

Zwischen ‚Held‘ und ‚Nichtheld‘

Zur Demaskierung des Protagonisten in *Gladiator*¹

Silvester Kreisel

Abstract

With his cinematic epic *Gladiator*, British director Ridley Scott addresses the popular question of what makes a hero. The story about the eponymous gladiator Maximus Decimus Meridius deals – among other things – with the protagonist’s conflict between his duties to the Roman Empire and his desire to retreat into private life. In this context, the question of Maximus’ heroism arises. Building on his ‘unmasking’ as a literary topos, this study will show that Maximus’ intentions – oriented primarily towards personal interests – can only partially be associated with classical notions of heroism. The reason for this is Scott’s specific perspective which focuses primarily on Maximus as an individual and his family ties, but less on Roman society as a whole. As a consequence, the heroism conveyed in the movie is the product of an attribution rather than the result of morally motivated actions.

Der Held und die Maske

Nicht erst seit dem Erfolg von Hollywood-Adaptionen aus den Portfolios der Comicverlage Marvel und DC zeigt sich der maskierte (Super-)Held als ein populäres Abziehbild zeitgenössischer Sehnsuchtsbilder und Moralvorstellungen.² Hinter einer häufig unscheinbaren zivilen Persona, die heroische Charakteristiken bewusst unterläuft, versteckt der Protagonist sein wahres Selbst. Dieses entfaltet sich erst in Kostüm und Maske, die den Helden aus der Lebenswelt des Alltags entrücken. Aus der Trennung der beiden Identitäten entspringt der Reiz solcher Figuren, wobei insbesondere moderne Interpretationen die innere Zerrissenheit der maskierten Helden in das Zentrum der Betrachtung rücken.³

Erzählerisch erwachsen aus einer solchen Konstellation verschiedene Funktionen der Heldenmaske: Neben dem Schutz der zivilen Persona fungiert sie häufig als Symbol, einerseits der Hoffnung für die Bürger und andererseits des

¹ Für wertvolle Hinweise und Anregungen zu diesem Aufsatz danke ich Prof. Dr. Krešimir Matijević, Dr. Martin Lindner und Dr. Nils Steffensen. Die im Text angegebenen Zeitangaben entsprechen der Kinofassung und sind der Blu-ray-Version (10th Anniversary Edition; GTIN: 5050582772098) des Filmes aus dem Jahr 2010 entnommen.

² Siehe hierzu die Beiträge von Caeners sowie Unceta Gomez in diesem Band.

³ Vgl. Aleta-Amirée von Holzen: *Marvellous Masked Men. Doppelidentitäten in Superheldenfilmen*, in: Lars Schmeink / Hans-Harald Müller (Hg.): *Fremde Welten. Wege und Räume der Fantastik im 21. Jahrhundert*, Berlin / Boston 2012, S. 187–202, hier S. 193, S. 195; Aleta-Amirée von Holzen: *Maskierte Helden. Zur Doppelidentität in Pulp-Novels und Superheldencomics (Populäre Literaturen und Medien 13)*, Zürich 2019, hier S. 7–8; Ulrich Bröckling: *Postheroische Helden. Ein Zeitbild*, Berlin 2020, S. 211–212.

Schreckens für die Verbrecher.⁴ Sie ermöglicht dem Helden Handlungen, welche die Grenzen rechtlicher und bisweilen auch moralischer Regelwerke überschreiten, und dient der Auseinandersetzung mit der eigenen Identität. Vor allem auf dieser Ebene ist der Umgang mit der Maske auch eine symbolisch aufgeladene Handlung: „Le masque tombe, l’homme reste, et le héros s’évanouit.“⁵ Während das Anlegen der Maske eine Entrückung des Protagonisten aus der alltäglichen Welt darstellt, lässt ihn deren Ablegen erneut seine Rolle als vermeintlich normaler Bürger einnehmen. Wird die Demaskierung von einem Widersacher erzwungen, erhält sie eine besondere erzählerische Funktion: Sie dient dann zumeist als Prüfung. Mit dem Wegfall seiner geheimen Identität und der Vermenschlichung des übermenschlichen Symbols ist der Held gezwungen, über sein Alter Ego hinauszuwachsen, sich seinen Feinden ohne den Schutz seiner Maske zu stellen und diese zu überwinden. Wird die Prüfung bestanden, kann der Held als verbesserte Version seiner selbst von Neuem in Erscheinung treten, wobei das innere Wachstum des Helden bisweilen auch durch eine veränderte Maskerade sichtbar gemacht wird.

Auf unterschiedliche Art markieren Maske und Demaskierung so den Übertritt eines Charakters in den Bereich des Heroischen. Relevanz erhalten derartige Markierungen, weil Heldentum als solches niemals absolut sein kann.⁶ Das jeweilige Verständnis von Heldentum unterliegt einer Vielzahl von Vorstellungen, die teils gesellschaftlichen und kulturellen Prägungen entspringen, teils Ergebnis individueller Ansichten und Erfahrungen sind. Was einen Helden ausmacht, hängt ebenso vom Ergebnis eines gesellschaftlichen Diskurses ab wie von einer persönlichen Bewertung. Gerade die der Demaskierung eigene Verbindung von Heldenbild und Heroisierungsprozess kann helfen, sich spezifischen Konstruktionen von Heldentum anzunähern und so der Offenheit des Heldenbegriffs zu begegnen.

Abseits des Genres maskierter Superhelden zeigt sich dies am Film *Gladiator* von Regisseur Ridley Scott. Im Zentrum der Geschichte um den römischen Soldaten und titelgebenden Gladiator Maximus Decimus Meridius steht dessen wechselhafte Charakterisierung zwischen ungewolltem Heldentum und der heroischen Erfüllung seiner Pflicht. Anhand des im Film verwendeten Motivs der Demaskierung soll im Folgenden die in diesem Spannungsfeld dargestellte Idee von Heldentum untersucht werden. Das Ergebnis dieser Untersuchung kann in Abgrenzung zu klassischen Anforderungsbereichen des Heroischen mit

⁴ Thomas Nehrlich: Wenn Identität mittels einer Maske sichtbar wird. Zu Geschichte, Wesen und Ästhetik von Superhelden, in: Nikolas Immer / Mareen van Marwyck (Hg.): Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden (Edition Kulturwissenschaft 22), Bielefeld 2013, S. 107–128, hier S. 126.

⁵ Jean-Baptiste Rousseau: Ode 2,6: A la fortune, in: *Œuvres poétiques de J. B. Rousseau, avec un commentaire par M. Amar*. Tome Premier, Paris 1824, S. 131.

⁶ Bröckling: Postheroische Helden (Anm. 3), S. 19–21.

dazu beitragen, ein besseres Verständnis von Konstruktion und Funktionsweise individueller Heldenbilder zu erlangen.

Die Demaskierung des Protagonisten in Gladiator

Innerhalb des Filmes stellt die Demaskierung des Maximus als dessen Einführung in die Gesellschaft Roms einen wichtigen narrativen Wendepunkt dar. Zu Beginn der Handlung befindet sich Maximus als General und Vertrauter des Kaisers Marcus Aurelius noch weit entfernt von Rom. Dessen Angebot, das Reich anstelle seines Sohnes und rechtmäßigen Erben Commodus zu verwalten, steht Maximus zögernd gegenüber. Er sehnt sich nach seiner Familie und einem einfachen Leben als Bauer.⁷ Letztlich ist es Commodus, der mit dem Mord an seinem Vater die Herrschaft über das Reich an sich reißt.⁸ Als potentieller Konkurrent soll auch Maximus sterben. Anders als seiner Familie, die Commodus' Treiben zum Opfer fällt, gelingt Maximus allerdings die Flucht,⁹ die ihn letztlich in die Gladiatorenschule des Proximo führt.¹⁰ Erst die Rückwirkungen der tyrannischen Herrschaft des Commodus, aufgebaut auf einer Brot-und-Spiele-Politik, führen Maximus schließlich nach Rom und zu einem erneuten Aufeinandertreffen mit seinem Widersacher.¹¹

Rom selbst hat Maximus bis zu diesem Zeitpunkt nicht gesehen.¹² Stattdessen hat die Stadt nur als ein idealisiertes Abbild in seiner Vorstellungswelt existiert,¹³ wobei der Kontrast zur durch die Dekadenz der Römer und die Herrschaftspraxis des Commodus pervertierten Version Roms kaum größer sein könnte. Als

⁷ Gladiator. USA 2000. Regie: Ridley Scott, 00:25:13. Zur Bedeutung der Familie sowie zum idealisierten Bauerntum des Maximus siehe Monica S. Cyrino: *Gladiator and Contemporary American Society*, in: Martin M. Winkler (Hg.): *Gladiator. Film and History*, Malden, MA 2004, S. 124–149, hier S. 131, S. 141–142; Marcus Junkelmann: *Hollywoods Traum von Rom. Gladiator und die Tradition des Monumentalfilms* (Kulturgeschichte der antiken Welt 94), Mainz ²2009, S. 178, S. 180, S. 318–319 sowie Jennifer Barker: „A Hero Will Rise“. *The Myth of the Fascist Man in Fight Club and Gladiator*, in: *Literature/Film Quarterly* 36.3, 2008, S. 171–187, hier S. 174. Siehe zudem Marcus Stiglegger: *Mythische Strukturen des Mainstreamkinos*. Ridley Scotts Heldenepos *GLADIATOR* (2000), in: Konrad Meisig / Uta Störmer-Caysa (Hg.): *Ruhm und Unsterblichkeit. Heldenepik im Kulturvergleich*, Wiesbaden 2009, S. 157–166, hier S. 162.

⁸ Gladiator, 00:35:30.

⁹ Ebd., 00:38:55.

¹⁰ Ebd., 00:49:00.

¹¹ Für eine ausführliche Zusammenfassung der Handlung siehe Monica S. Cyrino: *Big Screen Rome*, Oxford 2005, S. 208–213. Zur Politik des Commodus in Rom und deren Darstellung siehe Arthur J. Pomeroy: *The Vision of a Fascist Rome in Gladiator*, in: Martin M. Winkler (Hg.): *Gladiator. Film and History*, Malden, MA 2004, S. 111–123, hier S. 113–117; Peter W. Rose: *The Politics of Gladiator*, in: Martin M. Winkler (Hg.): *Gladiator. Film and History*, Malden, MA 2004, S. 150–172, hier S. 160–161, S. 172 sowie Cyrino: *Big Screen Rome*, S. 240–241.

¹² Gladiator, 00:24:17.

¹³ Ebd., 00:24:05.

Verkörperung dieser Anti-Utopie¹⁴ und als eigentliches Vorspiel der Demaskierung fungiert der erste große Kampf des Maximus im Kolosseum. In der Nachstellung der Schlacht von Zama¹⁵ sollen er und seine Mitstreiter die Karthager in einem der wichtigsten Konflikte der römischen Geschichte verkörpern. Die Gladiatoren um Maximus dienen hierbei als designierte Verlierer. Nichts Heroisches wird von ihnen erwartet, sondern die Erfüllung ihrer Rollen als Karthager, die in der nachgestellten Schlacht den Tod oder wenigstens eine ehrenvolle Niederlage erleiden sollen. Unter Führung des Maximus gelingt ihnen allerdings, was Hannibal verwehrt blieb: der Sieg über die Römer.

Neben der Einführung des Maximus – und damit auch des Zuschauers – in die Welt des Kolosseums dient diese Action-Sequenz vor allem der Charakterisierung des Protagonisten. Gezeigt wird Maximus als wahrer Anführer, dessen Autorität allein auf seinen Taten basiert. Dabei reproduziert sein Erfolg das Bild des siegreichen Feldherrn, das schon zu Beginn des Filmes mit seinem Triumph über die Germanen evoziert wird. In der Arena erreicht Maximus allerdings einen Status, der über den eines erfolgreichen Generals hinausgeht: Mit seinem Sieg schreibt Maximus, wie von Commodus humorvoll angemerkt wird,¹⁶ zumindest innerhalb des Kolosseums die Geschichte Roms neu – eine Leistung, die von den Zuschauern als herausragend eingeordnet wird und in ihrer transgressiven Natur den Aufstieg des Maximus zu einem ‚Helden der Arena‘ symbolisiert.

Als Basis für den – scheinbaren – Eintritt des Maximus in den Bereich des Heroischen stellt der erste Kampf im Kolosseum eine wichtige Etappe des Filmes dar. Entscheidender ist allerdings das Geschehen im Anschluss an die Gefechte. Nach dem Sieg der ‚Karthager‘ betreten Commodus und sein Neffe Lucius die Arena, um dem siegreichen Gladiator zu gratulieren. Auf Befehl des Commodus und erst nach merklichem Zögern¹⁷ demaskiert sich Maximus mit den Worten:

My name is Maximus Decimus Meridius, commander of the armies of the north, general of the Felix Legions, loyal servant to the true emperor, Marcus Aurelius. Father to a murdered son, husband to a murdered wife. And I will have my vengeance, in this life or the next.¹⁸

¹⁴ Vgl. hierzu die von Marcus Aurelius und Maximus zu Beginn diskutierte idealisierte Vorstellung von Rom (Gladiator, 00:24:10 bzw. 00:24:46).

¹⁵ Trotz eines Verweises auf Hannibal und Zama wird das Gefecht lediglich als „Battle of Carthage“ bezeichnet. Siehe hierzu Gladiator, 01:23:16 sowie 01:28:48.

¹⁶ Gladiator, 01:28:43.

¹⁷ Ridley Scott bestätigt im Audiokommentar (Gladiator, 01:31:10), dass die Demaskierung von Commodus erzwungen wird.

¹⁸ Ebd., 01:31:17.

Der Gladiator als maskierter Held? – Zur Funktion von Maske und Demaskierung

Wie zu Beginn angesprochen, dient die Maske des Helden in vielen Erzählungen als Symbol und als Mittel der Identitätsbildung. Beide Aspekte sollen dem Helden eine gesteigerte Agency verleihen, indem sein Handeln symbolisch aufgeladen, normativ gerechtfertigt und aus dem Umfeld alltäglicher Handlungen entrückt wird. Mit Abstrichen gilt dies auch für Maximus, der sich mit seinen Erfolgen als schier übermenschlicher Gladiator eine neue Identität erarbeitet: Hinter seinem Helm mit Gesichtsschutz und dem geschmückten Brustpanzer wird der ehemalige „general“¹⁹ zum „Spaniard“.²⁰

Schon das Kostüm des „Spaniers“²¹ basiert allerdings – anders als im Falle vieler Superhelden – nicht auf einem bewussten Akt der Konstruktion und ist somit kein Träger einer heroischen Botschaft.²² Alleine der ikonische Helm mit integriertem Gesichtsschutz ist als Versuch der Identitätsverhüllung²³ eine gezielte Maskerade durch Maximus. Ihren eigentlichen Sinn erhält die ‚Maske‘ aber erst mit der späteren Demaskierung, nur für das dramatische Aufeinandertreffen mit Commodus ist sie in den Film integriert.²⁴ Dem erzählerischen Muster eines solchen Aktes folgt allerdings auch die Demaskierung nur bedingt. Entgegen deren eigentlich transformativer Natur ändert sich für Maximus im Anschluss an das Geschehen nämlich nur wenig. Seine Ziele bleiben ebenso wie seine Ausgangslage weitestgehend unverändert, auch weil seine Popularität bei den Zuschauern ein direktes Eingreifen des Commodus verhindert.²⁵ Stattdessen ist es eher der Kaiser, der sich mit einer neuen Situation auseinandersetzen muss: Anstelle des sportlichen Idols erscheint überraschend ein ernstzunehmender Kontrahent um

¹⁹ *Gladiator*, 00:03:17. In der deutschen Synchronisation wird Maximus als „Tribun“ bezeichnet.

²⁰ Ebd., 00:49:41 sowie v. a. 01:06:08. Die deutsche Synchronisation verwendet den Begriff „Spanier“. Allgemein zur Identitätskonstruktion durch eine Maskerade siehe Nehrlich: *Identität* (Anm. 4), S. 126–127; von Holzen: *Maskierte Helden* (Anm. 3), S. 30. Zur Interpretation der Darstellungen auf dem Brustpanzer siehe Alastair J. L. Blanshard / Kim Shahabudin: *Classics on Screen. Ancient Greece and Rome on Film*, London 2011, S. 222. Vgl. hierzu auch 01:19:33.

²¹ Vgl. Anm. 20.

²² Zwar war die Etablierung als erfolgreicher Gladiator durchaus das Ziel des Maximus, vgl. hierzu *Gladiator*, 01:10:28, nicht jedoch die Schaffung einer eigenen Heldenidentität.

²³ So auch Stiglegger: *Mythische Strukturen* (Anm. 7), S. 164. Entscheidend für diese Deutung ist das Verhalten des Maximus bei 01:20:25: Nach einem Gespräch mit Lucius versucht dieser, sich vor potentiellen Beobachtern zu verbergen. Hintergrund hierfür ist eine mögliche Anwesenheit von Lucilla, die Maximus laut Scott als Mittäterin des Commodus in Verdacht hat. Ähnliche Vorbehalte dürften Maximus in der Arena zur Wahl des Helmes verleitet haben.

²⁴ Ähnlich Junkelmann (Anm. 7), S. 243. Zum Duell zwischen Heroen und Schurken als zentralem Motiv im Antikfilm siehe v. a. Martin Lindner: *Rom und seine Kaiser im Historienfilm*, Frankfurt am Main 2007, S. 142–148.

²⁵ Vgl. hierzu den Audiokommentar von Ridley Scott bei 01:31:43.

seine Stellung. Nicht aus Sicht des Helden, sondern aus der des Antagonisten erweist sich die Demaskierung als Prüfung.

Ausgangspunkt für diese Verkehrung der Rollen ist die Lage, in der sich Maximus beim erneuten Aufeinandertreffen mit Commodus befindet. Das ursprüngliche Angebot des Marcus Aurelius durch die Erneuerung der Republik²⁶ Heldentum zu erlangen, lässt Maximus verstreichen. Mit dem Tod des Aurelius, dem Verlust seiner Stellung als Tribun²⁷ sowie der Ermordung von Frau und Kind verschließt sich die Chance, das Reich in eine bessere Zukunft zu führen. Von diesem Zeitpunkt an ist Maximus nur noch von zwei Gedanken beseelt: der Rache an seinem Peiniger und der Erlösung im Jenseits, das ihm ein Ende seiner weltlichen Leiden und eine Wiedervereinigung mit seiner Familie verspricht.²⁸ Obgleich diese Schicksalsschläge seine heldenhaften Qualitäten nicht gänzlich auszulöschen vermögen, fehlt Maximus zum wahren Heldentum nun ein Ziel, das sich aus den Bedürfnissen der Gemeinschaft ableiten ließe.

Und tatsächlich: Heroische Taten, eine Aufopferung für die Gemeinschaft, dies sind gerade keine Ziele, die Maximus als Gladiator verfolgt. Die mit seiner Maskerade verbundene Identität als „Spanier“ dient Maximus nicht als symbolische Verkörperung seiner Heldenhaftigkeit. Sie stellt keine bewusste Abkehr von seiner zivilen Identität dar, sondern basiert in erster Linie auf den Zuschreibungen der Zuschauer. Unter diesen Umständen kann seine Demaskierung allerdings weder als Prüfung noch als transformatives Element verstanden werden. Stattdessen stellt sie erst die Voraussetzung weiterer Geschehnisse dar, die Maximus ein heldenhaftes Ziel außerhalb persönlicher Rachepläne auferlegen.

Rollenbilder des Heldenhaften

Die Vermarktung von *Gladiator* lässt keinen Zweifel daran, dass der Heldenstatus des Maximus für die Macher des Filmes feststeht: „A Hero Will Rise“, so lautet der Slogan auf Plakaten zum Film.²⁹ Nicht jeder Charakter, der heroische Attribute

²⁶ Zur problematischen Deutung der Römischen Republik im Film siehe Rose: *Politics of Gladiator* (Anm. 11), S. 158–159; Barker: *Hero Will Rise* (Anm. 7), S. 175–176 sowie Junkelmann: *Hollywoods Traum* (Anm. 7), S. 311–315 sowie *Gladiator*, 01:01:28.

²⁷ Vgl. Anm. 19.

²⁸ Vgl. hierzu den Audiokommentar von Ridley Scott bei 01:30:17. Zu einem ähnlichen Schluss kommen Amelia Arenas: *Popcorn and Circus: „Gladiator“ and the Spectacle of Virtue*, in: *Arion. A Journal of Humanities and the Classics* 9.1, 2001, S. 1–12, hier S. 12; Cyrino: *Gladiator* (Anm. 7), S. 136; Mischa Meier: „Gewinne die Menge!“ – Warum der Hollywood-Antikfilm mit *Gladiator* (noch) nicht wieder auferstanden ist, in: *Werkstatt Geschichte* 36, 2004, S. 92–102, hier S. 96; Barker: *A Hero Will Rise* (Anm. 7), S. 174; Junkelmann: *Hollywoods Traum* (Anm. 7), S. 306, 319; Stiglegger: *Mythische Strukturen* (Anm. 7), S. 162 sowie Matthew Taylor: *Dreaming of Rome with Ridley Scott's Gladiator* (2000), in: Meredith E. Safran (Hg.): *Screening the Golden Ages of the Classical Tradition (Screening Antiquity)*, Edinburgh 2019, S. 259–276, hier S. 267–268, wobei wenigstens Junkelmann bei Maximus durchgängig das Ziel erkennt, die Wünsche des Marcus Aurelius umzusetzen.

²⁹ Vgl. hierzu Blanshard / Shahabudin: *Classics on Screen* (Anm. 20), S. 228.

besitzt, erweist sich letzten Endes allerdings auch tatsächlich als Held. Entgegen der auf den Filmplakaten wiedergegebenen Deutung der Figur gilt dies auch für Maximus. Zweifellos vereint dieser zahlreiche heldenhafte Qualitäten³⁰ in sich. Maximus ist exzeptionell. Er überschreitet Grenzen, innerhalb wie außerhalb der Arena, und ist stets für den Kampf bereit. Als Gladiator und Herausforderer des Kaisers wird er zum Mythos,³¹ als verstorbener Tyrannenmörder schließlich zum tugendhaften Vorbild.³² Ungeachtet dieser Qualitäten fehlen Maximus aber auch entscheidende Merkmale eines Helden. Vor allem seine Handlungsorientierung – zunächst geprägt von Passivität und Verweigerung, später von persönlicher Rache und individuellem Leid – lässt sich über weite Strecken des Filmes kaum mit dem Bild eines klassischen Heroen in Einklang bringen.³³ Und obwohl sich Maximus unter dem Einfluss von Lucilla letztlich dafür entscheidet, sich für die Erneuerung der Republik einzusetzen,³⁴ erscheint sein Verhalten ob seiner Verhaftung in individuellen Rachegefühlen und ob seines anhaltenden Wunsches nach einer Vereinigung mit seiner toten Familie überraschend ambivalent. Vor allem diese Ambivalenz wirft Fragen über das vermeintliche Heldentum des Maximus auf.³⁵

Gerade zu Beginn der Handlung erscheint Maximus als eine Art Protoheld. Startet er noch als treuer, jedoch kampfmüder General Roms,³⁶ so lassen ihn der Tod des Marcus Aurelius und der Verlust seiner Familie an seinen bisherigen Vorstellungen von Gerechtigkeit und Pflicht zweifeln.³⁷ Dies ändert sich auch nicht durch die Annahme seiner neuen Rolle als Gladiator. Zwar lässt die

³⁰ Vgl. allgemein hierzu Bröckling: Postheroische Helden (Anm. 3), S. 22–23.

³¹ Vgl. hierzu den Kommentar des Commodus (Gladiator, 02:16:44): „They call for you. The general who became a slave. The slave who became a gladiator. The gladiator who defied an emperor. Striking story.”

³² So zumindest die Deutung Lucillas (Gladiator, 02:26:23), die Maximus nach seinem Tod zum exemplarischen Bürger Roms stilisiert.

³³ Vgl. hierzu allgemein Ulrich Bröckling: Negationen des Heroischen. Ein typologischer Versuch, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1: Faszinosum Antiheld, 2015, S. 9–13, hier S. 11–12. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/02; Nora Weinelt: Zum dialektischen Verhältnis der Begriffe ‚Held‘ und ‚Antiheld‘. Eine Annäherung aus literaturwissenschaftlicher Perspektive, in: *helden. heroes. héros. E-Journal zu Kulturen des Heroischen* 3.1: Faszinosum Antiheld, 2015, S. 15–22, hier S. 16–17. DOI: 10.6094/helden.heroes.heros/2015/01/02.

³⁴ Gladiator, 01:56:50. Dass hierfür nicht nur altruistische Motive vorliegen, legt die Konstruktion des Filmes nahe: So fasst Maximus den Entschluss, den Umsturzplan von Lucilla zu unterstützen, unter anderem als Reaktion auf eine Provokation durch Commodus (Gladiator, 01:49:30).

³⁵ Zur Thematik der traumatisierten Helden siehe den Beitrag von Bakogianni in diesem Band.

³⁶ Zur Darstellung des Kampfes im modernen Antikfilm, der zunehmend auch die psychologischen Auswirkungen der Kämpfe thematisiert siehe Oskar Aguado Cantabrana: Screening the Face of Roman Battle. Violence through the Eyes of Soldiers in Film, in: Irene Berti u. a. (Hg.): *Ancient Violence in the Modern Imagination. The Fear and the Fury (Imagines. Classical Reception in the Visual and Performing Arts)*, London u. a. 2020, S. 43–56, hier S. 50–54.

³⁷ Deutlich macht dies der Versuch des Maximus, seine Legions-Tätowierung unkenntlich zu machen. Siehe hierzu Gladiator, 00:52:30 sowie Junkelmann: Hollywoods Traum (Anm. 7), S. 305.

soldatische Kameradschaft innerhalb der Gladiatorenschule Anzeichen seiner heroischen Tugenden erahnen, letztlich dient ihm seine Rolle als „Spanier“ aber vor allem als Vehikel seiner Rache. Das Verhalten des Maximus orientiert sich weniger an moralischen Normen als vielmehr an einer zentralen Frage: „Are you not entertained?“³⁸ Was zunächst als verächtlicher Vorwurf an die Zuschauer gerichtet ist, wird für Maximus zum Mantra seines Aufstiegs. Nicht die moralische Qualität seiner Taten, sondern die Bewunderung der Zuschauer macht ihn zu einem ‚Helden der Arena‘.³⁹

Seine grundlegende Ablehnung der Schauspiele bleibt indes ungeachtet seines Erfolges bestehen. Trotz der Begeisterung der Massen ist Maximus zu diesem Zeitpunkt weder ein wahrer ‚Held der Arena‘, deren Charakter er ablehnt, noch der Bevölkerung, deren Schicksal ihn kaum zu berühren scheint. Weder agiert Maximus also als ‚Opportunist‘,⁴⁰ der die normativen Werte der durch Marcus Aurelius vertretenen Rom-Utopie den eigenen Zwecken unterordnet, noch als ‚Held‘, der diesen Werten entsprechend die eigenen Wünsche zugunsten gemeinschaftlicher Notwendigkeiten zurückstellt. Vielmehr erscheint er als ‚Vigilant‘,⁴¹ der zwar einen moralischen wie rechtlichen Normbruch als Rechtfertigung seines Handelns anführen kann, der aber vor allem auf Basis individueller Rachepläne und nicht auf die von Marcus Aurelius erhoffte Erneuerung Roms ausgerichtet agiert. Diese Schwerpunktsetzung verdeutlicht sich nicht zuletzt in Maximus’ Monolog⁴² vor Commodus. Hier bezeichnet er sich als loyalen Diener des wahren Kaisers Marcus Aurelius – ein wenig subtiler Vorwurf an Commodus –, vor allem aber charakterisiert er sich als Ehemann und Vater.

Erst die Gegner des Commodus in Rom, Lucilla und Gracchus, erkennen in Maximus die Chance auf politischen Wandel. Vor allem die anhaltende Loyalität seiner früheren Truppen verleiht Maximus das Potential, die Machtverhältnisse in Rom fundamental zu ändern. Voraussetzung hierfür ist die Offenlegung seiner Identität, denn nur sein Ansehen als Maximus, nicht aber sein Ruhm als „Spanier“, macht aus ihm einen Herausforderer für Commodus, auch weil nur seine Rolle als Konkurrent um die Zuneigung von Marcus Aurelius und Lucilla⁴³ Letzteren zur Konfrontation nötigt. Der Akt der Demaskierung wirkt hierbei, zusammen mit Lucillas Intervention und dem Aufeinandertreffen mit seinem ehemaligen Diener Cicero, als Katalysator des weiteren Geschehens.

Es sind also weder die Auswirkungen eines persönlichen Handlungskodex noch die eigene Erfahrung mit einem moralisch verkommenen System, son-

³⁸ Gladiator, 01:07:44.

³⁹ Meier: „Gewinne die Menge!“ (Anm. 28), S. 98.

⁴⁰ Bröckling: Negationen (Anm. 33), S. 11.

⁴¹ Vgl. ähnlich Meier: „Gewinne die Menge!“ (Anm. 28), S. 94, der Maximus als „Rächer“ bezeichnet.

⁴² Vgl. Anm. 18.

⁴³ Vgl. hierzu den Audiokommentar bei 00:17:20 sowie Cyrino: Big Screen Rome (Anm. 11), S. 234–235.

dern die schicksalhafte Positionierung als Vertrauter des Marcus Aurelius und der Druck durch Verbündete wie Gegner, die Maximus in die Rolle des Helden zwingen. Sein Handeln zielt folgerichtig nicht auf die Erneuerung des Reiches, sondern auf die Rache an Commodus, die Rettung der letzten Überreste seiner Familie – Lucius und Lucilla – und die Erlösung im Tod. Die größeren politischen Zusammenhänge und das Rom-Ideal des Marcus Aurelius dienen hierbei lediglich als Rahmen dieses heldenhaft gedeuteten Rückzuges auf die eigene Familie.⁴⁴ Maximus erscheint als ein Mann traditioneller Tugenden, die sich in seiner Nähe zum Bauerntum und in der Betonung seiner Rolle als Familienvater äußern.⁴⁵ Noch zum Ende des Filmes drückt seine Sorge um Lucius, die Maximus mit seinen letzten Worten bekundet,⁴⁶ die familiären Werte aus, die ihn durch die gesamte Geschichte begleiten. Gleichzeitig zeigt sich hierin der moderne Individualismus, der Scotts Film auszeichnet: Nicht die Entwicklung Roms, sondern das Bild eines Mannes – Maximus – ist dessen zentrales Thema.⁴⁷

Scotts Gladiator als Verkörperung eines individuellen Heldentums?

Anders als es der Film-Slogan suggeriert, ist Maximus kein Held – zumindest nicht im klassischen Sinne. Hieran ändert auch die Demaskierung des Protagonisten nichts, die entgegen den mit dieser Handlung verbundenen Topoi nicht den Kern von Maximus' Heldenhaftigkeit offenlegt. Der Grund hierfür findet sich in Scotts Fixierung auf das Private, die vor allem auf der Ebene der Handlungsmotivation⁴⁸ Deutungsschwierigkeiten mit sich bringt. Problematisch ist hierbei, dass Maximus trotz seiner unbestreitbaren Orientierung an gesellschaftlichen Normen das Exemplarische fehlt. Dies zeigt sich einerseits im anhaltenden Rachemotiv, dem aufgrund seiner individuellen Natur der normativ-vorbildhafte Impetus des Tyrannenmordes abgeht. Andererseits wird dies an der anhaltenden Weigerung des Maximus deutlich, die Verantwortung für das Reich zu übernehmen und somit die eigenen Wünsche den Bedürfnissen der Gemeinschaft unterzuordnen.⁴⁹ Gehört zum Heldentum allerdings zumindest eine grundlegende Orientierung an vorherrschenden gesellschaftlichen Idealen

⁴⁴ Ähnlich Junkelmann: Hollywoods Traum (Anm. 7), S. 347 und Elena Theodorakopoulos: Ancient Rome at the Cinema. Story and Spectacle in Hollywood and Rome (Greece and Rome live), Exeter 2010, S. 104, S. 106.

⁴⁵ Vgl. Anm. 7.

⁴⁶ Gladiator, 02:25:45.

⁴⁷ Vgl. Arenas: Popcorn and Circus (Anm. 28), S. 11–12, die die Motivation des Maximus pointiert auf weitestgehend persönliche Ziele eingrenzt. Siehe hierzu zudem Cyrino: Big Screen Rome (Anm. 11), S. 231; Theodorakopoulos: Ancient Rome (Anm. 44), S. 106.

⁴⁸ Vgl. Anm. 33.

⁴⁹ Vgl. v. a. Gladiator, 01:57:24. Zwar ließe sich einwenden, dass Maximus durch sein Versprechen, die Wiederauferstehung der Republik zu gewährleisten, genau diese Verantwortung übernimmt. Dessen ungeachtet bleibt er aber allein auf die Tötung des Commodus fokussiert. Das Schicksal Roms legt er in Gracchus' Hände. Vgl. hierzu auch Anm. 34. Indem

– und hierauf aufbauend moralisch sinnhaftes, motiviertes und an gesellschaftlichen Interessen ausgerichtetes Handeln –, dann bleibt das Heldentum des Maximus wenigstens unvollständig.⁵⁰

Wenn er aber kein Held im klassischen Sinne ist, was ist Maximus dann? Vor allem seine Ausrichtung an individuellen Bedürfnissen lässt ihn als Anti- oder Nichthelden erscheinen.⁵¹ Gleichzeitig besitzt Maximus fraglos Qualitäten, die ihn für viele Kinobesucher zum Helden machen. Überspitzt formuliert, zeigt sich Maximus so als heldenhafter Antiheld, der sich in seinem Verhalten stetig zwischen Heroismus, Passivität und Vigilantismus bewegt.

Derartige Zweifel an der Heldenhaftigkeit des Maximus scheinen die Macher des Filmes indes nicht zu hegen. Für sie verkörpert Maximus Heldentum, wenn auch eine besondere Art des Heldentums. Dessen Kern liegt innerhalb des durch den Protagonisten verkörperten Spannungsverhältnisses von Familie und Pflicht und damit von individuellen Wünschen und gesellschaftlichen Anforderungen.⁵² Passend hierzu stehen Maximus und sein Umgang mit den an ihn herangetragenen Rollen als Tribun, Familienvater, Gladiator und Tyrannenmörder im Mittelpunkt des Filmes.⁵³ Sie kennzeichnen Scotts konzeptionelle Auseinandersetzung mit dem im Film präsentierten Heldentum, das in verschiedenen Diskursen um individuelle Pflicht, moralisches Verhalten und gesellschaftliche Normen immer wieder aufblitzt.

Zu Beginn des Filmes scheint vor allem Maximus' Rolle als Tribun zu dominieren. Sie verkörpert, ebenso wie sein Auftritt als Tyrannenmörder, seine Pflicht gegenüber dem Gemeinwesen. In beiden Funktionen dient er, ob willentlich oder nicht, dem Wohle Roms. Tatsächlich ist für Maximus seine Rolle als Familienvater aber von Anfang an prägend. Sein eigentliches Heldentum basiert auf der Orientierung an Heim und Familie. Dabei lehnt sich die Charakterisierung des Maximus an das römische Ideal des Bauern-Soldaten an,⁵⁴ das hier zusammen

Maximus den Wunsch des Marcus Aurelius nach einer Wiederherstellung der Republik als Grund für sein Handeln angibt, zeigt er zudem erneut seine einseitige Ausrichtung anhand persönlicher Motive.

⁵⁰ Allgemein hierzu Hans J. Wulff: Held und Antiheld, Prot- und Antagonist: Zur Kommunikations- und Texttheorie eines komplizierten Begriffsfeldes. Ein enzyklopädischer Aufriss, in: Hans Krah / Claus-Michael Ort (Hg.): Weltentwürfe in Literatur und Medien. Phantastische Wirklichkeiten – realistische Imaginationen. Festschrift für Marianne Wunsch, Kiel 2002, S. 431–448, hier S. 432–433; Weinelt: Zum dialektischen Verhältnis (Anm. 33), S. 16–17; Sonderforschungsbereich 948: Held, in: *Compendium heroicum*, 2019, DOI: 10.6094/heroicum/hdd1.0.

⁵¹ Vgl. Anm. 33.

⁵² Ähnlich äußern sich Stiglegger: *Mythische Strukturen* (Anm. 7), S. 163 sowie Blanshard / Shahabudin: *Classics on Screen* (Anm. 20), S. 233–234. Auch Commodus' Verhalten ist durch die Beziehung zu seiner Familie bestimmt. Insbesondere das Verhältnis zu Vater und Schwester, die Maximus vorziehen, verstärkt seine Sehnsucht nach Zuneigung und Macht. Dies drückt sich wiederum in der Art seiner Herrschaftsausübung aus.

⁵³ Ähnlich Junkelmann: *Hollywoods Traum* (Anm. 7), S. 347.

⁵⁴ Cyrino: *Big Screen Rome* (Anm. 11), S. 229; Junkelmann: *Hollywoods Traum* (Anm. 7), S. 311.

mit der Familie die Grundlage für ein funktionales Reich darstellt. Als Gegenpol zur korrumpierenden Politik Roms und in Anlehnung an moderne Ideale⁵⁵ vermittelt insbesondere die Familie Stabilität, Moralität und Werte. Im Kontrast zu Maximus machen dies vor allem Marcus Aurelius und Commodus deutlich. So zweifelt Marcus Aurelius am Vermächtnis seiner Herrschaft, während er sich gleichzeitig der mit dieser Herrschaft einhergehenden Vernachlässigung seiner Kinder bewusst ist.⁵⁶ Commodus wiederum verbindet sein Kaisertum dezidiert mit eigenen Vorstellungen zur Familie. In seiner Selbstinszenierung als Vater des Reiches wird dabei selbst die Unterdrückung des Volkes zum Ergebnis einer missverstandenen Orientierung an familiären Werten.⁵⁷ Beide, Marcus Aurelius wie auch Commodus, scheitern letztlich als Familienmenschen wie als Herrscher. Selbst der Kampf um das Reich parallelisiert sich am Schicksal des jungen Lucius ultimativ mit dem Kampf um die Familie.⁵⁸

Die zunächst wenig heroisch wirkende Selbstreduktion des Maximus auf Rache und private Erlösung wird so zum Ausdruck eines modernen Heldenverständnisses. Letztlich erweist sich dieses Heldentum hinter der Deutung der Familie als zentraler Orientierungspunkt individuellen Handelns allerdings als ein nur schemenhaftes Konstrukt. Ein Grund hierfür findet sich in Scotts teils inkonsequenter Charakterisierung des Protagonisten. Während sich dessen Stilisierung als tugendhafter sowie an einem idealisierten Bauerntum orientierter Bürger nicht nur an römische Ideale,⁵⁹ sondern auch an klassische Vorstellungen des amerikanischen Republikanismus anzulehnen scheint,⁶⁰ widerspricht Maximus' konsequente Ablehnung, die Verantwortung für das Reich zu übernehmen,⁶¹ genau solchen Idealen. Scotts Held bleibt Individualist, sein Heldentum eine Chimäre, die allein auf der äußeren Interpretation des Konfliktes mit Commodus – gedeutet als Tyrannenmord und nicht als private Rache – basiert.⁶² Zentrale Voraussetzung für diese Zuschreibung ist die Wiederauferstehung des Maximus als Folge seiner Demaskierung. Zwar wirkt diese auf Maximus selbst nicht transformativ, dennoch bildet sie die Grundlage für sein Heldentum. In den Augen Roms verbindet erst sie den ‚Vigilanten‘ Maximus, getrieben von persönlichen Motiven, mit dem ‚Tribun‘ als Vertreter elitärer Nor-

⁵⁵ Cyrino: *Gladiator* (Anm. 7), S. 141.

⁵⁶ *Gladiator*, 00:22:35 sowie 00:34:50.

⁵⁷ Ebd., 01:01:54. Vgl. hierzu auch Cyrino: *Gladiator* (Anm. 7), S. 134 sowie Anm. 52.

⁵⁸ Siehe hierzu *Gladiator*, 02:08:30 sowie Anm. 46.

⁵⁹ Vgl. Anm. 54.

⁶⁰ Cyrino: *Gladiator* (Anm. 7), S. 141–142 sowie dies.: *Big Screen Rome* (Anm. 11), S. 249. Allgemein zum idealisierten Bauerntum in der Gedankenwelt des amerikanischen Republikanismus siehe Gordon S. Wood: *The Radicalism of the American Revolution*, New York 1991, S. 104–106, S. 123; ders.: *Empire of Liberty. A History of the Early Republic, 1789–1815* (Oxford History of the United States), Oxford 2009, v. a. S. 45, S. 167; James Bohman: *Republican Citizenship*, in: Hein-Anton van der Heijden (Hg.): *Handbook of Political Citizenship and Social Movements*, Cheltenham 2014, S. 45–59, hier S. 46.

⁶¹ Vgl. Anm. 49.

⁶² Vgl. Anm. 32.

men und dem ‚Gladiator‘ als Idol der römischen Bevölkerung. Die Demaskierung erweist sich so als Mechanismus einer doppelten Konstruktion: Während Lucilla auf ihrer Basis Maximus zum Vorkämpfer einer erneuerten Republik stilisiert, wird sie von Ridley Scott dazu genutzt, aus dem ‚Nichthelden‘ Maximus den ‚Helden‘ seines Epos zu erschaffen.

Fazit

Obwohl die Demaskierung des Maximus nicht nur auf seinen filmischen Konterpart Commodus, sondern auch auf die Zuschauer im Kino eine ungeahnte Wirkung auszuüben vermochte, war die Gestaltung dieser Szene keineswegs unumstritten. Russell Crowe zeigte sich zunächst nur wenig von der emotionalen Wucht des Monologs überzeugt.⁶³ Dennoch entwickelte die Szene ikonische Qualität und erwies sich gleichzeitig als entscheidend für die weitere Entwicklung des Protagonisten: Erst die Aufgabe der Maske lässt den „Spanier“ zu einer Gefahr für Commodus werden, und erst die Offenlegung seiner Identität schafft die Voraussetzung dafür, den ‚Vigilanten‘ Maximus als ‚Heroen‘ deuten zu können.

Der Grund hierfür liegt in der Perspektive des Filmes. Sie zieht die Behandlung individueller Schicksale im Kontext spezifischer gesellschaftlicher Vorbedingungen der eigentlichen Betrachtung eben dieser Gesellschaft sowie der auf sie wirkenden Folgen individuellen Handelns vor. Als Maßstab für das richtige Handeln erweist sich in diesem Kontext die Familie. Die Diskussion weitreichender gesellschaftlicher und politischer Probleme dient dagegen nur als Szenerie der heldenhaft gedeuteten Auseinandersetzung des Maximus mit seiner eigenen Identität. Trotz seiner unbestrittenen Qualitäten bleibt Maximus dabei eine ambivalente Figur. Während das Schicksal der Bevölkerung in seinen Gedanken kaum eine Rolle spielt, treiben ihn bis zum Schluss vor allem seine persönlichen Motive an,⁶⁴ und in gewisser Weise erscheint sein Heldentum als ein Ergebnis äußerer Beeinflussung letztlich unvollendet. Der ‚Mensch‘ Maximus,⁶⁵ verhaftet in der Erinnerung an seine Familie, wird dem Bild des überdimensionalen Helden, den er in der Arena verkörpert, trotz seiner Taten nicht gerecht. Erst in der rückschauenden Deutung der Lucilla verbinden sich familiäre Werte und der Einsatz für das Gemeinwesen in der Person des Maximus zu einer spezifischen Form des Heldentums, erst hier wird die persönliche Rache zum gerechten Tyrannenmord, der Gladiator zum Kämpfer Roms, der ‚Nichtheld‘ zum ‚Helden‘.

⁶³ Richard Corliss: Cinema: The Empire Strikes Back, Time, 8. Mai 2000. content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,996847,00.html [7. Juni 2022].

⁶⁴ Sichtbar wird dies etwa daran, dass Maximus zwar durchaus bereit ist, anderen Menschen zu helfen. Dies gilt allerdings nur für Personen, die seinem direkten Bezugsfeld angehören und denen er sich persönlich verpflichtet fühlt. Vgl. exemplarisch *Gladiator*, 01:26:16 sowie Anm. 46.

⁶⁵ Vgl. Anm. 5.

Dieses Heldentum bleibt aber Fiktion, wenn auch eine für die Zukunft Roms notwendige. Erst der Rekurs auf den von ihr konstruierten ‚Helden‘ Maximus erlaubt es Lucilla, die Wiederherstellung der Republik einzuleiten. Entsprechend der allgemeinen Perspektive des Filmes lässt Scott die Frage nach dem weiteren Schicksal des Reiches allerdings unbeantwortet. Zentrales Thema bleibt stattdessen die Verortung des Individuums in der Gemeinschaft. Ein in diesem Zusammenhang von Lucilla thematisierter Aspekt von Maximus’ Heldenreise⁶⁶ lässt sich dabei bereits an seiner Demaskierung ablesen: Als Voraussetzung, nicht aber als Garant für die Entdeckung der Heldenhaftigkeit dient neben der Anerkennung seiner Pflicht auch die Akzeptanz seiner Identität⁶⁷ – nicht nur als Vater und Ehemann, sondern auch als Teil Roms.⁶⁸ Auch wenn Maximus dies durch seinen anhaltenden Fokus auf persönliche Ziele letztlich verweigert – er ‚Nichtheld‘ bleibt –, nähert sich seine Entwicklung vor allem vor dem Hintergrund dieser Konfrontation mit der eigenen Identität gegen Ende des Films wieder dem populären Bild des demaskierten Helden an. Gleichzeitig spiegelt sich im inneren Konflikt des Maximus das im Film vertretene Heldenbild Scotts wider, das sich an zeitgenössischen Idealen von Privatheit und familiären Werten orientiert, dem in seiner Fokussierung auf einzelne Schicksale aber der Übergang vom Individuellen zum Gemeinschaftlichen misslingt.

⁶⁶ *Gladiator*, 02:26:40: „He was a soldier of Rome. Honour him.“

⁶⁷ Allgemein hierzu Wulff: *Held und Antiheld* (Anm. 50), S. 433.

⁶⁸ Vgl. Cyrino: *Gladiator* (Anm. 7), S. 136.

