GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Mutter Rom und Vater Staat – Staats- und Geschlechtermodelle in Ridley Scotts Film "Gladiator"

Schößler, Franziska; Villinger, Ingeborg

2004

https://doi.org/10.25595/4233

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Schößler, Franziska; Villinger, Ingeborg: *Mutter Rom und Vater Staat – Staats- und Geschlechtermodelle in Ridley Scotts Film "Gladiator"*, in: Freiburger FrauenStudien : Zeitschrift für interdisziplinäre Frauenforschung, Jg. 10 (2004) Nr: 1, 131–153. DOI: https://doi.org/10.25595/4233.

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Fanziska Schößler/Ingeborg Villinger

Mutter Rom und Vater Staat – Staats- und Geschlechtermodelle in Ridley Scotts Film *Gladiator*

I. Politische Modelle im *Gladiator*

In Ridley Scotts außerordentlich erfolgreichem Film *Gladiator*[1] feiern sich zwei amerikanische Erzählungen: Die erste ist der Traum des ebenso guten wie erfolgreichen Imperiums, im Film der „Traum, der Rom war“[2] genannt. Im Lichte seiner Größe erstrahlen die Eroberungen und Kriege der Vergangenheit, aber auch die noch kommenden Kämpfe, als Licht der Geschichte, die damit über alle Untiefen hinweg in schönstem Glanz erscheinen kann. Die zweite Erzählung, die der ersten, der wechselvollen und krisenhaften Geschichte des Imperiums gute, weil moralisch kaum überbietbare Gründe zu dessen opferbereiter Verteidigung zur Verfügung stellt, diese zweite Erzählung lautet: „Nur wer für seine Familie kämpft, kann das Imperium retten“.[3]

Politiktheoretisch gewendet heißt das, dass im *Gladiator* zwei einander ergänzende und aufeinander bezogene Ideenhorizonte ins Bild gesetzt werden. Der erste ist Machiavellis Entwurf der Staatsräson zur Gründung, Reorganisation und Stabilisierung politischer Einheiten. Der zweite ist die kollektive Botschaft des Kommunitarismus, dieser Bewegung „zur Wiederherstellung der Bürgertugenden“ und zur „Stärkung der moralischen Grundlagen unserer Gesellschaft“[4]. Beide werden hier im ersten Teil der Abhandlung Gegenstand der Analyse sein, während die zentrale kommunitaristische Kerneinheit, die Familie, ihre Konstruktion und die ihr zugrunde liegende Formation des Geschlechterverhältnisses Gegenstand des zweiten Teils sein werden. Bereits vorab soll festgehalten werden, dass im Film *Gladiator* politische Herrschaft und *Gender*-Konstruktionen aufs Engste miteinander verschränkt sind und sich wechselseitig bedingen, denn die tragende Säule des politischen Herrschaftsmodells ist das im zweiten Teil gezeigte Familienmodell.

Zunächst jedoch kurz die Story des Films: Der alte Cäsar Marc Aurel ist seit mehr als 20 Jahren von Rom entfernt, unterwegs um Krieg zu führen und damit das Imperium, in dem „mehr als ein Viertel der Weltbevölkerung lebte", zu vergrößern. Aktuell befindet er sich in einer Schlacht gegen das „letzte Bollwerk", die Barbaren, die im Film einen „auf erbarmungslose Eroberung und Zerstörung" erpichten Feind repräsentieren, gegen den deshalb der Krieg ohne weiteres gerechtfertigt erscheint. Nach dem siegreichen Ende dieser Schlacht teilt Aurelius seinem ebenso getreuen wie erfolgreichen Heerführer Maximus, von Soldaten und Prätorianern gleichermaßen verehrt, mit, dass er *ihn* und nicht seinen Sohn Commodus zu seinem Nachfolger ernennen möchte, weil nur er imstande sei, dem während seiner Abwesenheit gänzlich korrumpierten Rom wieder eine gute, am Gemeinwesen orientierte Senatsherrschaft zu geben. Maximus lehnt dies mit der Begründung ab, er sei kein Politiker, sondern ein Bauer, der nach langer Zeit der Trennung wieder zu seiner Familie, zu Frau und Kind, nach Hause wolle. Gleichzeitig reisen in einer üppig ausgestatteten Kutsche Marc Aurels Sohn und Tochter, Commodus und seine Schwester Lucilla, zum römischen Heer-Lager, wo er den Vater mit den Worten begrüßt „Habe ich die Schlacht verpasst?", um „vom Vater ein ‚Du hast den Krieg verpasst' zur Antwort zu bekommen".[5] Commodus kommt in der Erwartung an, vom greisen Vater endlich die Herrschaft übertragen zu bekommen. Als Aurel ihm – wider alle politische Vernunft – unter vier Augen mitteilt, dass er an seiner Stelle Maximus aufgrund seiner Kriegserfolge und seines hohen Ansehens bei den Soldaten zum Nachfolger bestimmen will, umarmt ihn Commodus unter Tränen, erwürgt ihn dabei und erteilt, nun als legitimer Herrscher agierend, den Prätorianern den Auftrag, Maximus, der ihm die geforderte Gefolgschaft verweigert, zu ermorden. Der Anschlag auf sein Leben misslingt, was aber Commodus nicht erfährt, da Maximus alle daran Beteiligten tötet. Nach einem erschöpfenden Heimritt erreicht Maximus sein toskanisches, bereits von Brandwolken umhülltes Gut, um dort seine verkohlte Frau und sein totes Kind vorzufinden. Diesem Geschehen folgt eine Traumsequenz, die den zweiten Teil des Films einleitet – in ihm erwacht Maximus als nun namenloser Gladiator unter Gladiatoren. Die folgenden Schaukämpfe der Gladiatoren in der römischen Provinz zeigen ihn als ebenso taktisch geschickten wie erfolgreichen Kämpfer, der nicht nur alle anderen an Geist und Stärke weit überragt. Sondern er ist auch von der Aura eines Geheimnisses umgeben und verfügt damit über Eigenschaften, die in der Arena zur charismatischen Ausstrahlung werden, was ihm Beifall und Zuneigung der Zuschauer einbringt. Da der neue Cäsar Commodus an Regierungsgeschäften völlig desinteressiert ist, holt er die unter Aurel verbannten Gladiatoren-Schaukämpfe wieder nach Rom, um sich mit diesen Spielen die Zuneigung des Volkes und damit die Stabilität seiner Herrschaft zu sichern. Deshalb trifft Maximus als immer noch namenloser Gladiator bald im Zentrum des Imperiums ein. Dort organisiert er mithilfe von

Kampftechniken aus Krieg und Schlacht die in der Arena gegen die Prätorianer antretenden, eigentlich gänzlich chancenlosen Gladiatoren in einer Weise, dass sie die römische Geschichte umschreiben: Die Inszenierung des 3. Punischen Krieges endet im Schaukampf nicht mit dem Sieg, sondern mit der Niederlage der Römer. Gladiator Maximus erobert damit die Herzen des vor allem am guten Schaukampf interessierten Volkes und schränkt damit den Handlungsspielraum von Commodus, der diese Bedrohung seiner Macht am Ende des Kampfes töten lassen will, dramatisch ein: Er muß ihn unter dem Druck der Menge begnadigen. Er zwingt ihn jedoch, in einem ersten Showdown in der Arena die Maske abzunehmen und seinen Namen zu nennen – eine Aufforderung, der Maximus mit Hinweis auf seine tragische Familiengeschichte in aller Öffentlichkeit nachkommt. Der derart in die Enge getriebene Commodus bringt Maximus schließlich im Dunkel eines Verließes und kurz vor dem letzten Schaukampf mit dem Dolch, dieser Waffe des feigen „Verschwörers" (Machiavelli), eine lebensgefährliche, gleichwohl nach außen nicht sichtbare Wunde bei. An ihr wird er am Ende des Zweikampfes gegen Commodus sterben – doch vor ihm stirbt Commodus, den Maximus trotz seiner Verletzung töten konnte. Damit ist der Weg frei für eine neue, gute republikanische Herrschaft des Senats, die Roms Größe wieder herstellen wird.

Dass Hollywood auf Machiavelli und seine These vom *uomo virtuoso*, dem großen tatkräftigen Politiker, der zur Gründung oder Neugründung eines Gemeinwesen benötigt wird, zurückgreift, ist kein spektakulärer Zufall, sondern reflektiert die vielthematisierte aktuelle Krise des Imperiums Amerika. Diese Krise besteht aus verschiedenen Facetten, erwähnt sei hier nur – neben dem Einbruch der Fortschrittsperspektive und der wirtschaftlichen Prosperität – die politisch-soziale Orientierungsunsicherheit seit dem Wegfall der beiden Blöcke Ost und West. Damit sind bewährte Feindbilder entfallen, und die Angst vor dem neuen, noch nicht deutlich erkennbaren Feind dominiert die Vorstellungen. Gerade dessen Ungreifbarkeit provoziert die Wahrnehmung von Schwäche, von drohender Gefahr und damit die grundlegende Frage nach den Orientierung gebenden und die Gemeinschaft sichernden Werten von Moral und Religion.[6] Die Antwort des Filmes ist so eindeutig, wie bei einer im Kontext der politischen Elite im antiken Rom spielenden Geschichte überraschend. Die Antwort nach Moral und Religion lautet: selbstloser Einsatz für die Gemeinschaft zur Sicherung des Imperiums, motiviert im Zeichen der Familie und nicht zuletzt im Zeichen einer christologisch organisierten Religion, der Maximus, als siegreicher römischer Feldherr, wie als Gladiator im Film Tribut zollt.

An dieser Stelle sei nur kurz erwähnt, dass Kritiken, die dem Film historische Ungenauigkeiten vor- und ihn daher verwerfen, deshalb gänzlich ins Leere laufen, weil es sich zum einen nicht um einen historischen Dokumentar-

sondern um einen Spielfilm handelt. Und zum anderen, weil die Intention des Films, die Ebene seiner Aussage, also die von ihm übermittelte symbolische Bedeutungsebene eine aktuelle ist. Gerade dieser ‚Botschaft' und nicht der historischen Faktizität gilt das Interesse Hollywoods. Dass der Film dazu historische Versatzstücke nutzt und auf eine Weise in Szene setzt, der in der amerikanischen politischen Kultur eine hohe Evidenz zukommt, dafür spricht bereits der große Publikumserfolg.

Doch zurück zum Orientierung gebenden Horizont, der – wie bereits erwähnt – im Film *Gladiator* im Zeichen der Staatsräson Machivellis steht. Zu ihrer Sicherung löst Machiavelli – und das kennzeichnet ihn als den ersten politischen Theoretiker der Neuzeit – die Religion aus ihrem immanenten Überzeugungshorizont heraus und funktionalisiert sie, indem er sie in den Dienst gelingender politischer Abläufe stellt. Das heißt, er situiert sie auf der Ebene der „Technik politischen Handelns", wo er ihr die eigentliche Daseinsberechtigung als „Plus an Lebenskraft" zuschreibt.[7] Dieses Plus steht Maximus zur Verfügung – er ist im *Gladiator* der Träger von Machiavellis Auffassung vom Zusammenhang von Religion und Politik:

„Monarchien oder Freistaaten", so heißt es dazu bei Machiavelli,

> „die sich unverdorben erhalten wollen, müssen vor allem die religiösen Gebräuche rein erhalten und immer Ehrfurcht vor ihnen bezeigen, denn es gibt kein schlimmeres Zeichen für den Verfall eines Landes als die Missachtung des religiösen Kults [...]. Die Häupter eines Freistaats oder eines Königreichs müssen daher die Grundlagen der Religion [...] bewahren; dann wird es ihnen leicht sein, ihren Staat in Gottesfurcht und damit gut und einträchtig zu erhalten. Sie müssen alles, was für die Religion spricht, unterstützen und fördern, auch wenn sie es für falsch halten".[8]

Damit trennt Machiavelli aus politikwissenschaftlicher Perspektive die Bereiche Politik und Religion und spricht dem „Politischen gegenüber ethischen und moralischen Kriterien"[9] Autonomie zu; mehr noch: Er etabliert einen „Widerspruch zwischen Politik und Moral",[10] billigt ihr aber eine unverzichtbare Aufgabe bei der Schaffung stabiler Ordnung zu. Dass es sich dabei um einen Gewinn an Rationalität handelt, darauf soll nur kurz mit dem Hinweis auf bestehende Regimes verwiesen werden, in denen Religion und Politik aufgrund von Tradition und Herkommen nicht getrennt sind. Gleichfalls ist aber darauf hinzuweisen, dass auch in westlichen Zivilgesellschaften, insbesondere in Zeiten von Krisenwahrnehmung, die „Grenzen der Vernunft", die Grenzen von Rationalität und Aufklärung überschritten und ihre „negativen Schattenseiten" als Sehnsucht nach Komplexitätsreduktion, Geborgenheit und Sicherheit hervorgekehrt werden.[11]

Machivaelli ist zum anderen jener Theoretiker, auf den stets in Krisenzeiten zurückgegriffen wird, weil sein Werk selbst „in einer Zeit der sozialen wie religiösen Unsicherheit" entstanden ist und er sich mit der Frage konfrontiert sah, wie politisches Handeln dem Zufall und seinen unberechenbaren Abläufen entzogen, kalkulierbar und vorhersehbar gemacht werden kann. Er thematisiert in diesem Kontext den „Ruf nach dem tatkräftigen Politiker" und versucht Antworten zur Beseitigung des Mangels „an politischer Tatkraft" zu formulieren.[12] Seine Antworten und Ratschläge findet Machiavelli modellhaft in der Zeit, die auch der Film *Gladiator* thematisiert: in der römischen Antike. In einem seiner beiden Hauptwerke zur politischen Theorie, den *Discorsi*, findet sich nicht nur die im *Gladiator* inszenierte „historical greatness or gloria of Rome"[13], sondern auch das gesamte Personal des Films: Aurelius und Maximus sind „Helden" auch bei Machiavelli und Commodus eine zwielichtige, in Verschwörungen involvierte Gestalt.

Commodus und Maximus

Die moralischen Eigenschaften und die daraus resultierenden Persönlichkeitsmerkmale der beiden Protagonisten werden im Film in einer Weise zugespitzt, dass sie als sich wechelseitig intensivierende Kontrastfolien eine starke Asymmetrie der Binarität Gut und Böse repräsentieren. Mit diesem grundsätzlich durchgehaltenen Konstruktionsmodell weicht der Film von Machiavelli insofern ab, als dessen Staatsräson auch moralisch negative Eigenschaften in das Handlungsreservoir eines guten Herrschers einschließt und sie mit politischen Vorzeichen versieht. Sie sind deshalb immer dann gerechtfertigt, wenn sie dem politischen Ziel der Einigung Italiens und der Sicherung stabiler Herrschaft von Nutzen sind. „Man muß nämlich wissen", so heißt es dazu in Machiavellis *Principe*, dieser Handlungsanleitung zur Machtsicherung des Fürsten,

> „daß es zweierlei Waffen gibt: die des Rechtes und die der Gewalt. Jene sind dem Menschen eigentümlich, diese den Tieren. Aber da die ersten oft nicht ausreichen, muß man gelegentlich zu den anderen greifen. Deshalb muß der Fürst verstehen, gleicherweise die Rolle des Tieres und des Menschen durchzuführen."[14]

Doch nicht nur Gewalt gehört zum akzeptierten Handlungsrepertoire des Fürsten, sondern „wenn es nötig ist" muß er auch imstande sein, „Milde, Treue, Menschlichkeit, Redlichkeit und Frömmigkeit" in „ihr Gegenteil zu verkehren".[15] Was Machiavelli deutlich beim Namen nennt und damit als rationales Kalkül im Dienste eines politischen Zwecks sichtbar macht, erfährt im *Gladiator* eine moralische Überhöhung oder Abwertung, womit es jeweils zum *principium individuationis* von Maximus und Commodus werden kann. Die beiden

Protagonisten werden damit deutlich konstruiert gemäß der zentralen Merkmale kommunitaristischen Denkens, das in „moralischen Dialogen“[16] Moral nicht nur als Funktion einer guten Ordnung der Dinge betrachtet, sondern die Dialoge dienen zugleich immer auch dem Erhalt der Moral als solcher.

Noch ein weiteres Moment kommunitärer Moral, das Machiavelli in Rückgriff auf Aristoteles formulierte, repräsentieren die beiden Protagonisten: „Der Mensch erfüllt danach sein wahres Wesen als Bürger“, denn erst „als Staatsbürger [...] kann der private Mensch [...] zur Selbsterfüllung kommen“.[17] Paradigmatisch verkörpert diesen *citoyen* der Tribun Maximus, dessen Negativbild der ganz dem persönlichen Genuss frönende Commodus repräsentiert, über den es bei Machiavelli heißt: „[E]r führte ein ausschweifendes Leben ohne sich um die Regierung zu kümmern“.[18] Nicht nur diese Aussage übernimmt der Film *Gladiator* präzise, sondern auch Machiavellis Feststellung von Commodus Eigenschaften, dass nämlich „der Fürst, der für wankelmütig, leichtfertig, weibisch, feige und unentschlossen gilt“, verächtlich wird.[19] Dieses Argument des Weiblichen dient bei Machiavelli wie im *Gladiator* durchgängig dem Ausschluss der Frau aus dem öffentlichen Leben.

Der Film situiert die beiden Protagonisten im Spannungsfeld der Auseinandersetzungen um Liberalismus und Kommunitarismus, die sich um individuelle oder kollektive Werteorientierung drehen: Commodus ist an den Spielen der Gladiatoren zur Unterhaltung, an seinem persönlichen Genuss und Wohlergehen orientiert und verkörpert damit Eigenschaften, die im *Gladiator* als ‚Hässlichkeit‘, ‚Krankheit‘ und ‚Abweichung‘ gezeigt werden, und zwar mithilfe seiner filmtechnisch stark hervorgehobenen Lippenspalte. Maximus dagegen denkt an Familie und Heimat, und dafür – so Marc Aurel – „lohnt es sich zu kämpfen“. Gerade diese stark komplexitätsreduzierte Entweder-Oder-Konstruktion rückt den Film demokratietheoretisch in ein problematisches, weil antiliberales Feld ein. Denn ob es sich um Heimat, Familie oder das „Sittengesetz“ eines Volkes, also um Werte handelt, für die man, so Botho Strauß, „bereit ist, ein Blutopfer zu bringen“ – anschwellende Bocksgesänge werden immer dann angestimmt, wenn im gleichen Atemzug „unsere liberal-libertäre Selbstbezogenheit“ angeklagt wird. Die von Strauß eingeklagte „Rechristianisierung unseres modernen egoistischen Heidentums“[20] und seine Erinnerung an die nicht endenden „tragischen Dispositionen der Geschichte“ sind programmtische Grundlagen, die im *Gladiator* in Szene gesetzt und beispielhaft von Maximus’ Opfermut, den die finale Szene des Films mit Rosen und Fanfaren feiert, vorgeführt werden.

Auch im Kontext der Herrschaftsübertragung greift der Film auf Machiavelli zurück, allerdings werden auch hier die bei ihm vor allem dem Staats-

zweck dienenden Handlungsanleitungen mit individueller Moral bzw. Unmoral aufgeladen. So heißt es zur Frage der Machtübertragung bei Machiavelli:

> „Alle Kaiser, die durch *Erbgang* zur Regierung kamen, waren schlechte Regenten, mit Ausnahme von Titus; alle, die durch *Adoption* zur Regierung gekommen sind, waren gute Regenten".

„Richtig betrachtet", heißt es zum Thema Machtübernahme weiter,

> „ist die Geschichte der römischen Kaiser für alle Machthaber eine ausgezeichnete Lehre, um ihnen den Weg zum Ruhm oder zur Schande, zur Sicherheit oder zur Angst zu zeigen [... Ein] Machthaber sollte sich daher die Zeiten von Nerva bis Aurel vor Augen halten und sie mit den früheren und späteren vergleichen."[21]

Dass Commodus' Übernahme der Erbfolge durch Vatermord erfolgt, steht zunächst für einen klassischen Topos in Geschichte und Literatur; neu ist jedoch die Inszenierung des Mordes als Kippphänomen zwischen Vater und Sohn, zwischen Umarmung und Tötung, womit der Mord an Marc Aurel zu einer moralisch besonders verwerflichen Tat wird. Damit wird im *Gladiator* zugleich symbolisiert, dass Commodus – weil ein moralisch schlechter Mensch – kein guter Herrscher sein, seine Macht also nicht Bestand haben kann. Denn erst, so Machiavelli, wenn ein Staat gut regiert wird, leben „die Bürger und die Welt in Frieden und Gerechtigkeit", der Senat wird geachtet,

> „die Reichen genießen ihren Reichtum; Adel und Verdienst werden hervorgehoben, überall herrschen Ruhe und Wohlstand. Es gibt keinen Streit, keine Zügellosigkeit, keine Bestechung und keinen Ehrgeiz"[22]

– diese von Commodus beanspruchte politische „Tugend", die in Aurels Tugendkatalog im *Gladiator* nicht zu finden ist.

Doch nicht nur der Akt der Machtübernahme, sondern ebenso seine Legitimationsbasis weist Commodus als Tyrannen aus. Der Film folgt auch hier Machiavellis Hinweis, dass schon Aristoteles „lehrte, dass der Tyrann das Volk gewinnen und die Großen unterdrücken müsse", weil im Besitz der Volksgunst die Kräfte zunächst hinreichen, um sich an der Macht zu erhalten.[23] Deshalb besteht Commodus einziges Regierungsprogramm darin, das Volk mithilfe der Gladiatoren-Spiele für sich zu gewinnen. Allerdings übersieht er, dass seine „Kinder", wie er das Volk nennt, keine Kinder sind, sondern eine politische Größe, der auch Machiavelli ein hohes Maß an Urteilskraft zuschreibt. Er hält das Volk „für weise und beständig", weshalb man es auch nicht davon überzeugen könne, „dass es ein Vorteil sei, einen minderwertigen, verderbten Menschen mit einer hohen Würde zu bekleiden". Und er belegt dies mit der folgenden Beobachtung: Wann immer es „im Interesse des öffentlichen Wohls"

nötig war, „sich gegen einen Mächtigen aufzulehnen, so tat es dieses“[24]. Genau dies wird in der Arena Roms inszeniert: Dem mutig und erfolgreich kämpfenden Gladiator Maximus, der für das Überleben aller Gladiatoren im Kampf sorgt, wendet das Volk seine Sympathie zu und zwingt damit Commodus seinen Willen auf.

Im *Gladiator* ist es der moralisch handelnde Maximus, der am Ende über alle von Machiavelli beschriebenen Pfeiler der Legitimation einer guten und deshalb stabilen Herrschaft verfügt: Soldaten und Prätorianer, Senat und Volk. Das Volk und den Senat gewann der im Kriege siegreiche und deshalb von Soldaten wie Prätorianern verehrte Maximus als Gladiator in Rom. Denn dort, in der Arena, handelt er nicht wie Commodus „grausam und roh“[25], sondern als ein mit Geschick und Mut kämpfender Soldat, dessen Motto, das zugleich die politische Botschaft des Films ist, lautet: „Wir haben eine bessere Überlebenschance, wenn wir zusammenhalten, versteht ihr: zusammenhalten.“

Erstes Resümee

Der Schlusskampf zwischen Maximus und Commodus lässt noch einmal alle Elemente der binären Asymmetrie zwischen beiden Revue passieren: Der Regeln verletzende, heimtückisch agierende Commodus steht dem übermenschliche Kräfte besitzenden, fairen Maximus in einem Showdown zwischen Gut und Böse gegenüber. Der permanent von imaginären Bildern seiner Familie getragene Gewinner Maximus ordnet vor seinem ‚Heimgang‘ mithilfe familialer Antriebskräfte die politischen Verhältnisse des Imperiums. Er setzt den Senat wieder ein und stellt damit jene traditionsreiche politische Herrschaftsform wieder her, die für Machiavelli die beste Herrschaft repräsentiert, weil sie den Staat und den damit erneuerten Glanz Roms dauerhaft stabil halten kann. Die gesellschaftlichen Fundamente, die dazu erforderlich sind, erfahren in dieser Schlusssequenz ihre wie aus dem Lehrbuch des kommunitaristischen Zuchtmeisters Amitai Etzioni entnommene eindeutige Definition: Erst wenn die private und die öffentliche Familie – als solche wird auch das Imperium im Film *Gladiator* entworfen – einen deckungsgleichen Wert repräsentieren, lohnt sich der Kampf für die Gemeinschaft.[26] Diese innenpolitische Ausrichtung ist schließlich auch die Basis für die Bereitschaft, das eigene Leben für das Imperium im Falle einer Bedrohung von außen zu opfern.

II. Mikrostrukturelle Prozesse in *Gladiator*: Die Phantasmagorie Familie

Wurden bislang die makrostrukturellen gesellschaftspolitischen Zusammenhänge des Films beleuchtet, so soll im Anschluss die kommunitäre Kerneinheit Familie betrachtet werden. Die These ist folgende: Weiblichkeit, über die der Film vordergründig nicht viel zu sagen hat, steht im Zentrum der Fantasiearbeit der männlichen Figuren und damit ihrer kulturellen Akte, also auch der staatlichen Gründungsakte. Das abwesende Weibliche, dessen Verschwinden der Film *en détail* vorführt, bildet den Motor für die männlichen Aktivitäten, die sich, wie dargelegt wurde, um das Opfer und den Krieg zentrieren. Der Film trifft damit zugleich Aussagen über die Identitätskonzepte von Männlichkeit, sprich über das ‚Spektakel' Männlichkeit. Vorgeführt werden Identitätskonstruktionen der männlichen Figuren zwischen Ent- und Bemächtigung, zwischen Territorialisierung und Exterritorialisierung, um mit Elisabeth Bronfen zu sprechen. Die Erfahrung des Verlustes – der Heimat, der Frau –, die Erfahrung der Exterritorialisierung setzt Versuche der Territorialisierung frei, zum Teil ganz buchstäblich als Landgewinnung, als Eroberung.

Rom als Hure und Heilige

Neben der prominenten Schwester des Commodus, Lucilla, kommen in dem Sandalenfilm *Gladiator* recht wenige Schauspielerinnen zum Einsatz. Doch heißt das nicht auch schon, dass Frauen nicht präsent wären, denn das Weibliche ist dem imperialistischen Szenario als abstrakter Makrokörper eingeschrieben, wird als Rom, als die Stadt refiguriert, wie es traditionellen Weiblichkeitsrepräsentationen entspricht. Christina von Braun hält fest:

> „Die Tatsache, dass der Gemeinschaftskörper als weiblicher Körper gedacht wird, galt nicht nur für religiöse, sondern auch für politische Gemeinschaften. Der Begriff der *Ecclesia* selbst, den Paulus auf die Gemeinde der Gläubigen übertrug, bedeutet im Griechischen politische Gemeinschaft. Und so wie die Kirche wurde auch die Stadt Athen durch eine weibliche Gestalt, *Pallas Athene*, und Rom durch die mütterliche Wölfin repräsentiert. Das gleiche gilt für die modernen Nationen. Ob als *Germania*, *Marianne*, oder *Britannia*: Der Kollektivkörper stellt fast immer die Analogie zum Individualkörper her, indem er sich selbst als *weiblichen* Körper präsentiert."[27]

Ridley Scotts Film setzt diese Zuschreibung nicht nur genau um, nimmt nicht nur die geläufige Binarität von Hure und Heiliger auf, sondern macht noch dazu deutlich, dass es sich dabei um eine Transposition des realen Weiblichen in eine repräsentativ-phantasmagorische Gestalt handelt.

Dieser Zusammenhang wird in einer dreigliedrigen Filmsequenz subtil in Szene gesetzt[28]: Der sterbende Marc Aurel verpflichtet seinen adoptierten Lieblingssohn Maximus, dessen Name bereits seinen Vorsprung vor dem Rivalen Commodus markiert, auf den Mythos Rom und damit auf ein offensichtliches Phantasma, das als Geschichte von Intaktheit und Destruktion konfiguriert wird, mithin als die Geschichte einer gefallenen Frau, einer *femme mal gardée* – sowie ihrer Rettung. Aufgegriffen wird zunächst die kulturelle Grundopposition von Geist und Körper, (spiritueller) Reinheit und Sexus. Maximus' Credo lautet: „Rom ist das Licht", doch Marc Aurel entwirft das düstere Bild einer korrumpierten Stadt, die von Lügnern und Betrügern regiert wird. Damit scheint das Projekt einer Heilung auf: Aurel wünscht derjenige Kaiser zu sein, der Rom „sein wahres Selbst zurückgegeben hat". Die Machtübergabe[29] erscheint mithin als imaginierter Schöpfungsakt: Mit der Rettung der gefallenen Frau/Stadt wird dieser der Odem ihres Beschützers eingehaucht – eine Pygmalion-Konfiguration, wobei Rom noch dazu nach dem Paradigma der *femme fragile* modelliert wird.[30]

Der enge Konnex zwischen Frau und Stadt wird durch eine profilierte Lichtmetaphorik verstärkt. In der nächsten Sequenz begegnet Maximus der Schwester des Commodus, die bezeichnenderweise Lucilla heißt; zudem ist hier zum ersten Mal von ihrem Sohn die Rede, von Lucius – beides Namen, die auf Lux, auf das Licht bezogen sind, das kurz zuvor zum Epitheton Roms erklärt wurde. Über diese Namensgebung wird die marianische Konfiguration von Mutter und Sohn in das Phantasma der Stadt Rom eingelassen. Die nahezu syllogistische Gleichung (Rom ist das Licht; Mutter und Sohn sind das Licht), die über Namen und Vergleiche hergestellt wird, lässt den Traum Rom mit der Inkarnation von reiner Mutterschaft zusammenfallen, mit der Marien-Ikone: Rom erscheint als Maria. Dieser Codierung entspricht die Tendenz des Films, antike durch christliche Riten zu ersetzen.[31] Allerdings wird Lucilla in diesem Gespräch, und damit wiederholt sich die Binarität von Hure und Heiliger,[32] auch als Lügnerin bezeichnet – eine der notorischen Weiblichkeitsattributionen, wie sie u.a. Nietzsche und Weininger schätzen.

Diese Mutter-Sohn-Konfiguration, die dem Mythos Rom unterlegt wird, wird in der sich anschließenden Episode noch einmal umspielt. Maximus, in arge Bedrängnis geraten, zieht sich in sein Zelt zurück, um die Götter anzurufen. Die Kamera fährt auf zwei Tonfigürchen zu, die die abwesende Ehefrau des Maximus und seinen Sohn vorstellen. Umgeben sind diese Figuren vom flackernden Lichtschein einer Vielzahl von Kerzen, so dass sich unweigerlich ein weihnachtliches Bild einstellt; ins Spiel gebracht wird damit erneut der christliche Mythos der heiligen Familie, *die* Ikone der bürgerlichen Kernfamilie schlechthin. Zudem wird die Lichtmetaphorik, von der zuvor die Rede war,

in Szene gesetzt. Dieses sakralisierte Bild macht die bereits assoziierte Marien-Ikone endgültig sichtbar.

Es folgt dann eine Überblendung von den Tonfiguren auf die Ehefrau von Maximus und ihren Sohn, und zwar in einer Art von psychologisch motiviertem *flashback* oder aber einer Imagination, wie die nochmalige Überblendung mit dem Gesicht des Betenden nahelegt. Auf die Repräsentation von Mutter und Sohn folgt ihr ‚reales' Bild. Was mithin als das Grundprinzip des Films bezeichnet werden kann, nämlich der Transfer von Mimesis in Semiosis, d.h. dass die Räume und Figuren des Öfteren in ihrer Zeichenhaftigkeit und kulturellen Codiertheit vorgeführt werden, das zeigt sich auch hier – die Konfiguration von Mutter und Kind wird in den Raum der Repräsentation verschoben. Es werden zwei Tonfiguren, also Repräsentationen von Mutter und Sohn gezeigt, aus denen sich mittels Überblendung das reale Bild der Frau und ihres Kindes ergibt. Die Realität folgt einem Modell, wie diese Bildabfolge deutlich werden lässt. Zugleich wird damit der phantasmagorische Status dieser Mutter-Sohn-Figuration kenntlich, denn das Zeichen signalisiert bekanntlich die Abwesenheit seines Referenten. Nicht die Präsenz von Mutter und Sohn ist es, die das männliche Handeln motiviert, so lässt sich folgern, sondern gerade ihre Absenz und damit die Möglichkeit ihrer ikonischen Repräsentation. Damit geht es in Scotts Film nicht unmittelbar um die Restitution der Familie, wie Rainer Rother ausführt, sondern um den Ausweis dieses Konzeptes als Phantasmagorie und als Movens kultureller Akte,[33] die gerade durch Absenz in Gang gehalten werden.

Der Film führt entsprechend nicht nur diese Transposition von Weiblichkeit in ihre phantasmagorische Gestalt, in ihre kulturellen Imagines vor, sondern exponiert zugleich die Auslöschung des ‚realen' Weiblichen wie der Heimat und lässt diesen Verlust als Fundament der männlichen Aktivitäten erscheinen. Heimat wird von Beginn des Films an, und zwar bereits in seinem Vorspann, als Paradies gemäß verbindlicher Topoi beschworen. Maximus erklärt dem Kaiser, dass auf seiner Farm die Feigen und Datteln blühen, dass im übertragenen Sinne Milch und Honig fließen und dass die Erde dort schwarz sei wie das Haar seiner Ehefrau – es wird das Phantasma von Mutter Erde beschworen und an das verbindliche Sehnsuchtsmuster des goldenen Zeitalters angeknüpft, wie es Ovid, Vergil und andere antike Autoren beschreiben. Auf die Eloge des Maximus – Crowe soll einer Anekdote nach seine Farm in Australien vor Augen gehabt haben – antwortet der Kaiser: „Dafür lohnt es sich zu sterben". Die Funktion der Heimat besteht also darin – das wird in diesem Zusammenhang unmissverständlich – als permanent aufgeschobene Sehnsuchtsvision den Taten der Soldaten Sinn und Bedeutung zu verleihen. Die Effizienz dieser Vision ist dabei abhängig von dem Maß an Aufschub, den diese Fantasie erträgt.

Erst die verlorene Heimat oder die innere, die ins Jenseits transponierte – so die Logik des Films –, ist also die wahre, die eigentlich funktionsfähige.

Genau diese Erfahrung von Verlust wird in einer eindringlichen Filmsequenz in Szene gesetzt.[34] Gezeigt wird der Heimritt des verwundeten Maximus, nachdem dieser sich der Gewalt der Häscher entziehen konnte. In eindrucksvollen Bildern wird sein Ritt vor einem erhabenen Landschaftspanorama gezeigt, wobei in einer spannungssteigernden Parallelmontage das Ziel seiner Reise, die toskanische Heimat, vergegenwärtigt wird, um dann jedoch als verlorene in den Raum der Imagination verschoben zu werden.[35] Diese Transposition wird auf formaler Ebene durch die Aufhebung mimetischer Bildlichkeit umgesetzt. Gearbeitet wird mit harten Kontrasten zwischen Nahaufnahmen und Vogelperspektive; durch technische Verfahren wie Aufprojektion oder auch die Arbeit mit Kamerafiltern wird zudem die Artifizialisierung der Landschaft erreicht. Und während der Bewusstlosigkeit des Maximus werden Schwarzbilder, *high speed camera* und Überblendungen eingesetzt, um die Konstruktion eines Fantasiebildes, eben das von Mutter und Sohn, sinnfällig zu machen. Es wird also filmisch ein gleitender Übergang zwischen Paradiesevokation und dessen Transposition in den innerlichen Raum der Fantasie vorgenommen, der ursächlich auf das zukünftige erfolgreiche Handeln des Maximus bezogen wird. Dem Bilderarrangement, das Maximus in seiner Halbbewusstheit überflutet, ist in einer Überblendung ein späteres Bild integriert, das Maximus kämpfend in der Arena Roms zeigt. Der Film gestaltet diesen Verlust von Heimat und ihre Verinnerlichung auf formaler Ebene als Semiotisierungsprozess. Deutlich wird das konstruktiv-artifizielle Moment dieser Verschiebung des Weiblichen in den Fantasieraum. Was zuweilen in Filmkritiken zu Scotts Sandalenfilm moniert wurde, die eigentümliche Schnitttechnik, das macht seine Qualität aus – die Technik tritt in den Vordergrund und damit das konstruktive Moment des Artefakts Film, was mit der inhaltlichen Analyse kultureller Konstruktionen koinzidiert. Auch Rother hält fest: „Wo die Zeitgenossen des Kinematografen den Film als ein technisches Wunder bestaunten, *weil* sie die artifizielle Produktion seiner Bilder durchschauten, da ist das heutige Publikum von Bildern fasziniert, die es nicht als Abbilder, sondern *als* Konstruktionen genießt. Der Trick, als solcher genossen, macht staunen.“[36] Die mimetische Qualität der Bilder wird in *Gladiator* zuweilen suspendiert, wobei den formalen Mitteln wie Aufprojektion, Farbfilter, *high speed camera*, die das Konstruierte der Bilder in Erscheinung treten lassen, die inhaltliche Demonstration männlicher Fantasiekonstruktionen entspricht. Diese Mittel gehören im übrigen zum Stilreservoir des BLAM, des Genres des Big and Loud Action Movie, das sich seit den 80er Jahren durchsetzt.[37]

Was also die krude Destruktion von Frau und Kind ermöglicht, ist die Verinnerlichung des Ursprungsbildes. Zentrum jeglichen Handelns, das in *Gladiator* gezeigt wird, stellt eine Ursprungserfahrung dar, deren „Mangel", um mit Elisabeth Bronfen (und Lacan) zu sprechen,

> „die Bedingung für jegliche Form des Begehrens ist; oder, anders formuliert, auf die Sehnsucht nach einer uneingeschränkten Zugehörigkeit [verweist], deren Unmöglichkeit Heimat-, Einheits- und Heilungsfantasien ins Leben rufen".[38]

Die Figuren stehen im Zeichen ihrer „psychischen Entortung";[39] was, so Lacan, von

> „der vorsprachlichen, körper- und mutterdominierten Phase übrigbleibt, ist ein bloß imaginäres Phantasma eines angeblichen ‚Realen': das Ideal einer verlorenen, ursprünglichen Ganzheit",[40]

das in dem Film über das kulturelle Phantasma der marianischen Mutter-Kind-Konfiguration bebildert wird. Der Film führt entsprechend die Versuche der männlichen Figuren vor Augen, diese Entortung durch Fantasiearbeit, durch Einbildungskraft zu kompensieren, ohne dass allerdings der traumatische Verlust restlos getilgt werden könnte. Der Film *Gladiator* trifft damit Aussagen über männliche Subjektwerdung, über männliche Strategien, sich zu territorialisieren.

Die Gladiatorenspiele als Arena der Ent- und Bemächtigung

Der Fall des Maximus lässt sich auch als ein Fall aus der symbolischen Ordnung beschreiben und damit als Entzug einer gesicherten Subjektposition. Folgerichtig ist es, dass sich der Soldat das Zeichen seiner Legionszugehörigkeit, das er auf dem Arm trägt, während seiner neuen Karriere als Gladiator tilgt. Die staatliche Machtordnung, die sich als Legitimations- und Bedeutungsinstanz in seinen Leib eingeschrieben hat, wird ausgelöscht. Dieser Austritt aus der symbolischen Ordnung wird auch über die spekularen Arrangements, über die Blickkonstellationen umgesetzt, wie sie in der Arena während der Gladiatorenspiele herrschen. Maximus ist als Gladiator, und an dieser Stelle gewinnt der Film eine reflexive Dimension, dem Blick der Beobachter, der Massen, ausgeliefert; er wird zum Fetisch, zum Objekt der Massen und nimmt damit eine Position ein, die in der älteren Filmtheorie gemeinhin weiblich semantisiert wird – Mulvey legt recht apodiktisch fest,[41] dass Männer blicken und Frauen erblickt werden, dass es der weibliche Körper ist, der fetischisiert werde.[42] Diese genderisierte Blickordnung kann generell als Problem des Genres Sandalenfilm[43] gelten:

> „[A] male may very well find himself situated in positions analogous to those of the fetish or object of punishing voyeurism Mulvey describes as woman's in cinema's classic scopic regime."[44]

Der Sandalenfilm, in dem nicht nur der männliche, nahezu nackte Körper ausgestellt wird, sondern die Blickordnung des Kinos gedoppelt wird, verlangt „the ample spectacularization of male characters".[45] Diese Auslieferung an den voyeuristischen Blick lässt den männlichen Körper auch in Scotts Film ausdrücklich zum Fetisch werden. Die Gladiatoren in der Arena sind mit Masken und Uniformen ausgestattet, wobei mit John Ellis ein struktureller Zusammenhang zwischen Fetischisierung und Theatralität hergestellt werden kann.[46] Männlichkeit wird, und das kann als Pendant zu Revieres Aussage gewertet werden, dass Weiblichkeit immer Maskerade sei, buchstäblich als Maskierung deutlich, und zwar auch, indem der männliche Körper zum Objekt der Blicke von Arena- und Kinozuschauern wird, also theatralisiert wird.

Dieser potenziellen Fetischisierung des männlichen Körpers wird im Sandalenfilm grundsätzlich durch zwei Strategien entgegengewirkt. Durch eine forcierte Enterotisierung wird einem möglichen Homosexualitätsverdacht begegnet;[47] zum anderen versucht ein spezifisches narratives Schema diese Irritation stillzustellen. Gezeigt wird für gewöhnlich, dass der Protagonist lediglich aufgrund ungerechter Staatsverhältnisse zum Opfer und damit zum fetischisierten Gegenstand (männlicher) Blicke wird.

> „From Robin Hood to Rambo [damit sind freilich nicht mehr nur Sandalenfilme angesprochen; Anm. v. Verf.], captive or outlawed men revolt because the powerful subject positions within their societies have been usurped by male oppressors who don't qualify for them."[48]

Vielfach wird, und damit ist das narrative Schema von *Gladiator* beschrieben, zum Schluss die Restitution der patriarchalen Autorität und die Unterwerfung des schlechten Herrschers, hier Commodus, gezeigt;[49] die Subjektposition des zuvor Degradierten wird wieder hergestellt.

Die Arena als *theatrum mundi*, als Weltmetapher,[50] ist also aufgrund ihres spekularen Arrangements Ort des Subjektverlustes – doch auch der Subjektkonstitution. Als sich Maximus beispielsweise durch seine kühnen Kämpfe auszeichnet, lässt sich der Herrscher buchstäblich zu ihm herab, um ihn zu beglückwünschen. Maximus setzt nicht nur die fetischisierende Maske ab, sondern antwortet auf die Frage, wie er heißt, beim zweiten Anlauf mit seinem Namen, der ihn innerhalb der symbolischen Ordnung positioniert. In dieser Szene wechseln zudem die Vorzeichen von Ent- und Bemächtigung, denn Commodus muss dem Willen des Volkes nachgeben. Dieser Tausch von Positionen wird wiederholt durchgespielt, wobei die Arena insgesamt das Kino dop-

pelt. Sloterdijk sieht „in den Unterhaltungsexzessen der römischen Theater die Ursprünge der Massenkultur“;[51] „[h]ier wie dort organisiert die Massenkultur den Zwang zum Hinschauen“.[52]

Diese Überlegung lässt einen weiteren Aspekt der Gladiatorenspiele sichtbar werden, nämlich dass die Arena als Gegenentwurf zur Weiblichkeit, genauer zu einer Form weiblicher ‚Produktion‘, zum Gebären, betrachtet werden kann. Die Gladiatorenspiele können als Versuch gesehen werden, die fundamentalste Erfahrung von Entmächtigung, wie sie die Abhängigkeit von der Mutter bedeutet, über eine Form von Theatralisierung in eine Erfahrung der Ermächtigung umzuschreiben. Dass Ohnmacht in Macht umcodiert wird, entspricht zudem dem historischen Verständnis der Gladiatorenspiele. Diese zeichnen sich, so wird z.B. bei Tertullian deutlich,[53] dadurch aus, dass die vollkommene Hoffnungslosigkeit, wie sie ein Leben im Bannkreis der Fortuna mit sich bringt, angenommen wird, dass die unvermeidliche Sterblichkeit in einem Akt von Freiwilligkeit anerkannt wird. Das *sacramentum gladiatorium*, der Schwur der Gladiatoren, lautet wie folgt: „Uri, vinciri, verberari, ferroque necari patior“; er sei bereit, verbrannt, gefesselt, geschlagen und getötet zu werden.[54] Damit ist ausgesagt, dass der Sklave, der Kriegsgefangene oder auch der freie Römer die Verurteilung zum Tod akzeptiert, den Tod damit in die eigene Hand nimmt.[55] In der Arena – die Gladiatorenspiele sind ursprünglich *munus mortis*, Totenspiele[56] – wird die Macht über Leben und Tod in Szene gesetzt. Das entscheidende Zeichen mit dem aufwärts- oder abwärtszeigenden Daumen signalisiert nichts anderes. Hergestellt wird damit eine Form von Omnipotenz, die – so der *status quo* der feministischen Forschung – an sich auf die Mutter fokussiert ist. Bronfen z.B. betont die „Analogie von Erde und Mutter [...], mithin auch von Tod und Geburt oder Tod/Empfängnis und Geburt/Auferstehung“.

> [Das] „weibliche *Andere* als ‚Schoß-Grab-Heimat‘ ist auf ambivalente Weise ein Ort des Todes. Es ist jener Ort, aus dem Leben als Antithese zum Tod hervorgeht, wie es auch jener Ort ist, der die tödliche Einschrift des Körpers bei der Geburt erzeugt: das Mal des Nabels.“[57]

Die Entmächtigung, die die Geburt, die Abkunft von der Mutter mit sich bringt, wird in den kulturellen Spielen der Männer, und dazu gehört auch der Krieg, wiederholt und zu einer Geste der Ermächtigung innerhalb der patriarchalen Ordnung umgeschrieben. Ridley Scotts Film ist also auf eine fundamentale Rivalität zwischen den Geschlechtern fokussiert. Die kulturellen Spiele der Männer sind als Strategien der Ermächtigung und Autonomisierung zu beschreiben, und das heißt auch als Eliminierung von Abhängigkeiten und Dependenzen, mithin von Weiblichkeit – im Zentrum des Films steht entsprechend die Auslöschung der Frau. Damit trägt der Film *Gladiator* Geschlechterrivalitäten aus, wie sie in *blockbustern*, doch auch in Filmen für ein *arthouse*-Publikum, z.B. auch in *Matrix* und *Blade Runner* – beliebig herausgegriffen

– obsessiv thematisiert werden. Weibliche und männliche Schöpfungsakte werden gegeneinander ausgespielt, indem z.B. christologisch motivierte Opferungen als Form, einem anderen das Leben zu schenken, gegen die Geburt gesetzt werden. In *Gladiator* ist es unter anderem die Arena, die diese Verschiebung ermöglicht.

Zusammenfassend ist Folgendes festzuhalten: Vorgestellt wurden aus der Perspektive der Politikwissenschaft und der Literaturwissenschaft zwei etwas unterschiedlich gelagerte Lesarten des Films. Es zeigt sich, dass der Film *Gladiator* auf seiner Makroebene kommunitaristischen Modellen folgt, die auf das Opfer zentriert sind, und Machtkonstellationen entwirft, die in Parallelität zu Machiavellis Entwürfen zur Staatsraison konturiert sind. Aus der Perspektive der *gender*-Konstellationen des Films erscheinen das Opfer wie auch die Gladiatorenspiele als rivalisierende Schöpfungsakte, die das Weibliche ausschalten – Weiblichkeit, die als kulturelle Ikone und als Makrokörper Rom omnipräsent ist, wird in Scotts Film radikal eliminiert. Zugleich wurden damit zwei Analysemöglichkeiten filmischer Produktionen, zumal des Mainstream-Films, vorgestellt. Die politikwissenschaftliche Lektüre hat aus einer rezeptionsästhetischen Sicht eher die kulturkonservativen Anteile des *blockbusters Gladiator* profiliert. Im zweiten Teil hingegen wurde eine andere Lesart versucht: Der Film gibt über Mechanismen kultureller, geschlechtlich semantisierter Identitätsbildung sowie über die Arbeit mit kulturellen Ikonen Aufschluss. Thematisch wird die ikonische Refigurierung realer Phänomene gemäß eines verbindlichen Bildpools – mithin das, was Filme grundsätzlich, zumal Hollywood-Filme, leisten.

Anmerkungen

1 Mit *Gladiator* landet der Brite Ridley Scott, der durch den SF-Horrorfilm *Alien* (GB 1979) und den futuristischen Film Noir *Blade Runner* (USA 1982) mit Harrison Ford bekannt geworden ist, endlich wieder einen Publikumsrenner mit hohen Einspielquoten; sein Sandalenfilm auf den Spuren des legendären *Spartacus* (USA 1959/60) mit Kirk Douglas heimste gleich vier Oscars ein, darunter einen für den besten Film.

2 Patrick Bahners: „Rom ist der Traum eines glorreichen Feiglings", in: *FAZ* vom 25.5.2000, S. 49.

3 Rainer Rother: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück", in: *Merkur* 4, 2001, S. 356-361, S. 361.

4 Amitai Etzioni: *Die Entdeckung des Gemeinwesens. Ansprüche, Verantwortlichkeiten und das Programm des Kommunitarismus*, Stuttgart 1995, S. IX.

5 Rainer Rother: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück", in: *Merkur* 4, 2001, S. 360.

6 Siehe dazu beispielhaft die vielbeachteten und diskutierten Thesen von der islamischen Gefahr für die westliche Welt: Samuel Huntington: *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert*, München/Wien 1996.

7 Hans Freyer: *Einführung zu Niccolo Machiavellis „Der Fürst"*, Stuttgart 1961, S. 3-32, S. 16.

8 Niccolo Machiavelli: *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, I, Stuttgart 1977, S. 12.

9 Xuewu Gu: „Machiavelli und Han Fei: Der europäische und der asiatische Vorreiter machtpolitischen Denkens im Vergleich", in: *ZfP* 2, 1998, S. 627-650, S. 627.

10 Herfried Münkler: „Die Verdrängung der transzendent begründeten Moral aus dem Feld der Politik", in: ders.: *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt/M. 1984, bes. S. 281-299.

11 Hans-Martin Schönherr-Mann: „Machiavelli und die Grenzen der Vernunft. Politisches Handeln zwischen Zufall und Berechenbarkeit", in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 3, 1996, S. 357-367.

12 Ebd.: S. 357.

13 Robert A. Kocis: *Machiavelli Redeemed. Retrieving His Humanist Perspectives on Equality, Power, and Glory*, London 1998, S. 24.

14 Machiavelli, Niccolo: *Der Fürst (Il Principe)*, Stuttgart 1986, S. 104.

15 Ebd., S. 105.

16 Hans Ulrich Nübel: „Der Kommunitarismus – eine Ordnungsidee?", in: Klaus Beckmann u.a. (Hrsg.): *Individuum versus Kollektiv? Der Kommunitarismus als „Zauberformel"?*, Frankfurt/M. 2000, S. 31-52, S. 31.

17 Alessandro Pinzani: „Bürgertugenden und Demokratie", in: ebd., S. 97-130, S. 100.

18 Niccolo Machiavelli: *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, III, Stuttgart 1977, Anm.15.

19 Niccolo Machiavelli: *Der Fürst (Il Principe)*, Stuttgart 1986, S. 19.

20 Botho Strauß: „Bocksgesang“, in: Heimo Schwilk/Ulrich Schacht (Hrsg.): *Die selbstbewußte Nation. „Anschwellender Bocksgesang“ und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*, Frankfurt/M. 1996, S. 19-42, S. 21f.

21 Niccolo Machiavelli: *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, I, Stuttgart 1977, S. 10.

22 Ebd., I, S. 12.

23 Ebd., I, S. 40.

24 Ebd., I, S. 58.

25 Machiavelli stellt an dieser Stelle zu Commodus weiter fest: Er stieg „häufig in die Arena“ herab, „um mit den Gladiatoren zu kämpfen, und gab sich anderen niedrigen und eines Kaisers unwürdigen Vergnügungen hin, wodurch er sich in den Augen der Soldaten verächtlich machte“. Ebd. Darauf weist der Film bereits am Anfang mit Commodus Gladiatoren-Kampfszene im Wald des Heerlagers hin.

26 Siehe dazu das in Form eines Vertrages formulierte „Kommunitaristische Programm“ von Etzioni, in dem es u.a. heißt „Schulen – die zweite Verteidigungslinie“, in: Etzioni: *Die Entdeckung des Gemeinwesens*, S. 281-299.

27 Christina von Braun: „Gender, Geschlecht und Geschichte“, in: dies./Inge Stephan (Hrsg.): *Gender Studien. Eine Einführung*, Stuttgart 2000, S. 16-57, S. 27f.

28 Vgl. dazu die Filmsequenz [21.20-30.00].

29 Diesem Vorgang männlicher Situierung entspricht die Kameraführung von *shot/reverse-shot*. Vgl. dazu David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia 1985, S. 8. Auf diese Weise werden die Gesichter der Lebenden in die Phalanx der aufgestellten Büsten, also in die Genealogie der römischen Potentaten, integriert.

30 Rom, so erklärt er, sei ein Traum, von dem nur flüsternd gesprochen werden darf, um ihn nicht zu zerstören. Rom sei ein fragiles Gebilde.

31 Das Phantasma unbefleckter Mutterschaft erweist sich als das Zentrum kultureller Konstruktionen und Machtordnungen. Es scheint ein „unmittelbares Junktim zwischen [...] der Transzendenz und der Macht [zu bestehen], und das heißt auch: zwischen der Heiligen Familie einerseits und dem Staatswesen auf der anderen Seite.“ Albrecht Koschorke: *Die heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt/M. 2000, S. 117.

32 Auch in *Spartacus* spielt diese klassische Binarität abendländischer Weiblichkeitsrepräsentation eine Rolle. So führt der Herrscher über die Umsturzversuche von Crassus aus: „Die römische Republik ist so etwas wie eine wohlhabende Witwe. Die meisten Römer lieben sie wie eine Mutter. Aber Crassus träumt davon, die nicht mehr ganz junge Dame zu heiraten.“ Und Auslöser der Revolte des Spartacus sind selbstverständlich die „Töchter der Venus“, aufgetakelte und heftig geschminkte „Dämchen“, wie der Besitzer der Gladiatorenschule, der hinreißende Peter Ustinov, abfällig anmerkt. Diese hätten sich, das wird zu Beginn des Films gezeigt,

Gladiatoren ausgesucht, und – so der verschreckte Ustinov – „kaum sah ich mich um, war der Aufstand da".

33 Das Fazit seiner Analyse wäre zu präzisieren. Rother führt aus: „Nur wer für seine Familie kämpft, kann das Imperium retten. Darin ist der Film, den soviel von früheren Antikfilmen scheidet, dann doch wieder ein Muster des Genres." Rainer Rother: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück", in: *Merkur* 4, 2001, S. 356-361, S. 361.

34 Vgl. dazu die Filmsequenz [39.30-44.20].

35 Damit gilt auch für den *Gladiator*, was Bronfen über das Kino, über die Illusionsfabrik Hollywood im allgemeinen festhält, dass nämlich nirgends deutlicher die Oszillation zwischen Trauma und Bewältigung durch den „Rückgriff auf kulturell erlernte Mustergeschichten, Typologien und Kategorien" zu erfahren sei. Elisabeth Bronfen: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999, S. 42. Das Kino kann diese ikonografischen Sinnzuschreibungen und ihre Defizite in besonderem Maße sichtbar machen.

36 Rainer Rother: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück", in: *Merkur* 4, 2001, S. 359.

37 *Gladiator* knüpft an dieses Genre an, z.B. durch Übernahme von Elementen des *buddy*-films; Scotts Film folgt damit dem *genre crossing* der 90er Jahre.

38 Bronfen: Illusionsspiele, S. 46.

39 Ebd.

40 Lena Lindhoff: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 1995, S. 113.

41 Zu einer Diskussion ihres Identifikationskonzeptes im Kontext heterosexueller Männlichkeitsrepräsentationen vgl. Steve Neale: „Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema", in: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, edited by Steven Cohan/Ina Rae Hark, London, New York 1993, S. 9-20. Er streicht die Dominanz voyeuristischer Konstellationen in Genres wie Western, Sandalenfilmen u.a. heraus. Ebd., S. 16.

42 Vgl. dazu Laura Mulvey: „Visual Pleasure and Narrative Cinema", in: *Screen* 16/3, 1975, S. 6-8; Siegfried Kaltenecker: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*, Basel 1996. Teresa de Lauretis: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington 1987.

43 Der Sandalenfilm und der Bibelfilm gelten als Versuch des Kinos, dem Fernsehen durch monumentale Aufnahmen, also das Breitwandformat und Massenszenen zu begegnen – besonders in den fünfziger Jahren war das Genre deshalb attraktiv. Der Sandalenfilm kann als adeptes Genre gelten, die Leinwand zu füllen. Allerdings gibt es Antikfilme bereits seit 1901 mit *Quo vadis?*, einer Liebesgeschichte zwischen einer Christin und einem römischen Offizier zur Zeit Neros. 1907 erscheint *Ben Hur*. Das Genre zeichnet sich durch hohe Produktionskosten aus. Der Titel „der teuerste Film aller Zeiten" wird wiederholt vergeben, 1912 für die ita-

lienische Version von *Quo vadis*, 1959 für *Ben Hur* von William Wyler.

44 Ina Rae Hark: „Animals or Romans. Looking at masculinity in *Spartacus*", in: *Screening the male*, S. 151-172, S. 151.

45 Ebd., S. 152.

46 John Ellis: *Visible Fictions*, London 1982, S. 47.

47 „As it is, male homosexuality is constantly present as an undercurrent, as a potentially troubling aspect of many films and genres, but one that is dealt with obliquely, symptomatically, and that has to be repressed." Neale: Masculinity as Spectacle, S. 19.

48 Hark: Animals or Romans, S. 152.

49 Commodus als schlechter Herrscher wird bezeichnenderweise verweiblicht. Durch seine Narbe über dem Mund wird er als doppelzüngiger buchstäblich markiert. Wie eine Schlange – ein Tier, das des öfteren mit ihm in Verbindung gebracht wird, beispielsweise als das Gleichnis von der Wasserschlange erzählt wird, die sich verletzt stellt – spricht Commodus mit gespaltener Zunge. Zu den weiblichen Eigenschaften, die Commodus zugeschrieben werden, gehört auch die Fantasie, die Einbildungskraft. Er ist der Herr der Fantasie, der Herr des Theaters, das grundsätzlich weiblich semantisiert wird. Zudem gleicht er in seinem Rollenspiel einer Hysterica. Als er den Verrat seiner Schwester aufdeckt, ruft er sich diverse Geschichten von Potentaten in Erinnerung, um in die richtige Rolle zu schlüpfen; auf dem Balkon stehend – hinter ihm erheben sich die Monumente Roms, in rotes Licht getaucht – experimentiert er z.B. mit der Rolle des Barmherzigen.

50 Peter Sloterdijk: *Sphären II. Globen*, Frankfurt/M. 1999, S. 326. Bezeichnenderweise wählt er das Bild eines Fötus in einer Fruchtblase, um die zirkuläre Form der Arena, aus der es kein Entkommen gibt, zu illustrieren. Ebd., S. 146.

51 Ebd., S. 334. „Der antike Amüsierfaschismus [...] nimmt funktional zahlreiche Merkmale der modernen Massenregie durch Erregungsmedien vorweg." Ebd., S. 335.

52 Ebd.

53 Er erklärt in *De spectaculis* 22: „The perversity of it! Yet, they love whom they punish; they belittle whom they esteem; the art they glorify, the artist they debase. What judgement is this: on account of that for which he is vilified, he is deemed worthy of merit!" Zitiert nach Carlin A. Barton: *The Sorrows of the Ancient Romans. The Gladiator and the Monster*, New Jersey 1993, S. 12.

54 Ebd., S. 14.

55 Diese theatralisch in Szene gesetzte und damit sichtbare Akzeptanz des Unvermeidlichen macht den Ruhm der Gladiatoren aus; sie gelten als Vorbilder für Soldaten und auch für Weise, wie z.B. Seneca ausführt. Barton hält verallgemeinernd fest: „The gladiator, by his oath, transforms what had originally been an involuntary act to a voluntary one, and so, at the very moment that he becomes a slave condemned to death, he becomes a free agent and a man with honor to uphold." Ebd., S. 15. Im Eid verbindet sich höchste Verpflichtung mit Stolz

und Freiwilligkeit. „The gladiator's oath expresses the highest ideal and commitment of the virtuous man (the philosopher/soldier), a man severe and without hope or illusion." Ebd.

56 Die Gladiatorenspiele waren ursprünglich als Gedenkfeiern für berühmte Verstorbene gedacht; vgl. dazu ebd., S. 13.

57 Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994, S. 99. Entsprechend „fungieren Mutter und Geliebte als Allegorie für die Sterblichkeit des Mannes, als feststehendes Bild menschlichen Schicksals." Ebd., S. 101.

Literatur

Bahners, Patrick: „Rom ist der Traum eines glorreichen Feiglings“, in: *FAZ* vom 25.5. 2000.

Barton, Carlin A.: *The Sorrows of the Ancient Romans. The Gladiator and the Monster*, New Jersey 1993.

Bordwell, David/Staiger, Janet/ Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia 1985.

von Braun, Christina: „Gender, Geschlecht und Geschichte“, in: dies./ Stephan, Inge (Hrsg.): *Gender Studien. Eine Einführung*, Stuttgart 2000, S. 16-57.

Bronfen, Elisabeth: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.

Dies.: *Heimweh: Illusionsspiele in Hollywood*, Berlin 1999.

Ellis, John: *Visible Fictions*, London 1982.

Etzioni, Amitai: *Die Entdeckung des Gemeinwesens. Ansprüche, Verantwortlichkeiten und das Programm des Kommunitarismus,* Stuttgart 1995.

Freyer, Hans: *Einführung zu Niccolo Machiavellis „Der Fürst“*, Stuttgart 1961, S. 3-32.

Gu, Xuewu: „Machiavelli und Han Fei: Der europäische und der asiatische Vorreiter machtpolitischen Denkens im Vergleich“, in: *ZfP* 2, 1998, S. 627-650.

Hark, Ina Rae: „Animals or Romans. Looking at masculinity in *Spartacus*“, in: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, edited by Steven Cohan/Ina Rae Hark, London, New York 1993, S. 151-172.

Huntington, Samuel: *Kampf der Kulturen. Die Neugestaltung der Weltpolitik im 21. Jahrhundert,* München/Wien 1996.

Kaltenecker, Siegfried: *Spiegelformen. Männlichkeit und Differenz im Kino*, Basel 1996.

Kocis, Robert A.: *Machiavelli Redeemed. Retrieving His Humanist Perspectives on Equality, Power, and Glory*, London 1998.

Koschorke, Albrecht: *Die heilige Familie und ihre Folgen. Ein Versuch*, Frankfurt/M. 2000.

de Lauretis, Teresa: *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction*, Bloomington 1987.

Lindhoff, Lena: *Einführung in die feministische Literaturtheorie*, Stuttgart 1995.

Machiavelli, Niccolo: *Discorsi: Gedanken über Politik und Staatsführung*, Stuttgart 1977.

Ders.: *Der Fürst (Il Principe)*, Stuttgart 1986.

Münkler, Herfried: *Machiavelli. Die Begründung des politischen Denkens der Neuzeit aus der Krise der Republik Florenz*, Frankfurt/M. 1984.

Mulvey, Laura: “Visual Pleasure and Narrative Cinema”, in: *Screen* 16/3, 1975, S. 6-8.

Neale, Steve: “Masculinity as Spectacle. Reflections on men and mainstream cinema”, in: *Screening the male. Exploring masculinities in Hollywood cinema*, edited by Steven

Cohan/Ina Rae Hark, London, New York 1993, S. 9-20.

Nübel, Hans Ulrich: „Der Kommunitarismus – eine Ordnungsidee?“, in: Klaus Beckmann u.a. (Hrsg.): *Individuum versus Kollektiv? Der Kommunitarismus als „Zauberformel“?*, Frankfurt/M. 2000, S. 31-52.

Pinzani, Alessandro: „Bürgertugenden und Demokratie“, in: Klaus Beckmann u.a. (Hrsg.): *Individuum versus Kollektiv? Der Kommunitarismus als „Zauberformel“?*, Frankfurt/M. 2000, S. 97-130.

Rother, Rainer: „Rückkehr des Sandalenfilms? Über Genre und Einzelstück“, in: *Merkur* 4, 2001, S. 356-361.

Schönherr-Mann, Hans Martin: „Machiavelli und die Grenzen der Vernunft. Politisches Handeln zwischen Zufall und Berechenbarkeit“, in: *Österreichische Zeitschrift für Politikwissenschaft* 3, 1996, S. 357-367.

Sloterdijk, Peter: *Sphären II. Globen*, Frankfurt/M. 1999.

Strauß, Botho: „Anschwellender Bocksgesang“, in: Heimo Schwilk/Ulrich Schacht (Hrsg.): *Die selbstbewußte Nation. „Anschwellender Bocksgesang“ und weitere Beiträge zu einer deutschen Debatte*, Frankfurt/M. 1996, S. 19-42.