann

Stanley Kubrick wollte *Spartacus* zeitlebens nicht zu den eigenen Werken zählen. Dabei hat er es dieser 1960 entstandenen Großproduktion zu verdanken, daß er als knapp Dreißigjähriger vom talentierten Jungen Wilden zum epostauglichen Regisseur aufstieg und die Studios ihm bei weiteren kostenintensiven Projekten vertrauten. Das Mißfallen ist jedoch leicht zu verstehen: *Spartacus* ist der einzige Film, den Kubrick nicht von Anfang an selbst vorbereitet hat, über den er nicht wie sonst die uneingeschränkte Entscheidungsgewalt besaß. Die Geschichte des Gladiatorenaufstandes war das Projekt von Kirk Douglas. Dessen eigene Firma Bryna produzierte den Film 1960, das Script besorgte Dalton Trumbo nach dem Roman von Howard Fast, und überdem hatten die Dreharbeiten bereits begonnen, als Douglas den ursprünglich vorgesehenen Regisseur Anthony Mann feuerte und statt seiner Kubrick engagierte. *Spartacus* ist also kein typischer Kubrick-Film, sondern er entwickelte sich ganz traditionell zwischen den drei Polen Produzent, Regisseur und Drehbuchautor, wobei Douglas die entscheidenden Weichen stellte. Insbesondere das Antlitz des Helden hat er in wesentlichen Grundzügen bestimmt.

Vor zwei zeitgenössischen Hintergründen führte Kirk Douglas seinen Sklavenaufstand auf. Kinogeschichtlich waren die Epics eine monumentale Antwort der Studios auf den Siegeszug des kleinformatischen Fernsehers. Auch *Spartacus* mußte, als bis dahin teuerste Filmproduktion überhaupt, ein kommerzieller Erfolg werden – was auch gelang. Den weiteren historischen Rahmen des Films bildet das gereizte antikommunistische Klima, das die Vereinigten Staaten nach dem Zweiten Weltkrieg beherrschte und in dem man sehr schnell auch gegen Künstler mißtrauisch geworden war. Dalton Trumbo, einer der gefragtesten Drehbuchautoren seiner Zeit, gehörte zu den „Hollywood Ten“, die 1947 vor dem *House Un-American Activities Committee* die geforderten Denunziationen vermeintlicher Kommunisten verweigert hatten.¹ Folge für sie waren Gefängnisstrafen und

^{*} Der Aufsatz erschien zuerst in dem Band: Pontes II – Antike im Film. Hrsg. von Martin Korenjak und Karlheinz Töchterle. Innsbruck, Wien u.a. 2002, S. 163-176. Er wurde leicht stilistisch überarbeitet.

¹ Siehe allgemein Ceplair/Englund 1979. Eine differenzierte Darstellung vom Ende der *blacklist* und zu Trumbos Schlüsselrolle dabei bietet Smith 1989.

Beschäftigungsverbote: die schwarzen Listen. Diese waren 1958, bei Beginn der Arbeiten zu *Spartacus*, nach wie vor intakt. Viele Drehbuchautoren arbeiteten aber doch für die Produktionsfirmen: unter falschem Namen und größter Geheimhaltung – so auch Trumbo für *Spartacus*. Während der Dreharbeiten erschien Douglas irgendwann das Risiko tragbar, Trumbo nach 1947 zum ersten Mal namentlichen *screen credit* zu geben: eines der Ereignisse, die zur Auflösung der *blacklist* führten.

Daß *Spartacus* offen mit Trumbo und auch Howard Fast, dem kommunistischen Autor der Vorlage, firmieren konnte, ist zunächst erstaunlich. Gibt es doch kaum ein antikes Thema, das kommunismusaffiner erschiene als der Aufstand der Sklaven gegen ihre römischen Unterdrücker, kaum einen Helden, der subversiver zur Identifikation mit dem gefürchteten politischen Gespenst verführen könnte. Zwei Aspekte sollen die folgenden Ausführungen beleuchten: Wie sieht der Held aus, der den Amerikanern seinen Aufstand vorführen darf? Und: Wohin zielt diese Rebellion, die von vornherein auch im Kassenhäuschen der Kinos Epoche machen wollte? Rebellion also, so kann man zusammenfassend und ein wenig skeptisch fragen –, Rebellion in Hollywood?

I. Vom Feldherrn zum Geschichtsprinzip: die Quellen

Die wenigen aus der Antike überlieferten Quellen² sind uneins darüber, wer dieser Spartacus war. Florus³ zeigt sich sehr befremdet darüber, daß ein Haufen Sklaven – Barbaren also – die Römer über Jahre hinweg in Schach halten konnte. Seine Darstellung spricht von den ausgebrochenen Gladiatoren meistens im Plural, ihr Anführer gewinnt kaum Kontur. Bei Appian⁴ wird der Feind Roms schon zum ernstzunehmenden Gegner, dem implizit strategische Begabung zugesprochen wird – eine Tendenz, die im *Leben des Crassus* von Plutarch ihren expliziten Ausdruck gefunden hatte. Durch ein Omen wird hier der Thraker vor anderen Menschen ausgezeichnet, und von dem Moment an, wo die Gladiatoren Spartacus als ihren Anführer wählen, wird der Mann von „stolzem Sinn“, „Verstand“ und „Herzengüte“⁵ rhetorisch zum Subjekt der Bewegungen seines Heeres erhoben: Wie Appian spricht Plutarch ihn als Feldherrn an. Listenreichtum, Rednergabe, Organisationstalent und militärische Einsicht machen

² Zur Bewertung der Quellen vgl. Stampacchia 1976.

³ Epitomen; Flor. II, 8.20.

⁴ Geschichte der Bürgerkriege; App. civ. I, 14.116-120.

⁵ Plut. Crassus 8, zit. nach Plutarch 1955, 252f.

Spartacus zu einer „wirklichen Gefahr“⁶ und zu einem gleichwertigen Gegner des Crassus. Über diesen Ansatzpunkten einer Heroisierung darf man jedoch nicht vergessen, daß der Gladiator auch hier nur durch diese Gegnerschaft sein Plätzchen erhält. Spartacus hat in der Antike kein Eigenrecht. Folglich hat jede moderne Interpretation des Themas die Möglichkeit, das schemenhafte Randphänomen zum eigentlichen Zentrum ihrer Erzählung ausbauen zu können.

Die Vorlage zu Kubrick/Douglas' Film, der Spartacus-Roman von Howard Fast,⁷ löst diese Aufgabe, indem sie das Bild des Sklavenführers aus Perspektiven anderer Personen zusammensetzt. Sie werden durch auktoriale Passagen ergänzt. Obwohl der Gladiator schon vernichtet ist, als die Handlung des Buches beginnt, obwohl die Machtverhältnisse wieder stabil sind, bildet Spartacus für die Römer das Objekt einer Obsession.⁸ In ihr kommt einerseits die Dekadenz einer Kultur zum Ausdruck, deren Ökonomie, deren Kunst und auch Sexualität völlig vom verachteten Gegenstand abhängig sind, deren perverser Ästhetizismus die letzte Steigerung erreicht, wenn ihre Vertreter sich insgeheim lustvoll mit den Verworfenen und bis hin zum Tode Verfügbaren identifizieren.⁹ Andererseits regt sich am Grunde dieser Sehnsucht auch die Einsicht, daß Spartacus dasjenige verkörpert, was die Römer aus ihrem eigenen Leben verdrängt haben und was allein der Logik der Perversion Einhalt gebieten könnte: Menschlichkeit, Liebe, Freundschaft und Brüderlichkeit (vgl. etwa 179).

In der Perspektive des Juden David, eines Gefährten von Spartacus, rückt dagegen der Gladiator an die Stelle des christlichen Gottes. Durch den Lehrer, besser: das Exempel Spartacus entwickelt sich aus dem schweigsamen Gladiator, der jugendlichen Tötungsmaschine, zu der ihn das System abgerichtet hatte, ein Mensch. Deshalb kann er sich für Spartacus kreuzigen lassen und am Kreuz statt des göttlichen Vaters den „father“¹⁰ Spartacus anrufen: „Spartacus, Spartacus, why did we fail?“ (251) Davids Tod erscheint nicht auf der Folie einer Nachfolge Christi, sondern er gerät selbst in die Position des Sohnes, der seinen Gottvater Spartacus anruft. In

⁶ Dass. 9, zit. nach ebd. 254.

⁷ Howard Fast: Spartacus, New York 1951; Nachweise folgen dieser Ausgabe.

⁸ Vgl. etwa: „This house was filled with Spartacus. [...] Rome was filled with his presence“ (180).

⁹ Die Männer wollen seinen Platz einnehmen, die Frauen den seiner Frau; vgl. etwa Crassus: „Maybe I can be like Spartacus“ (334); Helenas Traum (137f.); Julia: „I think I envy her [Varinia]“ (177).

¹⁰ Trotz seines jungen Alters nennen sowohl die Sklaven in den libyschen Minen als auch die Gladiatoren Spartacus so (vgl. etwa 80ff.).

dieser Kontrafaktur des Markus- und Matthäus-Evangeliums¹¹ kann jeder Mensch zum Erlöser seiner Elendsgenossen werden. Der Gnade eines Gottes, der seinen Sohn schickt, um die Welt zu erlösen, bedarf es nicht. Trotz des Scheiterns der Erde treu zu bleiben, ist die Lehre des mythisierten Sklavenvaters.

An einigen Stellen des Romans schließlich tritt die Erzählung aus den Figurenperspektiven ins epische Präteritum eines allwissenden Erzählers hinüber¹² – Passagen, in denen der Mythos ‚Spartacus‘ erst seine volle Entfaltung findet. Der Anführer und ‚Vater‘ der Sklaven ist hier nicht nur ein Mensch, nicht einmal nur der Mensch – sondern in ihm kommt seine gesamte Klasse als historische Kraft zu sich selbst. Dieser Vorgang hat eine Urszene: In der Dämmerung erwacht eines Abends in den Goldminen Libyens Spartacus' Bewußtsein von der Unterdrückung (71ff.). Er beginnt, alles neu zu sehen, erkennt („know“, 73) die Dinge, die die Sklaven, besinnungslos durch Zwang und Schmerzen, lediglich erleiden. Spartacus ist mythischer Sammel- und Kristallisationspunkt der geschundenen Menschen,¹³ die aus geschichtlicher Notwendigkeit aufbegehren. Grund und Ziel des Aufstandes, genauso wie die Regeln des Aufbaus und der Organisation einer Sklavenarmee enthüllen sich ihm nicht durch einen Lernprozeß, sondern per Inspiration.¹⁴ Viel mehr noch schließlich als bei Plutarch bildet der Name des Spartacus nicht nur das taktische, sondern das mythische Zentrum der Schlachten: „The Romans know that Spartacus is here, and they forget the formal dance of the maniples that their soldiers train for years to perfect [... The Slaves] raise the name of Spartacus like a banner. It waves out over the whole battlefield [...]“ (277). Seine Menschlichkeit wie auch seine Größe bekommt Spartacus in Fast's Buch dadurch, daß er von Anfang an übermenschlich ist: nicht individuell, sondern universal.¹⁵ Er ist so sehr die personifizierte Notwendigkeit der Geschichte,

¹¹ Der Ausruf Davids bezieht sich offensichtlich auf das „Mein Gott, mein Gott, warum hast Du mich verlassen“, Mark. 15, 34 u. Matth. 27, 46.

¹² Anachronismen wie: „So it was that before there was a Christian hell in books and sermons [...]“ (66) untermauern das.

¹³ Wörtlich wenden sich die Sterbenden an ihn: „Then kiss me on my lips, for I am dying, my father, and what is left of my soul I want to give to you“ (82).

¹⁴ „In that moment, with startling clarity, Spartacus saw his tactics, the whole pattern of his tactics in the years to come“ (156).

¹⁵ Fast addiert geradezu die unterschiedlichsten Mythisierungsstrategien, um seiner Figur größtmögliche Universalität zu verleihen. Neben Gottesfigur und personifiziertem Klassenbewußtsein erscheint Spartacus punktuell auch in Gestalt griechischer Heroen, etwa Achills' und Hektors (beide 147), Odysseus' (266, 277) und Prometheus' (83, 169).

daß der Erzähler bezweifeln kann, „whether it would have changed history too much if Spartacus had perished. The forces which prodded him would simply have turned elsewhere“ (139).

II. Vom Affen zum Menschen: der Held

Die fast ausschließlich auf Dialogen und Erinnerungen basierende Struktur des Romans wollten Douglas und Trumbo nicht übernehmen. Gleichwohl beruht die Wirkung des Buches gerade auf der mythischen Distanz, die zwischen Held und Leser sowohl durch die indirekte Repräsentation als auch die direkte Überhöhung geschaffen wird. Ein filmisches Pendant dazu wäre etwa *Citizen Kane. Spartacus*¹⁶ dagegen entwickelt den Werdegang seines Helden in linearer und direkter Erzählung. Die Stoßrichtung ändert sich damit grundsätzlich: Kein mythischer Aufstand aus historischer Notwendigkeit wird auseinandergesetzt, sondern die konsistente Erwegungsgeschichte eines klar umrissenen Individuums, das zu seiner Menschlichkeit findet und empört rebelliert; die Entwicklung vom Underdog zum guten Anführer, dessen Ein- und Weitsicht sich die Gefährten blind anvertrauen dürfen. Universalität wird zu Individualität, mythische Inspiration zur Bildungsgeschichte. Die Distanz gegenüber Spartacus weicht der Aufforderung, sich mit Kirk Douglas zu identifizieren.

Der Film führt die Genese des Helden äußerst sorgfältig durch. Anfangs, in den Libyschen Salzminen begegnen wir dem Tier Spartacus, wüst, bärtig und stumm. Gleichwohl aber fühlt er mit den anderen Sklaven: Als er einem zusammengebrochenen Leidgenossen beistehen will, wird er von einem Römer ausgepeitscht. Kurzerhand beißt er sich in dessen Achillessehne fest – und zeigt damit metaphorisch, was mit den Römern passieren könnte, wenn sich die Unterdrückten solidarisierten. Diese Szenen waren der Grund für Anthony Manns Hinauswurf und Kubricks Engagement. Mann wollte einen Spartacus, dem man seine menschliche Würde von Anfang an ansieht, keinen „Neanderthal ape“. Douglas insistierte jedoch: „I prefer to do it now like an ape, and later like a human being“.¹⁷

¹⁶ Dem Film entnommene Nachweise entstammen der 1991 restaurierten Fassung, wie sie 2001 in der *Criterion-Collection* (USA) erschienen ist. Die DVD enthält unter anderem Kommentare etwa von Douglas, Fast, Bass, Lewis und Trumbo.

¹⁷ Nach Baxter 1997, 129. Es kursieren jedoch verschiedene Versionen des Hergangs. Douglas selbst (1988, 316f.) etwa macht den Leiter von Universal für die Entscheidung verantwortlich.

Nach seinem Verkauf an die Gladiatorenschule bei Capua wird der Bart abgenommen, und mit seinem neuen, glänzenden Antlitz kann die höhere Entwicklung des Helden beginnen. Der so vollzogenen Individuation angemessen, spricht Spartacus jetzt ein erstes Wort: seinen Namen. Bei Fast wird Spartacus von den anderen Gladiatoren verehrt, im Film aber ist er zunächst dadurch aus ihrer Gruppe herausgehoben, daß er dem Ausbilder als Buhmann dient. So steigert sich Spartacus' Haß gegen die Unterdrücker, und unter diesem nun gegen ihn persönlich gerichteten Druck der Unmenschlichkeit kristallisiert sich in ihm immer mehr ein Begriff von Menschlichkeit heraus: Im Konflikt muß das Individuum seine starke Individualität bilden, es muß wachsen, um schließlich die Ketten zu zersprengen.

In seiner Liebe zur Sklavin Varinia lernt Spartacus dann, den Begriff seiner eigenen Würde auch auf die anderen Menschen zu übertragen: „I am not an animal“ ruft er aus. „Neither am I“ antwortet ihm Varinia. Großer Haß gegen die Feinde und starke Liebe für die Leidensgenossen sind entwickelt, ein weiteres Element steht jedoch noch aus, um den Helden zu komplettieren: die Bereitschaft, sich zu opfern für eine Idee, die seine Person und Individualität übersteigt. Spartacus erhält sein Exempel, als er mit dem Gladiatoren Draba auf Leben und Tod in die Arena steigen muß, als er unterliegt, Draba aber nicht ihn tötet, sondern seinen Dreizack gegen die blutrünstigen römischen Zuschauer schleudert. Der Schwarze zeigt, wie einfach ein Gladiator den von den Römern gezogenen Rahmen durchbrechen und zu einer freien Handlung kommen kann – auch wenn er diese Handlung nicht überlebt. Damit steht der Held in der Schuld, sein Leben gehört nicht mehr ihm, sondern der Idee der Befreiung. Spartacus kann Drabas Opfer nur gerecht werden, indem er sich ebenfalls ganz für die anderen einsetzt. Kurz darauf beginnt er den Aufstand.

Kubrick setzt Spartacus' Entwicklung auch visuell konsequent um. Für lange Zeit erscheint er immer in Gruppen, Reihen und Schlangen mit anderen Sklaven, niemals allein. Beim Einzug der neuen Gladiatoren in die Schule, während Batiatus ihr ‚Ausbildungsprogramm‘ erklärt, mustert Spartacus jedoch in subjektiver Kamera den Trainingskäfig. Noch bevor er seinen Namen nennt, beginnt sich damit seine Perspektive zu bilden, die Perspektive, die die römische Ordnung der Dinge für kurze Zeit durchbrechen wird: Der Held beginnt zu sehen, und der Zuschauer kann beginnen, sich mit ihm zu identifizieren.

Bald folgt die erste Großaufnahme von Spartacus, die zeigt, daß er als Charakter ‚bildfüllend‘ geworden ist. Sie eröffnet überdem eine erste Reihe von Close-ups, die um das erste heroische Element, den Haß, gruppiert sind:

Der zornige Held, vom Ausbilder provoziert, hält seine Wut zurück – vorerst. Er kann sich beherrschen, im Unterschied zum anfangs gezeigten ‚Tier‘, kann sich klug im Rahmen halten. Der richtige Moment aber wird kommen, wo Spartacus der Wut freien Lauf lässt, wo er versuchen wird, alles andere, was bisher die *mise-en-scène* prägte: die Gitterstäbe und ihre Ordnungen, Reihen, Gruppierungen, von der Leinwand zu drängen.

Eine weitere Serie von Close-ups und subjektiven Einstellungen kreist um das zweite Element des heroischen Charakters, die Liebe. In den Blickkontakten von Spartacus und Varinia vermag ihre zärtliche und wortlose Intimität die Umgebung zu transformieren: Gitterstäbe hören für Augenblicke auf, das Bild zu zerschneiden, sie werden zu Rahmen, in denen die Liebenden sich betrachten. Letztlich schieben sie sich jedoch immer wieder zurück zwischen die beiden. In dieser visuellen Inszenierung des Kampfes zwischen den Achsen der Blicke und den Achsen der Käfiggitter verleiht Kubrick einer der eher schlichten Grundoppositionen des Films – Liebe gegen Macht – überraschende Intensität.

Der Kampf zwischen Draba und Spartacus schließlich gehört ebenfalls zu den herausragenden Szenen. In unserem Zusammenhang sei lediglich auf das Close-up am Ende hingewiesen. Drabas Waffe spitzt sich gegen Spartacus' Hals, und dieser erwartet, schwer atmend, gegen die Palisaden gedrückt, das Ende. Der Schatten des schwarzen Gladiators steht über ihm. Sein Dreizack bewegt sich zurück, wie um auszuholen – der Stoß aber bleibt aus; statt dessen weicht der Schatten und wird kleiner (Abb.1). Der Tod ist bildlich an Spartacus vorbeigegangen. Die abschließende einer dritten Reihe von Großaufnahmen setzt die Verpflichtung des Helden auf die Idee der Freiheit in Szene, ein drittes Element, in dem sich seine Entwicklung vollendet.



Nach dem Ausbruch kommen Spartacus' Führungsqualitäten zum Einsatz. Als Massen von Sklaven sich der Schar anschließen, gerät er sogar einmal in Frontstellung zu seinen Gefährten und muß sie in einer spontanen ersten Rede zur Raison rufen. Ihnen ist die Freiheit zu Kopf gestiegen, im Alkoholrausch zwingen nun sie römische Grundbesitzer, sich als Gladiatoren gegenseitig niederzumetzeln. Spartacus aber erinnert sie an Drabas Beispiel und gibt ihnen ein neues Ziel: die Rückkehr in die Heimat. Alles weitere, die Formierung einer schlagkräftigen Armee, die Einbindung der Zimmerleute, Weber, Schmiede – sogar des Dichters und Zauberers Tony Curtis – ist die logistische und organisatorische Leistung eines Helden, von dem mehr denn je alle Entscheidungen auszugehen scheinen. Angesichts seiner Rolle erscheint – sicherlich nicht ganz konform mit der Intention des Films – das idyllische Beisammensein der Sklaven in ihrem bunten Lager geradezu fragil: Mit Spartacus nimmt das wandernde Camp kurzzeitig Züge eines harmonischen sozialistischen Zusammenlebens an – ohne das große Individuum jedoch, ohne sein Verständnis der Freiheitsidee und, nicht zu vernachlässigen, seine rhetorische Fähigkeit, diese weiterzugeben, würden allzu leicht die Sklaven ihren ehemaligen Unterdrückern gleich werden.

III. Vom Aufstand zum Umsturz: Rom

Während in der Spartacushandlung die spärlichen historischen Eckdaten zu einem konsistenten Bild des Aufstandes ausgesponnen werden, ist dagegen die römische Seite der Geschichte dramatisch wirkungsvoll zusammengezogen und radikal vereinfacht. Dadurch, daß Spartacus' großer Gegenspieler Crassus etwa Herrschaftsinstrumente des McCarthyismus – schwarze Listen – verwendet, klingt in seiner Politik überdies diffus die damalige innenpolitische Situation der Vereinigten Staaten an.

Daß Rom nicht als einheitlicher Machtblock gegen die guten Sklaven gezeichnet ist, hebt *Spartacus* in dieser Beziehung aus der Mehrzahl der sonstigen Epics heraus. Republik und Diktatur sind von einer gewissen Ambivalenz durchzogen. Gracchus ist Atheist, Hedonist und Realpolitiker. Er kennt die unteren Schichten, die er vertritt, akzeptiert ihre Begierden und Bedürfnisse und zieht virtuos die Register schmutziger Politik: „Politics is a practical profession. If a criminal has what you want, you do business with him“. Gracchus' „little deals“ dienen jedoch nicht seinem Eigennutz, sondern dem Erhalt der Republik. Sein Geschäft mit den Piraten, dieser ‚Verrat‘ an Rom, bringt seinen Schützling, den jungen Caesar, dazu, ihn gleichfalls zu verraten und sich Crassus anzuschließen. Dieser vertritt die alte Aristokratie. Er will die ehemalige Größe und Reinheit Roms, das er in seinen Reden

konsequent zu einer Geliebten personifiziert, wiederherstellen. Absolute Machtvollkommenheit soll Ordnung bringen. Crassus ist, anders als das *gros* von Hollywoods Diktatoren und Autokraten, in seiner brutalen Kompromißlosigkeit ebenfalls integer und, abweichend von Gracchus, nicht einmal korrupt. Er folgt und dient vielmehr seiner Idee von Rom: „Rome is an eternal thought in the mind of god“.

Historisch war der Spartacuskrieg 71 bis 73 vor Christus zwar ein exzeptioneller Vorgang, seine Wirkung auf die römische Politik aber blieb sehr begrenzt. Er bildete nicht das entscheidende Ereignis, das zum Fall der Republik führte. Dieser war vielmehr Ergebnis einer jahrzehntelangen Entwicklung, die ein Vierteljahrhundert später mit Caesars Diktatur einen vorläufigen Höhepunkt fand. Der historische Crassus bildete zwar ab dem Jahr 59 mit Pompeius und Caesar das Erste Triumvirat. Er war jedoch genausowenig die bestimmende Persönlichkeit auf dem Weg zum Ende der Republik, zu der der Film ihn aufbaut. Um nicht von Spartacus' Aufstand der Menschlichkeit mitgerissen zu werden – so soll der Zuschauer hier glauben –, um sich vor dem Umsturz zu bewahren, muß Rom den Panzer der Diktatur umschnallen. Auch die literarische Vorlage bietet ein anderes Bild, sie zeigt keine akute innere Staatskrise, sondern ein Rom, das sich nach der gewaltigen äußeren Bedrohung wieder in der Sicherheit seiner Herrschaft einzurichten beginnt, wenngleich diese von äußerster Dekadenz gezeichnet ist.

Visuell werden Rom und die Sklaven einander ebenfalls direkt und diametral entgegengesetzt. Die Gladiatorenschule wird durch Innenräume oder einfassende Gitter geprägt. Die Stimmung ist beengt und klaustrophobisch. Bei der Ankunft des Crassus in Capua dagegen erfaßt die Kamera die Weite der umgebenden Landschaft und beschreibt einen ausladenden Bogen über die hohe Mauer der Schule. Die Schilderung des folgenden Gladiatorenkampfes pendelt in *Fasts Roman* zwischen Grauen und Ästhetisierung, d.h. zwischen der Kämpferperspektive und dem Blick der römischen Zuschauer. Kubrick gelingt es, auch den Filmzuschauer diesem Zwiespalt zwischen Schrecken und Gefallen an der Gewalt auszusetzen: ähnelt doch dessen Vergnügen an guten Kampfszenen und schönen Körpern der Haltung der Römer. Die zwei Begleiterinnen des Crassus haben die Ehre, die Todgeweihten auszuwählen, von denen sie durch Gitterstangen getrennt sind. Die Kamera filmt diese Szene aus den subjektiven Perspektiven der beiden Seiten. Die Römerinnen, aufgenommen aus mittlerer Entfernung, drücken sich eng an die Gitterstäbe, sie schlängeln sich wollüstig an ihnen entlang, während sie die aufgereihten Männer mustern. In der umgekehrten Perspektive sieht man zwischen zwei nahen Gitterstäben

hindurch die Gladiatoren; wie die Frauen steht die Kamera dicht am Zaun. Den Höhepunkt der Szene bildet die Wahl des Spartacus, aus der leider eine entscheidende Einstellung verloren ist, ohne die das „He's impertinent“ der einen Römerin unverständlich wird: Spartacus sollte sich den Blick der wollüstigen Römerinnen nicht gefallen lassen, er sollte sie und mit ihnen vielleicht den Zuschauer in Großaufnahme unverfroren zurückmustern¹⁸ – so, wie es nun der folgende Schnitt zeigt: Kirk Douglas' mutiger Blick im Close-up – keine Gitterstäbe stehen zwischen ihm und dem Betrachter – versperrt sich dem römischen Voyeurismus. Er ist ein erster Akt der Befreiung. Noch deutlicher wird die Zwiespältigkeit der Zuschauerperspektive während des Kampfes zwischen Spartacus und Draba: Abwechselnd zeigt die Kamera die Gladiatoren in Untersicht bzw. aus dem Ring und dann wieder aus einer Obersicht, von der Loge aus, in der die Römer Platz genommen haben. Als er sich weigert, den unterlegenen Spartacus umzubringen, schleudert Draba seinen Dreizack gegen die Römer – er fliegt direkt in die Kamera, die die Szene von eben dort beobachtet. Der Voyeurismus des Zuschauers wird so gleichzeitig gereizt und entlarvt, Gewalt ästhetisiert und verurteilt.

Nach dem Ausbruch der Sklaven findet man überall dort, wo die Römer sind, geordnete, gestaffelte, geometrisierte Einstellungen und Architekturen – daß sich dabei das vertraute Muster von Gitterstäben als Schmuck im Bodenmosaik des Römischen Senats wiederfindet, ist eine besonders gelungene und vieldeutige Ironie.

Die *mise-en-scène* der Sklaven dagegen ist durch freie, weite Flächen, Horizonte und 'lockere', chaotische Anordnungen geprägt. Die entscheidende Schlacht zwischen beiden Parteien ist als bildlicher Zusammenprall dieser entgegengesetzten Ordnungskonzepte inszeniert. Sie entstand in Zusammenarbeit Kubricks mit Saul Bass, der auch die berühmte Titelsequenz des Films gestaltete, und lehnt sich an die ebenfalls berühmte Schlacht auf dem Eis in Eisensteins *Alexander Newski* (1938) an. Die eigentliche Schlacht spielt gegenüber dem Aufmarsch der feindlichen Heere eine untergeordnete Rolle. In panoramatischen Totalen wechseln sich die römische Perspektive und die der Spartacusarmee auf den jeweiligen Gegner ab. Die Sklaven bedecken den Kamm einer Hügelgruppe, sie bilden eine beeindruckende, aber amorphe Masse, scheinbar ohne Schlachtordnung. Sie bewegen sich nicht, sondern beobachten gebannt, was sich am anderen Ende des Tals ereignet: In riesigen Schachbrettfeldern aus Soldaten, Ornamenten aus Massen, schieben sich die römischen Legionen ihrer Bestimmung entgegen. Einer ersten Formation rückt

¹⁸ Vgl. Trumbos Ausführungen, DVD Audiospur 4, Track 9, ab 1:30.

unaufhaltsam die zweite nach. An einem bestimmten Punkt lösen sich die Muster auf, und die Kriegsmaschine organisiert ihre einzelnen Elemente neu: Aus dem Schachbrett werden Phalanx und Hauptfeld, Linie und Rechteck. Während des ganzen Aufmarsches, der länger als die eigentliche Schlacht dauert, hat die Vorwärtsbewegung des Heeres nicht aufgehört. Die Szene ist vollständig rhythmisiert, die Schnitte wechseln mit der Musik. Diese scheint auch dem römischen Heer seinen Marschtakt anzugeben, und angesichts der synästhetischen Übermacht dieser geballten Maschine, auf deren Seite sich sogar der Filmkomponist geschlagen zu haben scheint, besteht kein Zweifel an der kommenden Niederlage der Sklaven. (Abb.2) Der eigentlichen Schlacht, die für damalige Verhältnisse ungewöhnlich brutal ist und es in einer verlorenen Fassung des Films noch mehr war, folgt eine lange Fahrt über ein Leichenfeld, eine expressionistische Landschaft¹⁹ aus toten Körpern. In der Faszination der Kriegsmaschinerie und im Schrecken des Krieges sieht sich der Zuschauer einer ambivalenten Erfahrung von Gewalt ausgeliefert, die zu den zentralen Elementen von Kubricks Filmen gehört.



¹⁹ Die Gefallenen gehen teilweise völlig in Erde und Schlamm der verwüsteten Landschaft auf, eine Bildidee, die an Otto Dix' Gemälde *Flandern* von 1934-36 erinnert (Staatl. Museen zu Berlin, Nationalgalerie).

IV. Vom Menschen zum Mythos: das Ende

Nach der Schlacht geschieht mit dem besiegten Spartacus das, was die Romanvorlage von Anfang an ins Zentrum stellt: die Mythisierung. Sie wirkt hier wie eine Belohnung für heldenhaften Einsatz, bildet sie doch Höhepunkt und Abschluß der Story, nicht deren zentrales Element. Wie im Buch geht die Mythisierung aus der Figurenperspektive – hier derjenigen des Crassus – und der auktorialen Erzählung selbst hervor.

Crassus fürchtet die Legende des Spartacus. Darüber hinaus kann er, der Macht und Größe als ein Geschenk der Götter an Rom ansieht, nicht verstehen, wie eine Armee aus Untermenschen dem ewigen Staat auch nur gefährlich werden konnte. Entrüstet und angstvoll will er wissen: „What was he? Was he a god?“ Nach der Schlacht sucht er obsessiv seinen Gegner – um ihn zu ergründen, aber auch, um der Legende ein Antlitz zu verleihen. Die Gewißheit, daß der Gegner ein Mensch ist, seine Individuierung, stellt für Crassus einen ersten Schritt zu dessen Depotenzierung dar. Er unterliegt freilich einem Irrtum.

Zunächst wendet sich seine Strategie in ihr genaues Gegenteil: Er bietet den Überlebenden der Sklavenarmee die Begnadigung an, wenn sie ihm Spartacus anzeigen, tot oder lebendig. Kirk Douglas steht auf, um sich auszuliefern und seine Leute zu retten; der an ihn gekettete Antonius aber durchschaut ihn und kommt ihm mit dem Ruf „I am Spartacus“ zuvor. Darauf erheben sich nach und nach die anderen Männer, und alle stimmen in das „I am Spartacus“ ein. Der Versuch, den Anführer der Sklaven zu individualisieren, endet in seiner Multiplikation, er bringt genau das hervor, was Crassus fürchtet: den Mythos Spartacus. Für den Zuschauer, der die Identität des Spartacus kennt, nimmt dieser dabei jedoch wieder eine individuelle Position ein: Weil er sich als erster erhebt, sich für die anderen opfern will, folgen die Gefährten seinem Opfer nach. Der Mythos Spartacus, so wie er sich Crassus entgegenstellt, ist auf seiner Innenseite also nicht durch mythische Identität der Sklaven mit ihrer zentralen Figur geprägt. In ihm wiederholt sich vielmehr jene Opferstruktur, die zuerst Draba ins Spiel gebracht hatte: die Entscheidung des starken Individuums, sich vollständig und rückhaltlos für eine Sache einzusetzen, wobei Stärke und Individualität gerade im Einsatz und Verlust des eigenen Lebens ihre Apotheose erleben. Einer opfert sich und verpflichtet dadurch die anderen, wiederum zur Größe des ersten heranzuwachsen, zur gegebenen Zeit sein Opfer zu wiederholen. Es ist bezeichnend für die unterschiedlichen Heldenkonzeptionen, daß Spartacus bei Fast – wie in den Quellen – die entscheidende Schlacht nicht überlebt. Statt dessen wird er während des Kampfes in Stücke zerrissen, auf mythische Weise mit der Erde identifiziert und ihr zurückgegeben (vgl. etwa

10; 34f.) – das ist seine Art der Multiplikation. Crassus bekommt ihn niemals zu Gesicht. Im Buch ist der Sklavenkrieg die Rache derer, denen man Individualität verweigert: sie verbinden sich zum Über-Individuum Spartacus, in dem die Klasse zu Bewußtsein kommt. Im Film dagegen sehen wir den Feldzug der Individuen, die sich nicht unterdrücken lassen.

Entsprechend kommt es auf dem Höhepunkt zur direkten Konfrontation der beiden Gegner. Von Angesicht zu Angesicht muß Crassus erkennen, daß die Individuierung Spartacus nichts von seiner Größe nimmt, im Gegenteil. Er muß erkennen, daß er den Gladiator nicht verstehen kann. Der Mythos Spartacus hat nicht die Gestalt, die Crassus fürchtet, er ist kein Mythos der Macht und Göttlichkeit, sondern der Menschlichkeit und Individualität, der Selbstüberwindung und Nächstenliebe: „He was no god. He was a simple man, a slave. I loved him“, antwortet Varinia dem Crassus auf seine oben zitierte Frage.

Mit der Kreuzigung des Spartacus führt die auktoriale Erzählung dann aber doch selbst diejenige Mythisierungsfolie ein, in der Menschlichkeit und Göttlichkeit zur Deckung kommen: Jesus Christus. Die letzte Szene zeigt Varinia auf dem Weg in die Freiheit, sie steht in blauem Gewand mit dem Baby zu Spartacus' Füßen unter dem Kreuz. Die Ikonographie einer trauernden Maria und diejenige der Madonna mit Kind überlagern sich dabei, und die christliche Auferstehung überträgt ihre Funktion an den weiterlebenden Sohn des Spartacus. Die Schlußszene des Films verweist damit nicht auf ein Jenseits, sondern ist als Hoffnungszeichen irdischer Erlösung konzipiert. In ihrem Namen ist Spartacus gestorben. Seine letzte Rede ist ähnlich angelegt. Visuell klingt in ihr deutlich die Bergpredigt aus *Ben-Hur* an – Spartacus' Botschaft aber ist nicht Gewaltlosigkeit, sondern jene kämpferische Aufopferungsbereitschaft im Dienste der Menschlichkeit. Keine kommunistische Symbolfigur rückt mit ihm an die Stelle des Messias, es wird kein Affront gegen das Christentum inszeniert. Gerade der an Christus anklingende streitbare Held stellt schließlich eine sehr verbreitete Variante des populären amerikanischen Heros dar, der vor kurzem etwa *Matrix* (USA 1999) eine zeitgemäß-digitale Form gegeben hat. Ganz in diesem Sinne sagt Douglas über Jesus: „Remember, Jesus Christ went to the tempels and knocked over all the tables of the money-changers. He was not exactly as gentle as he is very often portrayed. He had a lot of fire in him as well“.²⁰ Spartacus ist eine amerikanische Version des Erlösers, eine Mélange von Pragmatismus und Religiosität.

V. Vom Revolutionär zum Amerikaner: die Politik

Mit Recht kann man fragen: Was bleibt von der politischen Brisanz der Spartacusfigur, dem „*real representative* des antiken Proletariats“²¹ ? Ebenfalls mit Recht lässt sich antworten: nicht sehr viel.²² Dennoch lohnt sich abschließend ein kurzer Blick auf die politische Dimension des Films.

Zusammen mit Dalton Trumbo hat Kirk Douglas gegen Kubrick durchgesetzt, daß Spartacus nicht als problematischer Charakter, sondern als konsistente Identifikationsfigur konzipiert würde.²³ Douglas selbst, der in Amerika aus eigener Kraft den Aufstieg nach ganz oben geschafft hatte, identifizierte sich persönlich stark mit Spartacus.²⁴ Daß also sozialistische Elemente radikal reduziert wurden und der Film eher den *American Way of Life* als eine proletarische Revolution illustriert, kann nicht verwundern. Spartacus kommt, dem amerikanischen Traum entsprechend, nach ganz oben, um dort als amerikanischer Held für ein amerikanisches Verständnis von Freiheit und Gleichheit zu kämpfen.²⁵ Er führt ein Volk, das wie das amerikanische aus den unterschiedlichsten Nationalitäten gebildet ist, um ihm eine Heimat zu geben, bei der unentschieden bleibt, ob es deren jeweilige alte oder aber eine gemeinsame neue sein sollte. Daß mit dieser Befreiung eines Volkes aus der Sklaverei jüdische Elemente neben die christlichen treten,²⁶ verstärkt noch den Eindruck, daß mit *Spartacus* eine möglichst breite Zuschauerschaft erreicht werden sollte. Boykotte des Films richteten sich in erster Linie äußerlich gegen die Beteiligung von sogenannten Kommunisten, neben Präsident Kennedy konnte sich aber auch ein Teil der konservativen Presse

²⁰ Nach DVD, Audiospur 3, Track 36, ab 0:00.

²¹ So Karl Marx an Engels, Brief vom 27. Febr. 1861.

²² Vgl. zur politischen Interpretation des Films Wyke 1997, 63-72.

²³ Die Auseinandersetzungen um die Gestaltung der Handlung zeichnet Cooper 1993a und 1993b nach.

²⁴ Vgl. Douglas 1988, 304; auch DVD, Audiospur 3, Track 36, ab 1:00, wo Douglas auf seine Herkunft von analphabetischen Immigranten hinweist. 1963 beim Karneval in Rio ‚geht‘ Douglas ebenfalls als Spartacus; vgl. Douglas 1988, 347.

²⁵ Damit ordnet sich der Film auch in eine spezifisch amerikanische Spartacus-Rezeption des 19. Jahrhunderts ein. Mit Elijah Kelloggs (1813-1901) rhetorischer Übung *Spartacus to the Gladiators* (1842) etwa begaben sich Generationen von Schülern in die Rolle des Helden und übten sich in (nordstaatlich-)amerikanischem Freiheitspathos (zu Kellogg und zu anderen amerikanischen Spartacus-Adaptionen vgl. Lillard 1975).

²⁶ Douglas nennt als zweiten Strang seiner Spartacus-Identifikation ausdrücklich den jüdischen Kontext: „Ich entstamme einem Volk von Sklaven“ (Douglas 1988, 304).

rückhaltlos mit den Inhalten des Films identifizieren.²⁷ Eher als alles andere, so kann man sagen, versucht *Spartacus*, den Zuschauer auf aufgefrischte uramerikanische Werte einzuschwören. Als Anlaß, der diese Erneuerung notwendig machte und der den Film in seiner historischen Situation durchaus zu einer kleinen Rebellion mit freilich unerwartetem Ziel werden läßt – als diesen Anlaß konnte, wer wollte, ein unter McCarthy unamerikanisch gewordenes Amerika erkennen.

Literatur

- Baxter, J.: Stanley Kubrick. A Biography, New York 1997.
- Ceplair, L./St. Englund: The Inquisition in Hollywood. Politics in the Film Community 1930-1960, Berkeley 1979.
- Cooper, D.: Dalton Trumbo vs. Stanley Kubrick. Their Debate over Arthur Koestler's "The Gladiators", in: *Cinéaste* 17 (1993) H.3, 34-37. (=1993b).
- Cooper, D.: Who Killed Spartacus?, in: *Cinéaste* 17 (1993) H.3, 18-27. (=1993a).
- Douglas, K.: The Ragman's Son. An Autobiography, London u.a. 1988.
- Falsetto, M. (Hg.): Perspectives on Stanley Kubrick, New York 1996.
- Fast, H.: Spartacus, New York 1951.
- Howard, J.: Stanley Kubrick Companion, London 1999.
- Lillard, R.G.: Through the Disciplines with Spartacus, in: *American Studies* 16 (1975) H.2, 15-28.
- Plutarch: Große Griechen und Römer, übs. u. hrsg. von K. Ziegler, Bd. II, Zürich/Stuttgart 1955.
- Smith, J.P.: "A Good Business Proposition". Dalton Trumbo, *Spartacus* and the End of the Blacklist, in: *The Velvet Light Trap* 23 (1989) 75-100.
- Stampacchia, G.: La tradizione della guerra di Spartaco da Sallustio a Orosio, Pisa 1976.
- Trumbo, D.: [Report on Spartacus]. Teilweise abgedruckt in *Cinéaste* 17 (1993) H.3, 30-33.
- Wyke, M.: Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History, New York/London 1997.

Die Abbildungen S. 7 und 11 sind Screenshots aus: *Spartacus* (USA 1960), DVD, The Criterion Collection, 2001.

²⁷ Vgl. Wyke 1997, 72; bei Howard 1999, 70f., findet sich ebenfalls eine Auswahl von Pressereaktionen.