

Johannes Gutenberg-Universität Mainz

Seminar für Klassische Philologie

HS: Eine philologisch-kulturgeschichtliche Exkursion nach Rom

Prof. Dr. Christine Walde

SS 2009

Gladiatorinnen im Antikfilm

Ingo Stelte

Bonifaziusplatz 3

55118 Mainz

ingostelte@yahoo.de

5. Fachsemester

Datum der Abgabe: 27.07.2010

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	2
1.1 Historischer Überblick.....	3
1.2 Die antiken Quellen	4
2. Die Antikfilme über Gladiatorinnen	7
2.1 <i>Gladiator</i>	7
2.2 <i>The Sign of the Cross</i>	8
2.3 <i>Le Gladiatrici/Thor and the Amazons</i>	9
2.4 <i>Hercules and the Amazon Women</i>	12
2.5 <i>The Arena</i> (1973).....	13
2.6 <i>The Arena</i> (2001).....	17
2.7 <i>Amazons and Gladiators</i>	18
2.8 Pepsi-Werbung: <i>We Will Rock You</i>	23
2.9 <i>Gladiatress</i>	24
3. Schluss	26
4. Werkverzeichnis	27
4.1 Bibliographie	27
4.2 Filmographie	28

1. Einleitung

Dorfälterer: Do not leave us, Tamarr, now that your father's kingdom is yours.

Tamarr: I did not fight for myself. I am a woman. My brother Homolke will sit on the throne. And with him, the authority of men will be restored. (*Thor and the Amazon Women*)

Tamarr, eine Prinzessin mit Thronanspruch, die bei Amazonen zur Gladiatur gezwungen wurde, fügt sich sterbend in ihr Schicksal der geschlechtlich bedingten Unterlegenheit, nachdem sie für ihren minderjährigen Bruder den Thron von der schwarzen Usurpatorin im Kampf zurückerobert hat. In der Welt der wenigen Antikfilme über Gladiatorinnen, die sie fast immer mit Amazonen verquicken, herrschen simple Verhältnisse, eine klare Geschlechterhierarchie und viel Exhibitionismus. Sie bieten eine moderne Vorstellung von dem, was antike Autoren in fast ebenso wenigen Quellen bezeugen: Gladiatorinnen hat es tatsächlich gegeben, Amazonen wohl nur im Mythos. Gegenstand dieser Arbeit sind Antikfilme, also Filme, die in der (als solcher anzusehenden) Antike angesiedelt sind. Nicht in Betracht kommen etwa Science-Fiction-Filme, in denen ebenfalls das Thema der weiblichen Gladiatur verfremdet dargestellt ist. Die hier verwendeten sieben Spielfilme, die Gladiatorinnen zum Hauptthema haben oder sie kurz zeigen (damit erschöpft sich die Auswahl), sowie eine Folge einer TV-Serie und ein Werbespot sind in chronologischer Reihenfolge: *The Sign of the Cross* (1932), *Le Gladiatrici/Thor and the Amazon Women* (1963), *The Arena* (1973), *Gladiator* (2000), *Amazons and Gladiators* (2001), *The Arena – Schlacht um Rom* (2001), *Gladiatress* (2004); *Hercules and the Amazon Women* (1994); Pepsi-Werbespot (2006).¹ Die Häufung der Spielfilme nach 2000 lässt darauf schließen, dass sie im Fahrwasser von Ridley Scotts *Gladiator* entstanden sind, der dem Antikfilm zu seiner nunmehr dritten Hochphase verholfen hat.

Die Filme stellen eine moderne Interpretation der Zeugnisse bei Cassius Dio, Sueton und anderen dar, die zwar meist jeder Historizität entbehrt, jedoch in Bezug auf die zugrunde liegende patriarchale Ideologie und die damit einhergehende Geschlechterordnung den antiken Vorläufern nicht unähnlich ist, wie hier zu zeigen sein wird. Die antiken Autoren sind durchweg männlich, die Regisseure und Drehbuchschreiber beinahe ebenso. Wenn auch nicht das Geschlecht der Autoren und Filmemacher zwangsläufig ihre Einstellung prädeterminiert, und wenn auch an der Entstehung eines Films mehrere hundert Leute beteiligt sind, so ist dies doch Ausdruck der Finanz- und Machtobrigkeit der Männer in der antiken Schriftstellerei und im modernen Filmgeschäft, in dem unbewusst oder bewusst Vorstellungen von Geschlechterrollen

¹ Für Details siehe Filmographie.

übernommen und fortgeführt werden.² Ziel dieser Arbeit soll es sein, in den Erwähnungen oder Darstellungen weiblicher Kämpferinnen sowohl in der antiken Literatur als auch in den Filmen der letzten hundert Jahre zu veranschaulichen, dass das Thema der weiblichen Gladiatur benutzt wird, um eigene Vorstellungen nach außen zu tragen, Wertungen abzugeben und letztendlich patriarchale Machtverhältnisse zu festigen.

1.1 Historischer Überblick

Die Gladiatorenspiele entstammen dem Etruskischen Totenkult, dem zufolge man zur Versöhnung der Geister am Grabhügel eines Verstorbenen Einzelkämpfe, die *Monomachien*, abhielt. 264 v. Chr. wurden sie in Rom eingeführt und von reichen *gentes* („Adelsgeschlechter“) unabhängig von Totenfeiern veranstaltet, um den eigenen Wohlstand und Einfluss zu demonstrieren. Augustus ließ sie monopolisieren, sodass immer die Zustimmung des Senats vonnöten war. 325 n. Chr. verbot Konstantin die Spiele auf Protest der Christen hin. Endgültig abgeschafft wurden sie aus Kostengründen im fünften Jahrhundert. In ihren etwa 600 Jahren wurden die Gladiatorenspiele zu einem wichtigen Bestandteil der römischen Kultur, bei denen „Kardinaltugenden des Kaiserreichs“³ wie *virtus*, *clementia*, *iustitia*, *munificentia* und *pietas* („Tapferkeit, Milde, Gerechtigkeit, Freigiebigkeit und Frömmigkeit“) „physisch ausgeübt“⁴ wurden. Dabei hatte die Arena auch symbolischen Charakter. „Das Amphitheater bildete einen Mikrokosmos des römischen Reichs. Gegliedert nach Ständen saß das Volk auf den ihm zugewiesenen Rängen.“⁵ Nach einem Edikt des Augustus mussten weibliche Zuschauer auf den obersten, also am weitesten entfernten und damit schlechtesten Reihen Platz nehmen.⁶ Auch das hatte symbolischen Charakter, denn die Welt der Arena war vornehmlich männliches Territorium. „Die Fechter führten in eindrucksvollster Weise kämpferische Tüchtigkeit und Todesverachtung vor Augen, Eigenschaften, die die römische Armee und das römische Volk groß gemacht hatten.“⁷ Gerade Todesverachtung und das Heerwesen waren nach antiker Auffassung und Praxis kein Bereich für Frauen. Während jungen Männern der Oberschicht eine politisch-militärische Ausbildung zukam, „wurde die bedeutsamste Aufgabe der Frau darin gesehen, dem Mann Nachkommen zu schenken.“⁸ Frauen waren zwar bei Feldarbeit, Vorratshaltung, als Hirtinnen und in kleineren Handwerksbetrieben beschäftigt,⁹ doch betraf dies nur die ärmeren Stände, in denen „ein Teil der Männer sozial nicht in der Lage war, eine Familie

² Vgl. Mulvey 22.

³ Junkelmann 223.

⁴ Junkelmann 223.

⁵ Junkelmann 223.

⁶ Vgl. Höhle 79.

⁷ Junkelmann 223.

⁸ Stahlmann 1011.

⁹ Stahlmann 1012.

zu ernähren, und eine ablehnende Einstellung der Ehe gegenüber wohl verbreitet war.¹⁰ Somit erscheint Frauenarbeit eher als durch finanzielle Nöte bedingte Ausnahme von der von der Oberschicht konstituierten Gesellschaftsnorm – eine Ausnahme, die wiederum die Regel der Sphärentrennung nach Geschlechtern bestätigt. Wie also konnte es überhaupt weibliche Kämpferinnen geben, wenn diese Frauen einen Affront gegen geltende Normen darstellten und dies obendrein im Rahmen der die Gesellschaftsideologie repräsentierenden Arena? Hier lohnt eine genauere Betrachtung der Quellen und besonders des jeweiligen Kontextes.

1.2 Die antiken Quellen

Nicht immer kämpften die Frauen im Zweikampf. Die *munera* („Spiele“) erstreckten sich über den ganzen Tag, und die Monomachien bildeten den Höhepunkt. Als vorherigen Programmteil gab es zumeist *venationes* („Tierhetzen“), und hier kämpften auch erfolgreich Frauen mit, wie Martial und Cassius Dio bezeugen.¹¹ Bei den Athletinnen handelte es sich nicht um Gefangene oder Kriminelle, die schlicht Tieren zum Fraß vorgeworfen worden wären, sondern für diesen Zweck ausgebildete Profis.¹² Neben der Aufregung über das reine Schauspiel des Tötens und der Wildheit der Tiere ist hier auch die Darstellung der Artemis bei der Jagd denkbar, da die Römer gerne Szenen aus dem Mythos in der Arena nachstellten.¹³ Petrons *Satyricon* 45.7 kennt eine weibliche Wagenlenkerin (*mulierem essedariam*). Problematisch gestaltet sich die Frage, ob das in der Nähe Londons gefundene Grab das einer tatsächlichen Gladiatorin ist oder schlicht eines Fans der Spiele.¹⁴ Ebenso uneindeutig ist die Beweislage bei einem in der Nähe von Halikarnassos gefundenen Marmorrelief, das zwei Gladiatorinnen zeigt, die mit dem Prädikat ΑΠΕΛΥΘΗΣΑΝ (*missae stantes*), also dem ehrenvollen Unentschieden, bedacht werden. In ihrem Artikel „Missio at Halicarnassus“ argumentiert die an der Entstehung des Films *Gladiator* beteiligte Kathleen Coleman, dass das Relief aufgrund der Seltenheit eines solchen Kampfausgangs und des Geschlechts der Kämpferinnen¹⁵ wohl als Motivationshilfe im entsprechenden *ludus* („Gladiatorenschule“) ausgehängt wurde. Ferner schließt sie aus dem steinernen Dokument, dass Gladiatorinnen in Intervallen Kämpfe nach Regeln hatten, dass der Ausgang des Kampfes ernst genommen wurde, und dass Rekrutierung und Zurschaustellung weiblicher Gladiatoren sich nicht von denen männlicher unterschieden.¹⁶ Anhand der eingravierten Namen AMAZON (Amazon) und ΑΧΙΛΛΙΑ (Achillia) imaginiert sie ein mögliches *re-enactment* des Mythos um Achill und Penthesilea, in dem ein Unentschieden ein passendes Ende für einen Kampf zwischen

¹⁰ Stahlmann 1011.

¹¹ Vgl. Cassius Dio 66,25,1; Mart. Spect. 6b.

¹² Vgl. McCullough 206.

¹³ Vgl. Junkelmann 254.

¹⁴ Vgl. McCullough 200.

¹⁵ Vgl. Coleman 495f.

¹⁶ Vgl. Coleman 499.

Vertretern desselben Geschlechts dargestellt hätte.¹⁷ Diese spekulative, erschließende Art der Argumentation ist typisch für die wenigen überhaupt existierenden Artikel über die ebenfalls geringen Zeugnisse aus der Antike. Doch sollte man nicht Gefahr laufen, seinem Wunschenken entsprechend der Existenz von Gladiatorinnen zu viel Bedeutung zuzumessen. Zunächst gab es keinen eigenen Begriff für Gladiatorinnen.¹⁸ *Gladiatrix* als *nomen agentis* (in etwa: „Berufsbezeichnung“) ist nicht antik belegt. Da Frauen wohl nie gegen Männer kämpften, scheint man sich keine Illusionen über die physische Leistungsfähigkeit gemacht zu haben. Und dennoch gibt es analog zu heutigen kleiner ausfallenden Sportgeräten in der Sekundärliteratur keinerlei Erwähnung irgendwelcher Funde von Waffen, die aufgrund ihrer Größe oder des Gewichts auf eine Trägerin schließen lassen könnten. Da die Schwerter und Rüstungsgegenstände handgefertigt waren, hätte man dementsprechende Waffen für Frauen schmieden können. Insgesamt scheint es sich also eher um ein seltenes Phänomen zu handeln. Ferner argumentieren einige Forscher *ex negativo* im Bezug auf *senatus consulta* („Senatsbeschlüsse“) der Jahre 23 und 22 v. Chr. und 19 n. Chr., die es Frauen aus dem Ritter- und Senatorenstand sowie weiblichen Nachfahren und Familienangehörigen der Stände verboten, in der Arena aufzutreten. Während man hier wie in der Rechtsprechung üblich „legal inclusiveness“¹⁹ vorliegen sehen kann, damit alle möglichen Betroffenen genannt sind, schließen andere daraus, dass es zu dem Zeitpunkt schon weibliche Gladiatoren gegeben hat.²⁰ Jegliche Frauen gleich welchen Standes wurden schließlich 200 n. Chr. durch Septimus Severus aus der Arena verbannt, nachdem aufgrund weiblicher Gladiatorinnen Schmähworte über Zuschauerinnen gehobener Stände ergangen waren, wie Cassius Dio schreibt.²¹ In einer Inschrift, die in die zweite Hälfte des zweiten Jahrhunderts n. Chr. datiert wird, brüstet sich ein gewisser Ausrichter von Spielen (*editor*) namens Hostilianus damit, als erster in Ostia weibliche Kämpfer zu stellen.²² Tacitus und Cassius Dio berichten von Gladiatorinnen unter Nero zu ein oder zwei Anlässen zwischen 59 und 63 n. Chr., während Sueton, Statius und Cassius Dio über weibliche Kämpfer zu Domitians Regierungszeit informieren.²³ Schlussfolgernd ist also festzustellen, dass es tatsächlich Gladiatorinnen gab, doch lassen sich keine Aussagen über Frequenz der Kämpfe, Art der Ausbildung und Anzahl der Athletinnen machen. Doch sollte das nicht zur völligen Vernachlässigung des Themas verleiten, die Anna McCullough beklagt:

¹⁷ Vgl. Coleman 500.

¹⁸ Vgl. McCullough 198.

¹⁹ McCullough 198.

²⁰ Vgl. McCullough 198f.

²¹ Vgl. Cassius Dio 76,16,1; McCullough 200.

²² Vgl. McCullough 200.

²³ Vgl. McCullough 199.

Classical scholarship has traditionally been less interested in the topic than pop culture; major works usually include only a brief mention of women gladiators, with the consensus that the phenomenon was a marginal practice within the arena, a novelty without much to say about Roman culture or the games themselves.²⁴

Doch gerade die Aussagekraft über die römische Kultur ist hier enorm, da an der Ausnahme stets die Regel abzulesen ist, in diesem Fall Vorstellungen von Geschlechterrollen. So machen McCullough und Barbara K. Gold in Geschichtsschreibung und Fiktion eine Funktionalisierung weiblicher Kämpferinnen aus, die je nach Ansicht des Autors unterschiedliche Züge trägt. Generell, so McCullough, stünden Frauen in der Arena immer für Luxus, Kostspieligkeit und Exzess.²⁵ Sie erkennt eine zahlenmäßige Divergenz der Textzeugnisse über Gladiatorinnen zwischen denen aus der Zeit des Principats des Augustus und denen aus der Periode unter den Kaisern von Nero bis Trajan, die sie auf die jeweilige vorherrschende Ideologie in Rom zurückführt. Während der Restaurationswille des Augustus keine Gladiatorinnen als Zeichen des Luxus in literarischer Erwähnung gutgeheißen habe,²⁶ hätten Petron für Nero und Statius für Domitian das Thema panegyrisch genutzt, da der Großteil der Spiele vom Kaiser selbst ausgerichtet wurde.²⁷ In beiden Fällen gerät die Darstellung der weiblichen Gladiatur zum Instrument: im ersten Fall tritt sie nur im legalen Rahmen im *senatus consultum* in Erscheinung, ist aber etwa in der Dichtung abwesend und kann damit als nicht systemkonform in Augustus' angestrebter traditionalistischer Kultur angesehen werden. Im zweiten Fall geht es den Autoren in den auffällig kurzen Erwähnungen nicht um die Frauen selbst sondern um den Prunk, den sie repräsentieren, und der wiederum als Lob auf den Kaiser gemünzt wird. Auch bei Juvenal ist der größere Zusammenhang wichtig. In der sechsten Satire, die Titel wie „Gegen Frauen“ trägt, begegnen wir einer Kämpferin, die im *ludus* trainiert und laut Juvenal sich selbst und ihren Mann damit zum Gespött macht. In ihrem Artikel „The House I Live In Is Not My Own“ argumentiert Barbara Gold, dass das sechste Buch nur oberflächlich von Frauen und Transgender-Figuren handele, damit aber eigentlich auf Männer, die Adressaten der restlichen Bücher, abziele, denen es mithilfe dieser neuen Erscheinungen *ex negativo* das verloren gegangene Ideal des römischen Mannes vor Augen halte.²⁸ Dass die Darstellung weiblicher Gladiatur nur Mittel zum Zweck und im größeren Kontext zu sehen ist, wird uns bei den hier analysierten Filmen ebenfalls begegnen. In allen Fällen ist sie als Abweichung von der Norm markiert, ob nun positiv oder negativ. Immer wird sie im Verhältnis zur herrschenden Ideologie beurteilt, und das nicht nur in der Antike. Noch Paulys Realencyclopädie bezeichnet das Auftreten weiblicher Fechter als „Unsitte“ oder gar als Zeichen einer „widernatürlichen Lust zu außergewöhnlichen Vergnügen“ und

²⁴ McCullough 197.

²⁵ Vgl. McCullough 202.

²⁶ Vgl. McCullough 203.

²⁷ Vgl. McCullough 202, 204.

²⁸ Vgl. Gold 382f.

unterscheidet zwischen kämpfenden „Frauen“ und zuschauenden „Damen“, bei denen „stattliche Gladiatoren mit schönem Haarwuchs ... leicht ... Eindruck erwecken konnten“.²⁹ In 2000 Jahren Menschheitsgeschichte hat sich anscheinend nicht viel an der patriarchalen Ideologie geändert, wie auch die folgende Analyse von Antikfilmen herauszustellen sucht.

2. Die Antikfilme über Gladiatorinnen

Bei der Auswahl der hier verwendeten Filme ist zu unterscheiden zwischen denjenigen, in denen weibliche Kämpferinnen nur am Rande auftreten, und solchen, in denen sie die Protagonistinnen sind. Kurze Erwähnung finden Gladiatorinnen in *Gladiator* und *The Sign of the Cross*, allerdings jeweils in unterschiedlichem Gewand.

2.1 *Gladiator*

Bei Ridley Scott kämpft Maximus mit seiner Truppe gegen eine Schar auf Streitwagen, darunter eine schwarze Kämpferin in goldenem Brustpanzer. Sie kommt buchstäblich aus dem Nichts, wenn sie mit ihrem Wagen aus den plötzlich geöffneten Toren der Arena schießt, und sie prescht auf die Männer zu. Dem ersten Schock über die Geschwindigkeit der heranrollenden Bedrohung gesellt sich der über ihr Geschlecht: „Das ist ja eine Frau!“, denkt das Kinopublikum, und ehe sich die Männer um Maximus und ebenso die Zuschauer orientieren können, sendet die Kämpferin ihre schwirrenden Pfeile aus, die einige Männer sofort töten, andere verwunden. Ihr Streitwagen hat Klingendeichseln, und einmal von ihrem Wagen gezwungen wird sie von eben diesen auf Höhe ihres Unterleibs durchschnitten. So schnell die Kämpferin aufgetaucht ist, so schnell verschwindet sie wieder von der Leinwand. Marcus Junkelmann merkt zu dieser Szene an, dass es fast erstaunt, „daß Ridley Scott, der Regisseur von ‚G.I. Jane‘ (1997), das Sujet weiblicher Gladiatoren nur so beiläufig berührt.“³⁰ Doch heißt der Titel des Films eben *Gladiator*, hat also Männer zum Fixpunkt der Erzählung. Und neben Maximus' getöteter und geschändeter Frau als Motivationsgeberin für seinen Rachezug findet sich im Film als einzige bedeutende Frau Lucilla, die Schwester des Kaisers, von der sich dieser durch Inzest einen Spross „reinen Blutes“ wünscht. Damit würde Lucilla auf perverse Art dem antiken Rollenbild der Frau als Zusicherung des Nachwuchses gleichkommen. Ansonsten bleibt sie im Film eher passiv. Das Geschlecht der schwarzen Kämpferin hier dient wohl auch eher dem Schock, als dass es einem Bemühen um die Darstellung weiblicher Gladiatur entsprungen wäre. Scott nutzt die Überraschung der Zuschauer über das Geschlecht der Wagenlenkerin, um die der Männer in der Arena auf anderer Ebene erfahrbar zu machen. Ist sie auch durch Streitwagen, Geschwindigkeit und Fernwaffen gegenüber

²⁹ Schneider 766f, 771, 783.

³⁰ Junkelmann 253.

den Männern um Maximus zunächst im Vorteil, wird sie doch schnell buchstäblich auf den Boden zurückgeholt und getötet und verschwindet wieder von der Bildfläche.

2.2 *The Sign of the Cross*

In *The Sign of the Cross* kämpfen die Frauen nicht auf Streitwagen sondern im Nahkampf. Hier duellieren sie sich jedoch weder mit Frauen noch mit ausgewachsenen Männern sondern mit Kleinwüchsigen. Cassius Dio erwähnt unter Nero Kämpfe bei Fackelschein, in denen Frauen und Kleinwüchsige kämpften, doch ist ungewiss, ob sie gegeneinander oder untereinander antraten. „καὶ νάνους καὶ γυναικας συνέβαλλε“³¹ („sowohl Zwerge als auch Frauen reizte er zum Kampf an“) lässt nicht klar erkennen, wer wem gegenüberstand. T.T. Duke argumentiert, dass es den Kleinwüchsigen an Reichweite gefehlt hätte, um Menschen normalen Ausmaßes Einhalt gebieten zu können.³² In *The Sign of the Cross* ergeben sich somit komische Momente, wenn eine Kämpferin einen Kleinwüchsigen entwaffnet, aufspießt und anschließend über ihrem Kopf trägt, während der Besiegte zappelnd quäkt. Andersherum drängt ein Kleinwüchsiger eine Frau in eine Ecke und sticht ihr mit dem Dreizack „in recht eindeutiger Weise... in den Unterleib“.³³ Die Frauen sind in Fellkleidchen gehüllt, die Kleinwüchsigen tragen dunkle Pelzmützen. Dem ganzen soll wohl das Besondere des Exotischen anhaften. Das ist nicht verwunderlich, ist die Szene nur ein Teil einer Reihe aus besonderen Programmpunkten, die zwar teilweise so verbürgt sind, jedoch durch die filmische Montage zur *freak-show* geraten: *damnatio ad bestias* („Verurteilung zum Tode durch Tiere“): hier der Tod durch Zerquetschen unter Elefanten, Boxen mit mit Stacheln bewehrten Handschuhen, *damnatio ad bestias* mit Tigern, das Ringen mit einem Stier, *damnatio ad bestias* mit fauchenden Krokodilen einer nur mit Girlanden unzureichend bedeckten Frau, Vergewaltigung und *damnatio ad bestias* einer ganz Nackten durch einen Gorilla, und dann als vorläufiger Höhepunkt der als solcher dargestellten Barbarei die weiblichen Kämpferinnen. All das geschieht unter dem ständigen Gelächter der amüsierten Menge und den fassungslosen Blicken der Christen, die ebenfalls durch *damnatio ad bestias* den traurigen Schlusspunkt in Neros Kuriositätenspielen setzen müssen. Wiederum geht es dem Film nicht um die weibliche Gladiatur an sich, sondern er instrumentalisiert sie zu einem anderen Zweck, in diesem Fall zur Veranschaulichung der vermeintlichen Barbarei Roms unter Nero, das den Hintergrund für die Christenverfolgung darstellt. Die Frauen sind keine ernstzunehmenden Kämpfer, da sie nur gegen Kleinwüchsige antreten. Außerdem vermittelt ihre Kleidung Wildheit und Exotik, also „das Andere“, wodurch sie weder für das „antike“ Publikum im Film noch für das heutige im Kino als

³¹ Cassius Dio 67,8,4.

³² Vgl. Duke 224.

³³ Junkelmann 219.

Identifikationsfigur auftreten. Etwas, doch nicht viel anders verhält es sich in der zweiten Kategorie Filme, in denen Frauen dem Titel und Plot nach die Protagonistinnen sind.

2.3 *Le Gladiatrici/Thor and the Amazons*

Als Fortsetzung von *Taur, il Re della Forza Bruta* sollte *Le Gladiatrici* zunächst *Tarzan and the Amazons* heißen. Doch da es einen ähnlichen Film selben Namens mit Johnny Weißmüller schon gab (Regie: Kurt Neumann, 1945), taufte man den Titelhelden für das Amerikanische Publikum in den im Englischen gleich klingenden Thor um, ungeachtet dessen, dass er nichts Nordisches an sich hat.³⁴ Der Film gehört zur Massenware der Antikfilme, die in den 60er Jahren von Italienischen Firmen produziert wurde. Ausstattung, Schauspielern und Script nach zu urteilen, ist er aber selbst innerhalb dieser Gruppe eher minderfinanzierten und fahrig gemachten Vertretern zuzuordnen. Die titelgebenden weißen Amazonen sind ein Volk plündernder Räuber, die Männer versklaven und unter der Schreckensherrschaft der einzigen Schwarzen stehen, die der Film durch ihr Geschlecht und ihre Hautfarbe gleich zweifach als zu Unrecht an der Macht exponiert. Außer ihr gibt es nur zwei weitere schwarze Darsteller: Umbaratutu, den Begleiter Thors, der ihn unablässig mit „Master“ anspricht, und den abgelegten Ehemann der Amazonenkönigin, der sich notwendigerweise als Stammeszugehöriger Umbaratutus herausstellt, und der exekutiert werden soll, weil er der Königin nicht mehr gefällt. Gerade durch ihr sexuell dominantes Verhalten wird sie als widernatürlich mächtig stigmatisiert. Sie hat außerehelichen Sex, wechselt die Männer nach Belieben und vernichtet sie danach wie einen Gebrauchsgegenstand. Dass sie abgesetzt und die männliche Ordnung wiederhergestellt werden musste, hätte damals allein schon das Reglement der in Italien wirkmächtigen katholischen Kirche verlangt.³⁵ Doch „vergeht“ sie sich auch auf filmischer Ebene gegen das seinen patriarchalen Kontext repräsentierende Kino.³⁶ Hierzu ziehe ich besonders Laura Mulvey heran, die in ihrem Artikel „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ die Psychoanalyse Freuds nutzt, um die das Patriarchat re-etablierenden Blickkonstellationen im *mainstream*-Kino aufzudecken. Die Königin lässt Umbaratutu untermalt von komisch-karikierender Musik in ihre Gemächer bringen und heißt den verängstigten Dummling sich auf eine rotierende, mit Scheinwerfern (!) ausgeleuchtete Drehscheibe stellen. Dann gibt sie ihm Kommandos, während sie ihn unbemerkt durch ein Loch in der Wand beobachtet. In dieser kino-ähnlichen Konstellation wechselt die Kamera in ihre Subjektive, sodass sie zum weiblichen Voyeur auf den nackten glänzenden, nur mit einem Lendenschurz bekleideten Körper des schwarzen Darstellers wird. In der schlichten

³⁴ <http://www.imdb.com/title/tt0054370>.

³⁵ Vgl. Wieber 1998, 81.

³⁶ Hierzu siehe Kapitel zu *The Arena*.

Umkehrung ergeben sich zwei Brüche: Zum einen widerspricht weiblicher Voyeurismus der dem patriarchalen System geschuldeten Blickeinteilung in aktiv/männlich und passiv/weiblich³⁷:

An active/passive heterosexual division of labour has similarly controlled narrative structure. According to the principles of the ruling ideology and psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual identification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like.³⁸

Somit erscheint die Königin auf einer Metaebene als störendes Element wider etablierte Kinokonventionen. Zum anderen ist eine simple Umkehrung der von weiblichen *pin-ups* bekannten Anordnung von Betrachter und Objekt mit männlichen Modellen nicht möglich, wie Richard Dyer in seinem Artikel „Don't Look Now: The Male Pin-Up“ herausstellt. Während weibliche Modelle den Betrachter einladend anlächeln, starren die männlichen entweder die Betrachterin an, sodass auch hier trotz der künstlichen Anordnung der dargestellte Mann wiederum zum Träger des Blickes wird.³⁹ Oder sie blicken – wie auch hier Umbaratutu – über den Bildrand hinaus, als würden sie sich mit etwas geistig höherem beschäftigen, als es die Betrachterin zu begreifen vermag, und zeigen damit Desinteresse an ihr.⁴⁰ Und obwohl das Bild mit einigem Aufwand dafür hergestellt wird, dass die Frau aktiv den passiven Mann betrachtet, werden beinahe instinktiv schon in der Bildkonzeption Gegenmaßnahmen gegen die drohende Passivität ergriffen.⁴¹

For this reason images of men are often images of men doing something. [...] Even when not actually caught in an act, the male image still promises activity by the way the body is posed. [...] The model tightens and tautens his body so that the muscles are emphasized, hence drawing attention to the body's potential for action.⁴²

So weist auch die Amazonenkönigin Umbaratutu dazu an, seine Muskeln anzuspannen, was er brav tut. Nach dieser Zurschaustellung seiner körperlichen Leistungsfähigkeit öffnet sie die Türen zu ihrem Schlafgemach und lädt ihn als ihren „Ehemann“ in ihr Bett ein. Doch ergibt sich trotz der scheinbaren Dominanz der Königin symbolisch ein Problem: Männer können einen stärker ausgebildeten Muskeltonus als Frauen erreichen, besonders im vorliegenden Genre des „Muskelmannfilms“ mit seinen ehemaligen Bodybuildern als Darstellern. Da Muskeln als biologische Veranlagung angesehen werden, legitimiert auch die daraus resultierende physische Überlegenheit männliche Dominanz und Ordnung. Ferner sind Muskeln anders als weibliche fließende Formen durch ihre Härte phallisch konnotiert und verweisen damit wiederum auf die abstrakte männliche Macht.⁴³ Kurzum, in der schwarzen sexuell dominanten Königin stellt der vorliegende Film die Herrschaft der Amazonen inner- und metafilmisch als Fehltritt der

³⁷ Vgl. Mulvey 27.

³⁸ Mulvey 27.

³⁹ Vgl. Dyer 269.

⁴⁰ Vgl. Dyer 267; Pollock 139.

⁴¹ Vgl. Dyer 269.

⁴² Dyer 270.

⁴³ Vgl. Dyer 274.

Geschichte dar, wie auch zu Beginn des Films die wie fast immer männliche *voice of God* aus dem *Off* als bestätigt. Auch der Mythos beurteilt die Gynaikokratie als „beängstigende, ‚undenkbare‘ Alternative zur bestehenden Gesellschaft, weil Frauen nicht nur männliche Rechte einfordern und im Krieg kämpfen, sondern sogar die Familienbande und die leibliche Unversehrtheit des Menschen verachten. Insofern sind sie das prädestinierte ‚Andere‘“, durch dessen inhärentes Übel die bestehende Ordnung bestätigt wird.“⁴⁴

Auch die Amazonen fühlen im Film den inneren Widerstand gegen diese „unnatürliche“ Konstellation. So ist im Film selbst Generalin Yamad trotz ihrer Machtposition unzufrieden. Denn da „Politik und Weiblichkeit nicht kongruieren, finden sich auch Ausnahmefrauen wie Herrscherinnen in der Regel am Ende des Films wieder auf ihre Rolle als liebende Frau reduziert“, wie Anja Wieber am Beispiele von Darstellungen von Königinnen im Antikfilm der 50er und 60er Jahre nachweist.⁴⁵ Hier liegt der Fall noch etwas schärfer, da die Amazonen keine männliche Obrigkeit mehr zu fürchten haben. Obwohl sie eine Armee unter sich vereint, für ihre Loyalität geschätzt wird und sich aus der großen Schar der zu Minenarbeit versklavten Männer bedienen könnte, sehnt sich Yamad ein Leben herbei, in dem sie die als Fluch empfundene Macht wieder ihrer Natur gemäß ablegen kann. Tamarr ist mittlerweile in Gefangenschaft geraten und spürt in Yamad den Überdruß, der den entscheidenden Impuls für die längst fällige Revolte geben könnte. Mit dem Einsetzen von melancholischer Klaviermusik (!), die ihren inneren Schmerz unterstreichen soll, antwortet sie auf die Frage nach dem Grund für ihre Abneigung gegen die Gynaikokratie, die sie maßgeblich als Befehlshaberin über die mordenden und brandschatzenden Truppen vorangetrieben hat:

Ever since I realized that the rule of women was the most frightful and horrible form of government. Ever since they killed the man I loved. Ever since they took away my children and put them in state camps. Ever since I began to understand that a woman cannot deprive herself of every human sentiment in the name of a superiority that nature never meant to assign to them.

Dann bedarf sie den Tränen nahe der Versicherung Tamarrs, dass bald alles ein Ende haben wird und die Revolution glücken kann. Tamarr sieht optimistisch in eine Zukunft, in der endlich wieder Männer das Sagen haben werden, und sei es in Gestalt ihres minderjährigen Bruders.

Tamarr: When I have *re*-conquered for him the throne of our *fathers*, you can ask for anything you wish.

Yamad: My best reward would be to build a happy life *again*, at the side of a man who is stronger than I. (Meine Kursivierung)

Yamad hofft also, dass sich die weibliche Herrschaft bald als albtraumhafte Irrung entpuppt und die Geschichte ihren naturgegebenen Gang nehmen kann, das heißt in einer klaren Hierarchie der Geschlechter zugunsten der Männer. Dem (weiblichen) Publikum wird die emotionale Leere vor

⁴⁴ Walde 54.

⁴⁵ Wieber 1998, 85.

Augen geführt, die eine Frau ohne Mann und Kinder an der Macht notwendigerweise empfinden muss. Dass sie überhaupt so handelt, liegt an dem Zwang, den die schwarze Königin durch drohende Exekution ausübt. Wenn man mag, kann man unter Umständen in ihr auch eine Reaktion auf die Rassenunruhen der 60er Jahre in den USA sehen. Doch spricht diese Interpretation den Machern des Films vielleicht mehr Intention zu, als sie eigentlich (bewusst) im Sinn hatten. Tamarr sympathisiert mit Yamad, da sie weiß, wie schwer es ist, entgegen ihrer inneren Stimme stark zu sein und wegen der Ausnahmesituation zu kämpfen. Die vorübergehende Macht bezahlt sie den Konventionen des Antikfilms⁴⁶ entsprechend mit dem Leben, während Thor noch ein letztes Mal die männliche Überlegenheit im Tauziehen gegen hundertundeine Amazone unter Beweis stellt. Am Ende des Films sehen wir Tamarr selig aus dem Himmel lächeln, während ihr Bruder Homolke auf dem Thron sitzend den ersten Befehl zur Verbrennung jeglicher Spuren dieses Umwegs der Menschheitsgeschichte gibt. Das (weibliche) Publikum hat eine Welt in den Fängen blutrünstiger Frauen und ihre Schrecken miterlebt und sie schließlich wieder zum *status quo* der eigenen Realität zurückgeführt gesehen. Hätte sich jemand mit der Idee weiblicher (oder auch schwarzer) Herrschaft vor dem Film anfreunden können, so ist er aus Sicht der Filmemacher hoffentlich eines Besseren belehrt worden. Somit übt der Film Kontrolle aus, da er eskapistischen, emanzipatorischen Gedanken bedingt Ausdruck und Projektionsfläche verleiht und anhand des Scheiterns dieser Gedanken die ideologischen Ausreißer wieder dem patriarchalen (weißen) System kompatibel macht.

2.4 *Hercules and the Amazon Women*

Ähnlich verhält es sich mit den Frauen in der TV-Serie *Hercules* in der Folge *Hercules and the Amazon Women*, die hier trotz Fehlens von Gladiatorinnen angeführt wird, da die Macher der Antikfilme ohnehin fast ausnahmslos alle weiblichen Kämpfer über einen Kamm scheren, und die Kenntnis der beiden Hauptfiguren für die Analyse von *Amazons and Gladiators* vonnöten ist. Der Titelheld begleitet seinen Freund Iolaus zu der Frau, in die er sich aufgrund ihrer Schönheit verliebt hat, und muss erstaunt feststellen, dass sie weder kochen, noch nähen oder Tiere hüten kann. Nach dieser Einführung in eine Serienfolge mit einem neuen Typ Frau ohne praktischen Nutzen kommen die beiden einem Dorf verängstigter Männer zu Hilfe, die vorgeben, von wilden Tieren bedrängt zu werden. Die wilden Tiere stellen sich als Amazonen mit Vogelmasken heraus, die zwar *vis à vis* gegen den wackeren Hercules kräftemäßig nicht bestehen können, doch ihn in der Gruppe und mit hinterhältigen Attacken im Stile von *hit and run* gefangen nehmen. Die „Ungesellschaft“⁴⁷ der Amazonen entpuppt sich als eine Schar gar nicht so hartherziger Ehefrauen und Töchter des Dorfes, das sie fortwährend plündern. Manche von ihnen sehnen

⁴⁶ Vgl. Wieber 2002, 21.

⁴⁷ Walde 53.

sich nach ihren Kindern, wieder andere begutachten Hercules in einem Käfig wie ein exotisches Tier, über das sie bis jetzt nur propagandistische Legenden gehört haben. In der im Mythos vorkommenden regelmäßigen Nacht zur Sicherung des Nachwuchses⁴⁸ erliegen sie dem Charme der Liebe suchenden Männer, die um sie mit Gedichten, Zuhören und Musik werben, und den schüchternen „Mama“-Rufen der Söhne, die ihre Mutter vermissen. Schnell wird deutlich, dass keiner der Beteiligten den jetzigen Zustand genießt, und die Ursache allen Übels findet sich bei der gehörnten Hera, die den Frauen den Geist umwölkt. Hier klingt die neunte der zwölf Arbeiten des Herkules aus dem Mythos an, die bemerkenswerterweise die einzige ist, die er gegen Menschen bestehen muss, während er ansonsten wilde Tiere und Monstren besiegt. Auf der Suche nach dem Gürtel der Hippolyte, die ihn ihm zunächst ohne weiteres auszuhändigen bereit ist, trifft Herkules dann aber auf Amazonen, die Hera gegen ihn aufhetzt und damit dem Untergang weihet.⁴⁹ So erscheint auch in der TV-Serie die Frauenherrschaft als schreckenbringende Verblendung wider die innere rationale Stimme der Frauen. Entgegen ihren eigenen Wünschen bekämpfen sie die Männer, mit denen sie eigentlich Ehen führen möchten. So kann sich schließlich auch Lysia (Lucy Lawless), die als Xena eine eigene TV-Serie als *spin-off* erhalten sollte, als tapferste Kriegerin mit Hercules anfreunden. Besonders die Königin der Amazonen kann Hercules durch seine körperlichen Reize davon überzeugen, dass die Leere, die sie in sich spürt, nur von einem Mann ausgefüllt werden kann, denn schließlich seien sie schwächer und bedürften des Schutzes, so Hercules. Die Frauen, die sich demnach nur für wenige Jahre als „Amazonen“ geriert haben, kehren systemkonform zu ihren Männern und Söhnen zurück, nicht jedoch ohne eine moderne Note eingeschränkter Gleichberechtigung. Ihre Königin wird nämlich von Hera in den Tod gelenkt, sodass sich nicht die Frage ergibt, ob nun ein Mann oder eine Frau das Dorf lenken wird.

2.5 *The Arena* (1973)

The Arena entstand als Spielart des *Women-in-Prison*-Films (WIP-Film), der wiederum eine Unterkategorie innerhalb des *exploitation*-Films darstellt. Der Exploitationfilm ist kein

Genre, sondern eine nahezu wertende Kategorisierung, die sich auf Filme bezieht, die aus einer reißerischen Grundidee das Höchstmaß an visuellen Schauwerten beziehen (von engl. ‚exploitation‘ Ausbeutung). Oft dienen aktuelle Ereignisse als Aufhänger und werden in der Inszenierung spekulativ ausgeschlachtet. Allgemein bezeichnet man Filme mit exzessiver Sex- und Gewaltpräsentation als *exploitativ*.⁵⁰

Im US-Amerikanischen Kino hat sich hier besonders Roger Coreman als Produzent hervorgetan, der auch bei *The Arena* verantwortlich zeichnet. In wechselnden Konstellationen hatten zuvor schon Coreman und die beiden Protagonistinnen, Pam Grier und Margaret Markov, bei einer

⁴⁸ Vgl. Walde 53.

⁴⁹ Vgl. Hunger 140.

⁵⁰ Stiglegger 153.

Handvoll Filmen mit so klingenden Namen wie *Women in Cages* (Regie: Gerardo de Leon, 1971), *The Big Doll House* (Regie: Jack Hill, 1971) oder *The Big Bird Cage* (Regie: Jack Hill, 1972) zusammengearbeitet, die alle der besagten exploitativen Kategorie entstammen und zumeist in Gefängnissen spielen. An der Ähnlichkeit der Namen und der eng beieinander liegenden Entstehungszeit ist die Qualität der Filme leicht abzulesen. Aufgrund der schwarzen Hauptdarstellerin (Pam Grier) mag man hier sogar von einer *blaxploitation*-Variante reden, doch steht die Gefängnisthematik im Vordergrund.

Bodicia (Markov) und Mamawi (Grier) werden von Römischen Truppen gefangen genommen und versklavt. Bodicia wird bei einer Art druidischer Zeremonie in Britannien überrascht. Ihr Name ähnelt dem der britannischen Königin Boudicca, die im ersten Jahrhundert n. Chr. den Aufstand gegen die Römischen Besatzungstruppen probte.⁵¹ Mamawi wird eingeführt, wie sie unter Palmen zum Flötenspiel in Leopardenfell gekleideter Männer tanzt. Diese werden ebenso umgehend getötet wie die männlichen Begleiter Bodicias. Die beiden Frauen werden mit anderen weiblichen Sklavinnen an Timarchus, den Herrscher über die titelgebende Arena verkauft und der Konvention des WIP-Films entsprechend umgehend nackt ausgezogen und in Ermangelung der üblichen Duschen mit Wassereimern übergossen. Montiert ist die Szene mit älteren Frauen, die Hühner rupfen und höhnisch lachen. Am ersten Abend muss Mamawi bei einem Gelage in einem Hauch Kleidung tanzen, auch das ist Konvention im Antikfilm.⁵² Zusammen mit Bodicia entsteigt sei einem überdimensionalen goldenen Vogelkäfig, wohl ein Binnenverweis innerhalb Cormans Œuvre. Andere schwarze Musiker spielen dieselbe Melodie wie Mamawis getötete Begleiter aus der Heimat. Aus der Montage ist ersichtlich, dass die Kamera den Blick der um sie sitzenden Männer teilt, aus deren Kreis es kein Entkommen gibt, und so filmt die Kamera ungeniert Mamawis Dekolletee und Schritt. Die Filmhandlung setzt für die Dauer des Tanzes aus. Als Spielart der Scopophilie, der Schaulust, offenbart sich hier ein Voyeurismus, wie er für das die patriarchale Gesellschaftsordnung repräsentierende Kino⁵³ beispielhaft ist, und für dessen Analyse ein längeres Zitat von Laura Mulvey fruchtbar ist. In Bezug auf die weibliche Tanzeinlage im Speziellen und die vornehmlich in aktiv/männlich und passiv/weiblich eingeteilte Blickhierarchie im Allgemeinen schreibt sie über die Rolle der Frau im Film:

Her visual presence tends to work against the development of a story line, to freeze the flow of action in moments of erotic contemplation. [...] Traditionally, the woman displayed has functioned on two levels: as erotic object for the characters within the screen story, and as erotic object for the spectator within the auditorium. [...] The gaze of the spectator and that of the male characters in the film are neatly combined without breaking narrative verisimilitude.⁵⁴

⁵¹ Vgl. http://www.bbc.co.uk/history/historic_figures/boudicca.shtml.

⁵² Vgl. Wieber 1998, 78.

⁵³ Vgl. Mulvey 23.

⁵⁴ Mulvey 27.

Sehen heißt nun Voyeur sein, begehren, mit dem Blick die dargestellte Frau dominieren, die sich ihm nicht entziehen kann. Und mehr noch: aus der einmal etablierten Koinzidenz aus Kamera und männlichem Blick entsteht weiter in der Subjektiven das Zusammenfallen von Vergewaltiger und männlichem Zuschauer. Die angestachelten Männer werden handgreiflich, doch bei Bodicia. Wenn auch Mamawi visuell sexualisiert wird, scheint sie im Film physisch nur für eine andere schwarze Figur interessant. Bodicia wehrt sich, wird daraufhin mit den Worten „I’ll teach that bitch.“ vergewaltigt. Bemerkenswerterweise filmt die Kamera dabei zunächst über den behaarten Rücken des Mannes, der sie brutal ihrer Kleidung beraubt, dann aber den Blick auf Bodicias entblößten Oberkörper wieder freigibt, und zwar hüftaufwärts, wie aus der Sicht eines Mannes in der Missionarsstellung, die gerade vollzogen wird. Somit übernimmt die Kamera die Subjektive des Mannes, sodass das Publikum auf die Frau sieht, als wäre es selbst in der Position des Vergewaltigers. Die Einstellung wird montiert mit männlichen Zuschauern im Raum, die sich die Lippen lecken und erwartungsvoll lächelnd zusehen, während Bodicia schmerz erfüllt schreit. Der Film folgt hier anscheinend Gewaltphantasien, die weiblichen Reizen beim *strip-tease* oder Tanznummern auch Taten folgen lassen wollen und sich ansonsten (wie in der Wirklichkeit der männlichen Filmschaffenden und -zuschauer?) unbefriedigt sähen. Die Frau wird zum Objekt des Blicks, der Mann zum Träger. Der visuellen Unterwerfung durch den Blick schließt sich die physische an, wobei Schauender/Handelnder auf und vor der Leinwand, also Filmfigur und Publikum, mittlerweile eins sind. Der Zuschauer wird zum Komplizen in der Dominierung der Frauen.

Am nächsten Morgen werden die beiden Neuankömmlinge darüber informiert, dass die Gladiatoren, die am nächsten Tag kämpfen müssen, die freie Wahl aus den weiblichen Sklaven für die Nacht haben. Obwohl sie bei Bodicias Vergewaltigung entsetzt zugesehen hat und diese keine 24 Stunden zurückliegt, fragt Mamawi Bodicia lüstern, wen sie denn nehmen würde. Die Frauen erscheinen allzeit bereit für Sex und leiden auch nicht unter den gewaltsamen Übergriffen. In der Antike nach Coreman gibt es keine Lustlosigkeit oder seelische Betroffenheit. In besagter Nacht zeigt sich auch Bodicia wieder hilfsbereit und körperlich zugänglich, da der ihr zugetane Gladiator den nächsten Tag fürchtet. Mamawis schwarzer Gladiator muss von ihr allerdings erst mithilfe einer Scherbe am Hals gezähmt und an seine Abstammung erinnert werden, die durch die Römische Zivilisation begraben wurde. Offensichtlich sind hier Vorstellungen vom „edlen Wilden“ eingeflossen, die Mamawi zusätzlich exotisieren. Nach dem Kampf, der für die beiden Liebhaber der letzten Nacht tödlich ausgeht, höhnt die fälschlich versklavte Römerin Livia in der Küche, einer der beiden sei „nur ein Schwarzer“ und damit von vornherein im Nachteil gewesen. Mamawi sieht rot und geht mit dem Messer auf sie los. Schwarz als Kategorie Mensch zeugt wohl eher von der Rassenthematik der USA zur Entstehungszeit des Films, als weniger von solchen

rassistischen Hierarchien in Rom, wie man etwa am Erfolg des Komödienschreibers Terenz sieht. Coreman menschelt hier vermeintlich mit seinen schwarzen Darstellern, wird aber durch die Absonderung der Schwarzen und die die weißen Darsteller als Blickobjekt bevorzugende Kamera seiner eigentlichen Anschauung überführt. Timarchus sitzt unterdessen in der Sauna und grübelt darüber nach, was er seinem Publikum in der Arena neues bieten könne. Durch den handfesten Streit der Frauen, in dem gackernde Hühner umherflattern, hat er die zündende Idee. Man mag an dieser Stelle in Timarchus ein *alter ego* Coremans sehen, der seine exploitative Filmthematik weitgehend ausgeschöpft hatte und nach einer neuen Eingebung für weiteren Profit suchte. In ihrem Artikel „The Arena: Masturbation or Liberation?“ zitiert ihn Catherine Colegrove:

With the success of my Women-In-Prison films, I was looking for another angle. Frances Doel, my Head of Development, came up with the idea of moving the basic premise to ancient Rome. The idea translated brilliantly ... women gladiators, captured and forced to fight in the arena! Pam Grier headed this group of beautiful slaves...⁵⁵

Die Entstehung des Films ist bezeichnend für die Antikfilme über weibliche Kämpferinnen. Niemals sind sie ernst gemeinte Vorreiter für eine andere Herangehensweise an die Thematik, sondern immer nur Spielarten eines männlichen Genres, das von Männern geschrieben, produziert, gefilmt und dirigiert wird. Sei es wie hier als Variante des exploitativen Gefängnisfilms, sei es *Xena: The Warrior Princess* als *spin-off* der TV-Serie *Hercules*, sei es das Filmzitatekonglomerat in *Amazons and Gladiators* (siehe entsprechendes Kapitel), sei es als Teil des Kuriositätenkabinetts zur Veranschaulichung der Dekadenz Roms in *The Sign of the Cross*, sei es als andersartiges Setting für aus *chick-flicks* bekannte Themen wie Männersuche und Unzufriedenheit mit dem eigenen Körper (siehe Kapitel 2.9 zu *Gladiatrices*). Immer stellen diese Filme im Allgemeinen nur eine Variante dar und die Frauen darin im Speziellen eine Sondersituation, in der sie wider ihre Natur zum kämpfen gezwungen werden. Und tatsächlich, der erste Kampf zwischen zwei Frauen in *The Arena* entbehrt jeder Dramatik und Spannung, ist vielmehr von Komik und Inkompetenz geprägt. Der Kampf endet unblutig mit Bodicias Sieg über die betrunkene Deidre, die sich selbst ausgeknockt hat. Den nächsten Kampf kann Mamawi für sich entscheiden. Aber erst durch Pfeilschüsse bedroht treibt sie ihren Dreizack in die am Boden liegende Gegnerin. Ebenso setzt sie einen Kampf später bei Bodicia zum Todesstoß an, verfehlt sie aber absichtlich und fordert gegenüber Timarchus Freiheit. Die anderen Sklavinnen erscheinen mit Pfeil und Bogen und übernehmen so die Kontrolle. Deidre schubst Timarchus in die Arena, wo er von Mamawi und Bodicia getötet wird. Es entbrennt eine letzte Schlacht zwischen Gladiatoren und Soldaten, während der die Römerin Livia von einer Gruppe Zuschauer vergewaltigt wird – anscheinend in Coremans Welt der gerechte Lohn für eine (wenn auch nur rassistisch) stolze Frau. Mamawi und Bodicia nehmen es nach der einwöchigen Trainingsphase

⁵⁵ <http://www.kinemagladiatrix.info>, zur Zeit nicht aufrufbar, 10.04.2010.

mit ausgebildeten Soldaten auf und entkommen schließlich durch Katakomben aus der Sklaverei. Die vermeintliche Emanzipation in einer Welt der Männer wurde innerhalb der Realität des Films durch Vergewaltigung und Mord erkaufte, auf Ebene des Films durch unterwerfende Blickkonstellationen, durch viel nackte Haut, und durch die komische Preisgabe der Vorstellung einer Frau als Kämpferin. Zwar sind Mamawi und Bodicia die Protagonistinnen des Films, doch bleiben innerfilmische Wirklichkeit und filmische Mittel dem Patriarchat verpflichtet, nach dessen Regeln die Frauen entweder ästhetisch oder in Bezug auf ihre Macht im Film immer unterworfen sein werden.

2.6 *The Arena* (2001)

Wohl im Zuge des Erfolgs von *Gladiator* sah sich Coreman 2001 zu einem Remake von *The Arena* genötigt, der mit einem abgeholzten Landstrich und der bläulichen Farbgebung visuell die Anfangssequenz der letzten Schlacht gegen die Germanen aus Ridley Scotts Film aufgreift. Ansonsten finden sich viele Szenen in einem irritierenden Gelb, das wohl einen Sepiafarbton darstellen und damit antikisieren soll, jedoch eher an die Farbgebung in Soderberghs *Traffic* (2000) erinnert. Ein weiteres Zitat findet sich auf der auditiven Ebene. Beim Herannahen eines tödlichen Aggressors oder auch als Substitut für den Schrei eines Sterbenden ist das verzerrte Elefantenbrüllen zu hören, das Ben Burt für die Düsenjäger in *Star Wars* (Regie: George Lucas, 1977) erfunden hat.⁵⁶ Wie oben geschrieben erscheint auch dieser Film nicht als eigenständiger Entwurf sondern als uninspirierte Ableitung bewährter Filmideen, aus denen im Fahrwasser von *Gladiator* Profit geschlagen werden soll. Doch hat diese Version deutlich an Härte zugelegt. War Timarchus in der ersten Auflage noch weinerlich, feige und neurotisch, so ist der jetzige von Sadismus gekennzeichnet.⁵⁷ Die Grundstimmung des Films ist düsterer, trägt gar okkult-faschistoide Züge, wenn die Römer einen seltsamen Tanz zur Sommersonnenwende aufführen. Die Montage zerfetzt einzelne Einstellungen durch eingeschobene Bilder, die schon fast subliminaren Charakter haben. Schwarze Schauspieler gibt es nicht mehr, sodass Coreman wohl nie etwas an der Rassenthematik gelegen hat. Stattdessen übernehmen die ehemaligen *playmates* Karen McDougal und Lisa Dergan die Hauptrollen und sparen nicht mit nackter Haut über Silikon. Überhaupt haben sie jegliche Leidenschaft verloren, bitten die Gladiatoren demütig um Hilfe (Grier und Markov forderten selbstbewusst deren Beistand) und geraten damit vollkommen in die Passivität. Kurz vor ihrem finalen Kampf gestehen sie sich ihre geheimen Wünsche. So kann sich Jessemina (Mamawi) nichts Schöneres vorstellen, als wie ihre Mutter vor ihr in einem Ofen für ihren Ehemann und ihre zahlreichen Kinder Brot zu backen. Wie die teilweise sogar

⁵⁶ <http://filmsound.org/starwars>.

⁵⁷ Vgl. Lisa Maurice' Artikel „Roger Coreman's Female Gladiators: The Arena (1973) and The Arena (2001)“ unter <http://www.kinomagladiatrix.info>, zur Zeit nicht aufrufbar, 10.04.2010., Kurzdarstellung unter <http://www.apaclassics.org/AnnualMeeting/08mtg/abstracts/MAURICE.pdf>.

ästhetische Inszenierung der Frauen mit fließenden Gewändern und Pfauenfedern zu dem Rest des aggressiv-psychotischen Filmes passen soll, in dem sie kämpfen müssen, geht mir nicht auf. Wie im ersten Film werden auch hier die hübscheren, netten Gladiatoren, mit denen die Hauptdarstellerinnen sympathisieren, gleich zu Beginn getötet, sodass wiederum nur recht unansehnliche, sadistische Vertreter des männlichen Geschlechts übrig bleiben. Bodicia wird sogar zweimal vergewaltigt, während ihre Schreie lange Zeit durch den Gebäudekomplex dringen. Wie bei der Vorlage versucht sie sich erfolglos gegen einen handgreiflichen Mann zu wehren. Hier springt Timarchus sofort auf und streckt sie mit einem Faustschlag nieder. Der Vergewaltiger macht sich ans Werk, sagt aber irritierenderweise direkt in die Kamera weg von ihr „Ich werde dir eine Lektion erteilen“, wodurch sich beim Zuschauer ein doppelt mulmiges Gefühl einstellt. Ist etwa anzunehmen, dass der Film für Frauen gemacht ist, die hier als Zuschauerinnen direkt angesprochen und dominiert werden sollen? Ansonsten ist der Film wohl eher für ein männliches Publikum kreiert worden, das sich vermutlich mit der zweiten, ungestalteten Kategorie Mann identifizieren kann, die auch den weiblichen Reizen erliegt, die hier durch transparente Kleidung überhöht werden, jedoch keinen Erfolg hat. Vielleicht erfüllt der Film solche Phantasien der gewaltsamen Aneignung von Frauen, die zwar attraktiv jedoch auch unerreichbar erscheinen. Mir jedenfalls erschließt sich die Existenzberechtigung dieser – auch in sich selbst unstimmmigen – Gewaltorgie im Filmgewand nicht.

2.7 Amazons and Gladiators

Amazons and Gladiators entwirft ein vermeintlich anderes Bild, in dem Frauen stark sind und Geschichte schreiben. Ausnahmsweise mit einer weiblichen *voice-of-God* aus dem *Off* unterlegt sehen wir zu Beginn und gegen Ende des Films eine ältere Frau Zeichen in eine Wachstafel kratzen. Anscheinend ist sie die Erzählerin und Geschichtsschreiberin zugleich. Ihr zufolge hat sich das Römische Reich unter Cäsar 60 n. Chr. bis nach Babylon ausgedehnt. Einer von Cäsars Generälen, Marcus Crassius (wohl nach Marcus Licinius Crassus), hat erfolgreich den Sklavenaufstand unter Spartakus (73–71) beendet und damit an Macht gewonnen, weshalb Cäsar ihn in eine Provinz exiliert. Wir sehen Crassius in voller Rüstung und mit einem Helm mitten in Rom bekleidet, der dem „Totenkopfhelm“ aus *Gladiator* sehr ähnelt, der eigens für den Film angefertigt wurde und nunmehr begehrtes Fanaccessoire ist.⁵⁸ In einer Montage, über die noch die *opening credits* laufen, brandschatzt Crassius aus Wut über die Verbannung in der Provinz und veranstaltet Gladiatorenspiele, bei denen der nach unten gerichtete Daumen nicht fehlen darf. Doch in einem dieser Dörfer, so die Erzählerin weiter, lebt die noch kindliche Heldin Serena, die Hoffnung auf Änderung gibt. Von ihrer Mutter ausgeschickt, um ihre ältere Schwester Gwyned

⁵⁸ Vgl. Junkelmann 243.

zum Essen zu holen, fasst sie kurz ein kleiner Junge an der Hand, doch wehrt Serena ihn bestimmt ab. Gwyned hingegen vergnügt sich mit einem jungen Mann im Stroh, der nur einer von vielen zu sein scheint. Dann bricht Crassius mit seinen Truppen in die Szene und tötet den Vater der Mädchen, während er schon Gwyned als Beute im Arm hält. In einer Verschärfung der bekannten Szene aus *Spiel mir das Lied vom Tod* (Regie: Sergio Leone, 1968) muss Serena auf glühenden Kohlen die gefesselte Mutter auf den Schultern tragen, um deren Hals eine Schlinge geknüpft ist. Die Mutter wird gehenkt, die beiden Mädchen getrennt und versklavt. Als junge Frau ist Serena mittlerweile zur Tänzerin ausgebildet. Bei einer Performance mit lesbischen Untertönen in hauchfeinen Gewändern erkaufte ein Römischer Senator eine Nacht mit ihr. Während sie sich vor dem Spiegel mit ihrer Tanzkollegin für diesen Anlass schmückt, äußert sie ihre Zweifel an der Idee ihrer Freundin, dass alles anders sein wird, wenn sie wieder frei sein werden. Schließlich seien sie ja immer noch Frauen. Dann sprechen beide verächtlich das Wort „men“ aus und spucken zu Boden. Während der Senator sie sich mit Wein und Worten gefügig machen will, wird eine gefesselte Amazone hineingeführt, die erstaunliche Ähnlichkeit mit Xena aus der TV-Serie hat, und die von einer Prinzessin mit dem im Englischen ähnlich klingenden Namen Zenobia (eigentlich Herrscherin im palmenyrischen Reich im 3. Jh. n. Chr.⁵⁹) angeführt wird. Um ihr seine Macht zu demonstrieren, will der Senator Serena vor ihren Augen vergewaltigen, wird aber von dieser überwältigt und mit einem Kerzenständer durchbohrt – wahlweise ein Zeichen für die gescheiterte Romantik oder phallische Penetration mit anderen Mitteln. Serena und ihre Freundin schließen sich der Amazone an und werden im Wald zu Kämpferinnen ausgebildet. Die Amazonen tragen trotz kondensierenden Atems in der Kälte des Waldes Lederbikinis und bauchfrei, gesellen den Film also zur Kategorie des „Bikini-Bauchnabelfilms“⁶⁰. Sie haben *sixpacks*, Nasen-OPs, Silikonbrüste, gezupfte Augenbrauen und blonde Strähnen in ihren wallenden Haarschöpfen – kurzum, sie entsprechen weitgehend einem Schönheitsideal, wie es heutzutage von Playboy oder ähnlichen Hochglanzmagazinen geprägt ist. Nicht selten schiebt sich während einer Unterhaltung vom Film völlig unmotiviert ein muskulöser Bauch oder ein aus dem zu engen Bikini überbordendes Dekolleté ins Bild. Die beiden ersten Regeln der Amazonen besagen, dass kein Mann das Lager uneingeladen betreten darf. In dieser Doppelung erinnert das Regelwerk an das in *Fight Club* (David Fincher, 1999), in der das Verbot, über die elitäre Gruppierung zu reden, ebenfalls zweifach genannt wird. Der anschließende Ausspruch „All your life you’ve been a slave, and you don’t even know it.“ sagt auch Morpheus zu Neo in *Matrix* (Regie: Andy und Lana Wachowski, 1999), doch trifft er dort zu, wogegen sich die jungen Frauen hier ihrer Situation bewusst sind. Während Serena unter

⁵⁹ Vgl. <http://www.roman-emperors.org/zenobia.htm>.

⁶⁰ Wieber 1998, 77.

anderem auch mit einem Morgenstern (!) zur Amazone ausgebildet wird, sehen wir ihre Schwester nackt als Lieblingshure für Marcus Crassius, den sie mittlerweile liebt, ein Bad einlassen, das ebenso unbekleidete Dienerinnen säumen. Gwyned ist mit ihrer operierten Nase, den blond gefärbten Haaren und skurrilen Silikonbrüsten zur Trophäe des Mörders ihrer Eltern geworden, die in Dekadenz Intrigen spinnt, während Serena anscheinend im Einklang mit der Natur frei ist.

Während ihres Bades wählen Gwyned und Crassius Gladiatoren aus, auf die sie Crassius' Geld gegeneinander setzen und die sie mit phallischen Bemerkungen bedenken. Der eine sehe aus, als könne er ein Schwert führen, der andere gar einen Speer. Im folgenden Kampf sehen wir die beiden Männer allerdings ringen und boxen. Auch hier bricht die Umkehrung des üblichen Verhältnisses von männlichem Zuschauer und weiblichem Modell, vor allem weil Gwyned nackt aus dem Bad steigt und sich wie an Statuen an die Männer schmiegt, die ins Nichts blicken. Crassius' wohlgekleidete, treue, doch frustriert wirkende und weniger hübsche Ehefrau kommt hinzu und beansprucht den Platz an seiner Seite auf Kosten von Gwyned, der sie ansonsten machtlos nur verbale Sticheleien zuwerfen kann. Dem Film zufolge gibt es also drei Frauentypen: den lesbisch angehauchten, Männer verachtenden, den sexuell attraktiven doch kostspieligen, und den faden asexuellen, der obendrein noch die Ehe darstellt. Dass es eine Mischung aus allen dreien mit positiven Eigenschaften wie in der Wirklichkeit geben kann, wäre in dieser Art Film undenkbar. Eine ähnliche Aufteilung von Charaktereigenschaften auf einzelne Figuren finden wir auch im Film *Gladiator*, der im nachstehenden Kapitel besprochen wird. Es folgt eine weitere Zurschaustellung der Ideenlosigkeit der Schreiber in Form einer Filmanleihe bei *Lawrence of Arabia* (Regie: David Lean, 1962). Bei einem Streifzug durch die Wälder muss Serena eine Gefährtin zurücklassen, die sie trotz der hereinbrechenden kalten Nacht und der Bedrohung der Wölfe entgegen der Anweisung der Anführerin zurück ins Lager schleppt – wiederum in Lederbikini und bauchfrei. Dann bricht sie ohnmächtig zusammen, nicht jedoch, ohne vorher „No-one's destiny is chosen.“ zu hauchen, wie der aus der Wüste zurückgekehrte Retter Lawrence „Nothing is written.“ sagt. In einem Dorf angekommen treffen sie auf Lucius, den Kommandanten der männlichen Leibgarde der Prinzessin Zenobia, der wiederum dem Hercules der TV-Serie bemerkenswert ähnlich sieht. Mit ihm misst sich Serena im unblutigen Zweikampf und muss zur Beruhigung des männlichen Publikums feststellen, dass eine Frau einem ausgebildeten männlichen Kämpfer doch nicht das Wasser reichen kann, und auch eine Amazonenprinzessin als Bodyguards lieber Männer nimmt. Ähnlich wie bei Juvenals Kämpferin, der vorgeworfen wird, ihr Geschlecht zu vergessen (*fugit a sexu*, Satire 6,253), verweist der Film die aufbegehrende Serena in die als passend angesehenen Schranken. Aus dem Film *Sign of the Cross* (Regie: Douglas Sirk, 1954) beschreibt Anja Wieber in ihrem Aufsatz „Leben im Schatten

der Planwagen? – Zur Darstellung der Hunninnen im Film“ eine ganz ähnliche Szene: der Römer Marcian will Hunnen im Schwertkampf unterweisen; die Hunnin Kubra bietet ihm die Stirn mit den Worten „Eine Hunnenfrau kämpft wie ein Mann.“ Unter dem Gelächter der männlichen Zuschauer entwaffnet Marcian Kubra und trägt sie über seine Schulter geworfen fort. Es

gibt keine Hunnen und keine Römer, es gibt nur Männer, die sich einig sind, dass den Frauen Einhalt zu gebieten ist. [...] Die Zähmung der widerspenstigen Kubra wird somit zu einem Symbol für die Bestrafung von Frauen, die sich in Männerdomänen [...] vorgewagt haben.⁶¹

Anja Wieber macht hier einen Reflex auf den weiblichen Anspruch auf Berufstätigkeit nach der Notwendigkeit weiblicher Arbeit in der Nachkriegszeit in der BRD aus, der von Seiten der Politik opponiert wurde zugunsten der Wiedereingliederung der Kriegsheimkehrer⁶² – ein Phänomen, das sich recht ähnlich auch für weibliche Reservisten der US-Armee abgespielt hat, die man zunächst mit der Ikone *Rosie the Riveter* anwarb, um ihnen anschließend die persönliche und finanzielle Selbstbestimmung wieder zu versagen.⁶³ Der Hunnenfilm öffnet eine Dichotomie zweier Frauenbilder aus der angepassten Pulcheria und der rebellischen Kubra⁶⁴, deren sprechende Namen (pulchra, „schön“; Kubra wie Kobra, also Schlange) sie ferner als gut und böse klassifizieren.

In Kubras Äußerung, dass sie wie ein Mann kämpfe, liegt die Crux sowohl der weiblichen Gladiatur als auch der hier besprochenen Filme: Sie erhebt mit dem Vergleich den Mann zur Norm, die sie zu imitieren versucht, und der sie von vornherein aufgrund ihres Geschlechts niemals entsprechen kann. Sofern weibliche Gladiatoren und die Filme über sie ihre eigene Leistung unter den für männliche Darbietungen zutreffenden Gesichtspunkten beurteilen, kann kein für sie positives Ergebnis herauskommen. Waren die Kämpfe in der Antike Symbol von Todesverachtung und schon dem Namen nach männlicher *vir-tus* (vir, „Mann“), und suchen heutige Antikfilme ein ins Wanken geratenes Männlichkeitsbild durch Objektivierung von Frauen und Glorifizierung männlicher Helden zu re-etablieren, so kann die weibliche Gladiatur auf dem Wege der reinen Imitation keine Früchte tragen, wenn sie sich diesem inszenatorischen Rahmen anpasst. Ganz wie in der feministischen Theorie unsere Sprache und damit einhergehend unser Denken als männlich geprägt analysiert werden, woraus sich der schwierig zu erfüllende Wunsch nach einer egalitären Sprach- und Denkform ergibt,⁶⁵ muss auch der auf Frauen fokussierte Antikfilm eine eigene Sprache entwickeln und darf nicht auf ausgetretenen männlichen Pfaden wandeln, wenn er sein Thema ernst nimmt.

⁶¹ Wieber 2006, 151.

⁶² Vgl. Wieber 2006, 152f.

⁶³ Vgl. Boyer et al. 801.

⁶⁴ Vgl. Wieber 2006, 154.

⁶⁵ Vgl. Mulvey 23.

Lucius wird Serena gegen Ende des Films erneut besiegen doch dann seinem Schützerinstinkt folgend durch Pfeile sterben, da er sich weigert, sie in der Arena umzubringen. Dort treffen sie sich als Gladiatoren ohne Ausbildung, die wie die anderen wahllos irgendwelche Waffen greifen und wieder aufeinander losgehen – eine Praxis, die es in der Antike mit ihren Monomachien von vorbestimmten Fechterpaarungen nie gab. Serena war aufgebrochen, um an Crassius tödliche Rache für ihre Familie zu nehmen, begleitet von Zenobias Worten „May the Goddess be with you always.“, was als „May the force be with you always.“ aus *Star Wars* bekannt ist. Lucius hat sich mittlerweile in Serena verliebt, und auch sie erkennt, dass Männer liebenswert sind. Die Aufspaltung der beiden Schwestern in Hure und Jungfrau schlägt sich auch in der Darstellung der Liebesnacht zwischen Serena und Lucius nieder, in der immer ein Arm oder sonstiger Körperteil zwischen der Kamera und Serenas Geschlechtsmerkmalen ist. Der (männliche) Zuschauer kann sie nicht vollständig objektivieren, und sie behält einen Rest Anstand übrig. So wird sie aus der „Sackgasse“ lesbischer und männerfeindlicher Anwandlungen zur heterosexuellen, eher empfangenden als fordernden Frauenrolle zurückgebracht und dadurch mit der patriarchalen Ordnung wieder versöhnt. Gwyneds sexuelle Freizügigkeit wird hingegen durch die Darstellung ihrer Nacktheit und die damit ermöglichte Inbesitznahme durch den Zuschauer als verwerflich stigmatisiert. Für die Transgression des patriarchalen Gebotes weiblicher Passivität und Keuschheit zahlt sie mit dem Leben, auch hier durch einen Stich in den Unterleib. In einem letzten Akt geschwisterlicher Liebe hatte sie der gefangenen Schwester zur Flucht verholfen, nachdem sie sie zuvor Crassius ganz hörig verraten hatte. Vollkommen im überspitzt männlichen System als allzeit bereite Trophäe und Gespielin aufgegangen fühlte sie sich dem Gesetz des Mannes mehr verpflichtet als der eigenen Schwester. In der Arena tötet Serena schließlich Crassius, und richtet dann wie Maximus in *Gladiator* ironisch-kritische Fragen an das Publikum, ob ihnen das Töten denn keine Freude bereite. Das verbindet sie mit der Warnung, Frauen gut zu behandeln, da sie ansonsten bei den gewalttätigen Männern mit ihrer dem aus der gleichnamigen TV-Serie bekannten *A-Team* ähnlichen mobilen Einsatztruppe einmarschieren und für Ordnung sorgen werde. Gerade Gefangenschaft und Kampfplatz der Provinz entkommen weiß sie von bedrängten Frauen in Rom und läutet die Revolution gegen das Römische Reich ein, das bald nach der 60 n. Chr. stattfindenden Handlung durch die Westgoten, Hunnen, Wandalen und Amazonen untergehen sollte (!), so die weibliche Erzählstimme.

Amazons and Gladiators präsentiert ein Geschichtsbild aus gefährlichem Halbwissen und modernen Vorstellungen von der vermeintlichen Dekadenz der Römer, die zur Darstellung viel nackter Haut profitgünstig ausgenutzt wird. Mit ihrem dem Film *The Arena* auffallend ähnlichen Plot und mit der Ansammlung filmischer Zitate wird die Ideenlosigkeit der Filmemacher offenbar, die mit mangelndem Wissen über antike Kultur nicht damalige Verhältnisse

wiedergeben sondern ihren halbpornographischen Phantasien unter dem Deckmantel antiker Verkommenheit Ausdruck verleihen. So liefert der Film fast keinen Stoff zur Mythen- und Geschichtsrezeption, dafür aber umso mehr zur Aufdeckung patriarchaler Machtkonstellationen im Kino der Jetztzeit. Kennen die Antikfilme vergangener Jahrzehnte keine Scheu bei der Unterordnung von Frauen, so geht man hier den Umweg über die Attribution von gegenläufigen Frauenbildern auf zwei Schwestern, die zusammen mit einer Ehefrau den Eindruck entstehen lassen, eine Frau könne immer nur eine Eigenschaft haben, nie aber Macht und Weiblichkeit, Verstand und Sexualität in einem Körper vereinen. Perfiderweise werden einige der Frauen zwar inhaltlich als selbstbewusst und autonom dargestellt, doch geschieht dies auf ästhetischer Ebene wiederum exploitativ durch nackte oder nur wenig bedeckte Haut und körperliche Aufmachungen aus Hochglanzmagazinen wie Playboy, sodass die Frauen innerhalb des Filmrahmens doch wieder dem patriarchalen Blick unterworfen sind. Ferner werden lesbisches und Männer meidendes sowie sexuell allzu forderndes Verhalten als vorübergehende Irrung vorgestellt, die entweder in der heterosexuellen Beziehung einen Ausweg und Absolution findet, oder im Tode die gerechte Strafe. So reiht sich der verlogene Film nur ebenfalls in die Gruppe der Antikfilme, die bestehende Geschlechterstrukturen fortführen.

2.8 Pepsi-Werbung: *We Will Rock You*

Einen ähnlich sexuell-objektivierenden Blick wirft auch der 2003 von Tarsem Singh in Rom für Pepsi gedrehte Werbespot auf seine drei vermeintlichen Gladiatorinnen Britney Spears, Pink und Beyonce Knowles. Optisch stark an Szenen aus *Gladiator* angelehnt warten die Frauen in den Katakomben auf ihren Einsatz unter der Arena im Kolosseum, während Enrique Iglesias als Kaiser vom Publikum ausgebuht wird. Die bauchfreien Sängerinnen tragen Brustpanzer im Zuschnitte eines Bikinis und knappe schuppengepanzerte Röckchen über ihrer ölig-glänzenden Haut. Im Halbdunkel der Gänge betonen Licht und Schatten Oberschenkel, Bauch, Dekolletee und Lippen. Die als solche gekennzeichneten Gladiatorinnen kämpfen aber nicht sondern animieren das Publikum, in dem auch Mitglieder der Band Queen sitzen, zum Rhythmus von „We Will Rock You“, das stampfend mit einsteigt und durch die Vibrationen den Kaiser samt seiner eisgekühlten Kiste voll Pepsi-Dosen in die Arena befördern. Werbewirksam trinken die Frauen die Limonade und verteilen sie Brotleibern gleich unter dem Volk, während sich ein Löwe dem Kaiser nähert. In ihrem Artikel „What’s Wrong With ‘Images of Women?’“ beschäftigt sich Griselda Pollock mit Frauenbildern in Werbung und Hochglanzmagazinen. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass der weibliche Körper Ausverkauf kennzeichnet.⁶⁶ So erscheint die Limonade als Erfrischung für Körper, die zwar nichts leisten, die jedoch durch ihre fetischisierende

⁶⁶ Vgl. Pollock 138.

Inszenierung „heiß“ erscheinen. Ferner macht Pollock in der Werbung mit (halb-)nackten Frauenkörpern eine bourgeoise kapitalistische Ideologie⁶⁷ aus, die wir auch im vorliegenden Werbeclip trotz des antiken Settings am Werk sehen. Vom einstigen Handwerk der antiken Kämpferinnen ist in der modernen Werbeindustrie nur noch ein sexuell aufgeladenes Abziehbild übrig geblieben, das wie für die Darstellerinnen der Antikfilme früherer Dekaden nun auch für heutige Sängerinnen ein popkulturelles Starvehikel ist, in dem sie strophenweise mit ihrem charakteristischen Timbre auch für sich selbst Werbung machen. In ihrer Popularität durchaus Gladiatoren vergleichbar, verschiebt sich allerdings die Leistung der Frauen vom Kämpfen aufs Singen. Die antike Arena mitsamt der weiblichen Gladiatur gerät wieder einmal nur zum Mittel zum Zweck, zur Alternative zu anderen Szenarien, die Limonade oder Schallplatten verkaufen soll.

2.9 *Gladiator*

Der Untertitel des letzten hier besprochenen Films *Gladiator* um drei Prinzessinnen verrät schon viel über seine Genrezugehörigkeit: „Does my gluteus maximus look big in this?“ rückt den Antikfilm um drei unterschiedliche Schwestern in den Bereich von „*chick flicks*“ (Kim Morgan: „Films that drive women to the theaters and drive men crazy“⁶⁸), also eines Films über vermeintliche Frauenthemen. Auch hier begegnen uns bekannte Topoi des nicht ganz ernst gemeinten Genretyps: die Schwestern sind verkracht, die eine kann jeden Mann haben, die andere macht Karriere (als Kriegerin), und die Protagonistin findet ob ihres burschikosen Körpers weder Beachtung der Dorfleute noch einen Mann. Zudem gibt es keine echten Kerle mehr; alle verfügbaren Männer sind hässlich, dumm oder rasieren sich die Beine und flechten sich Zöpfe (wohl ein Seitenhieb auf Metrosexualität). Die aus Nebenrollen in den zwei *Bridget Jones*-Filmen bekannte Sally Phillips avanciert hier zur Hauptfigur namens Worthaboutapig. Cäsar hat soeben Gallien besiegt und wendet sich nun nach Britannien, wie den Dorfleuten um Königin Tuathfhlaifhfh, die Mutter der Schwestern, ein entkommener Gallier mitteilt, den Worthaboutapig dankbar in ihrer Hütte unterbringt. Dwyfuc, deren sexuell auffälliges Verhalten sich im Namen („Do-I-f***“) und ihrem mit berritonem Raubkatzenschnurren unterlegten, in Gegenwart eines jeden halb ansehnlichen Mannes immer wiederkehrenden Fressblick äußert, erliegt den Uniformen der Römer und gerät in Gefangenschaft. Trotz des Streits der Geschwister kann Worthaboutapig die dritte Schwester Smirgut the Fierce, die dasselbe Raubkatzenrollen als Zeichen ihrer Gefährlichkeit zugewiesen bekommt, für eine Rettungsmission nach Gallien gewinnen. Dort ist Dwyfuc mittlerweile zur allzeit bereiten Konkubine in seidenen Gewändern gediehen und hat sich in einen schmucken Römer verliebt, erkennt aber den Ernst der Lage und

⁶⁷ Vgl. Pollock 142.

⁶⁸ <http://movies.msn.com/movies/article.aspx?news=143735>.

will mit den mittlerweile versöhnten Schwestern die Heimat vor Cäsar retten. Die Flucht misslingt, die drei werden vor den Augen Cäsars zu Gladiatorinnen im Kampf gegen den Schwarzenegger-esken gothischen Gladiator, der Smirgut zu begeistern weiß. Nachdem sich die älteren Schwestern mit stichelnden Bemerkungen über Singledasein und Kinderlosigkeit gegenseitig ausgeknockt haben, wird Worthaboutapig getötet, fährt zur Unterwelt hinab und erhält dort ihrem Wunsch gemäß Brüste und die damit verbundene Aufmerksamkeit eines Harems von Männern. Von den älteren Schwestern zu den Lebenden zurückgeholt gelingt ihr der zweite Versuch gegen den Über-Gladuator. In der Heimat vertreiben die Schwestern Cäsars Truppen, Dwyfuc findet ihren Römer wieder, mit dem sie nun Kinder zeugen will; Smirgut schmiegt sich in die Arme der lang vermissten Mutter, und Worthaboutapig weiß den Gallier mithilfe ihres neuen Dekolletees und damit gewonnen Selbstvertrauens zu kommandieren. *Gladiator* ist als Komödie angelegt und sollte daher mit Genrekonventionen spielen. Doch die Persiflage misslingt, die Witze wollen nicht recht zünden. Das als Antikfilm gestaltete *chick-flick* interessiert sich für aus moderneren Varianten bekannte Themen wie Männersuche, Kinderwunsch, Karriere und Eintracht zwischen Schwestern. Doch gelingt weder eine (wenn auch wohl nie angestrebte) Antikendarstellung noch die lockere Komik. Der Film versandet in stereotypen Rollen, sodass weibliche Sexualität, Karriere und Rationalität auf drei verschiedene Schwestern aufgeteilt werden. Die flachen Figuren sind entweder durch die Tierlaute als sexuell oder karrieristisch zu auffällig (Smirgut pinkelt als Zeichen ihrer Männlichkeit in hohem Bogen im Stehen) oder aus Mangel an weiblichen Rundungen zu unauffällig gekennzeichnet, sodass es nur Extreme, nie aber eine trotz des plakativen Genres einigermaßen realistische Charakterzeichnung gibt. Dadurch versagt der Film die Identifikation mit den Figuren und die Immersion in seine Realität. Das eigentliche Thema dieser Arbeit, die weibliche Gladiatur, streift der Film genauso wie jede andere weibliche Aktivität außer Sex und viel Reden nur am Rande. Die vielgerühmte Kriegerin Smirgut kommt nicht zum Einsatz, und so besiegt Worthaboutapig den gothischen Gladiator mit einem Biss in die Genitalien und vertreibt ihn anschließend mit einer Tirade über all ihren Unmut ob ihrer generellen Missachtung. Die letztendliche Vertreibung der Römer aus Britannien gelingt durch wilde Bienen, nicht durch Kampf. Am Ende des Films erfüllen die Frauen vorgegebene Rollen: Dwyfuc sehnt sich nach Kindern, Smirgut ist eine liebesbedürftige Tochter, und Worthaboutapig hat nichts außer ihrem vergrößerten Busen. Nur im Zuge der letzten Antikfilmwelle möglich und als Komödie über moderne weibliche Sorgen angedacht verliert sich das Zwitterwesen *Gladiator* in Ermangelung der Entscheidung für eine Seite und weiß auf keiner zu überzeugen.

3. Schluss

Wie wir gesehen haben, stellt die weibliche Gladiatur ein zweiseitiges Faszinosum dar, das zwar anzieht, aber nicht sein darf in der patriarchalen Gesellschaft, der sie entspringt. So ergeben sich zeitunabhängige Konstanten in der Behandlung des Themas, durch die sich antike Autoren und moderne Filmemacher (sie stellen das Gros der Verantwortlichen dar) nahestehen. Gelten Gladiatorinnen auch als etwas besonderes, attraktives, neues, so haftet ihnen doch immer die Konnotation des Exzess an, durch den sie je Kaiser positiv oder negativ angesehen werden. Ferner stellen sie die Devianz von der Norm dar, denn sie brechen mit antiken Vorstellungen von Geschlechterrollen. Daher werden sie in die Nähe von Amazonen gerückt, mit denen sie auch die modernen Interpretationen vermischen. Die wenigen Antikfilme nutzen den Deckmantel der zeitlichen und geographischen Versetzung, um die Darstellerinnen brutalisiert und sexualisiert zugleich zu zeigen. Böte das Thema Stoff für Filme über mutige und starke Frauen, wie sie wohl in der Antike tatsächlich waren, so interessiert sich keiner der Filme wirklich für seine Figuren, sondern nutzt sie für eigene Zwecke. Dies geschieht unverhohlen durch eine sexuell-gewalttätig objektivierenden Handlung oder mittelbar durch einen voyeuristischen Blick, dem die Frauen schutzlos ausgeliefert sind. Die antiken Autoren benutzten das Thema der weiblichen Gladiatur, um persönliche Meinungen, Kritik am herrschenden System oder Beklagen eines Verlusts von Werten damit zu transportieren. Es wurde Mittel zum Zweck, hatte aber per se keine eigene Existenzberechtigung. Auch die modernen Filme sind offensichtlich maßgeblich an schnellem Geld durch exploitative Kameraführung und Handlung interessiert, das sie im Fahrwasser der jüngsten Welle von Antikfilmen machen wollen. Es wäre zu wünschen, dass ein Film ähnlich wie *Gladiator* sich auf eine faire Darstellung einer weiblichen Kämpferin einließe, und dem Sujet genug Attraktionspotential zutraute, sodass sexualisierende Blicke überflüssig wären. Doch erscheint dies unrealistisch in unserer patriarchalen Gesellschaft, in der weibliche Kämpferinnen wie *Charlie's Angels* und *Lara Croft* immer trotz ihrer Stellung als Protagonistinnen in ein Korsett aus sie objektivierenden Kameraeinstellungen gepresst werden.

4. Werkverzeichnis

4.1 Bibliographie

- COLEMAN, KATHLEEN: Missio at Halicarnassus. In: Harvard Studies in Classical Philology 100 (2000), S. 487–500.
- DUKE, T. T.: Women and Pygmies in the Roman Arena. In: The Classical Journal 50.5 (1955), S. 223–224.
- DYER, RICHARD: Don't Look Now: The Male Pin-Up. In: The Sexual Subject: a Screen Reader in Sexuality. Hrsg. von MANDY MERCK (1992), S. 265–276.
- GOLD, BARBARA K.: 'The House I Live in is Not My Own': Women's Bodies in Juvenal's Satires. In: Arethusa 31.3 (1998), S. 369–386.
- HÖNLE, AUGUSTA/HENZE, ANTON: Römische Amphitheater und Stadien, 1981.
- HUNGER, HERBERT: Herakles. In: Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Hrsg. von DERS., 1959, S. 138–147.
- JUNKELMANN, MARCUS: Hollywoods Traum von Rom. *Gladiator* und die Tradition des Monumentalfilms, 2004.
- MAURICE, LISA: Roger Coreman's Female Gladiators: *The Arena* (1973) and *The Arena* (2001). Unter: www.kinemagladiatrix.info (Website eingestellt).
- MCCULLOUGH, ANNA: Female Gladiators in Imperial Rome: Literary Context and Historical Fact. In: Al Ain, United Arab Emirates Classical World 101.2 (2008), S. 197–209.
- MULVEY, LAURA: Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: The Sexual Subject: a Screen Reader in Sexuality. Hrsg. von MANDY MERCK, 1992, S. 22–34.
- POLLOCK, GRISELDA: What's Wrong With 'Images of Women'? In: The Sexual Subject: a Screen Reader in Sexuality. Hrsg. von MANDY MERCK, 1992, S. 135–145.
- SCHNEIDER, K.: Gladiatores. In: Paulys Real-Encyclopädie der Classischen Altertumswissenschaften, Suppl.-Bd. 3. Hrsg. von GEORG WISSOWA u.a., 1918, S. 760–784.
- STAHLMANN, INES: Geschlechterrollen. In: Der Neue Pauly, Bd. 4, Hrsg. von HUBERT CANCIK/HELMUTH SCHNEIDER, 1998, Sp. 1008–1012.
- WAGNER-HASEL, BEATE: Frau II. A–E. In: Der Neue Pauly, Bd. 4, Hrsg. von HUBERT CANCIK/HELMUTH SCHNEIDER, 1998, Sp. 634–637.
- WALDE, CHRISTINE: Amazonen. In: Metzler Lexikon Religion, Bd. 1, Hrsg. von CHRISTOPH AUFFARTH/JUTTA BERNARD/HUBERT MOHR, 1999, S. 53–55.
- WIEBER, ANJA: Hauptsache Helden? Zwischen Eskapismus und Identifikation – Zur

Funktionalisierung der Antike im aktuellen Film. In: Pontes 2 – Antike im Film, Hrsg. von MARTIN KORENJAK/KARLHEINZ TÖCHTERLE, 2002, S. 13–25.

WIEBER, ANJA: Herrscherin und doch ganz Frau – Zur Darstellung antiker Herrscherinnen im Film der 50er und 60er Jahre. In: metis – Zeitschrift für historische Frauenforschung und feministische Praxis 7 (1998), S. 73–89.

WIEBER, ANJA: Leben im Schatten der Planwagen? Zur Darstellung der Hunninnen im Film. In: Frauen und Geschlechter. Bilder – Rollen – Realitäten in den Texten antiker Autoren der römischen Kaiserzeit. Hrsg. von CHRISTOPH ULF/ROBERT ROLLINGER, 2006, S. 139–166.

4.2 Filmographie

BEKMAMBETOV, TIMUR: The Arena – Schlacht um Rom, 2001.

CARVER, STEVE: The Arena, 1973.

DEMILLE, CECIL B.: The Sign of the Cross, 1932.

GRANT, BRIAN: Gladiatress, 2004.

LEONVIOLA, ANTONIO: Le Gladiatrici/Thor and the Amazon Women, 1963.

NORTON, BILL L.: Hercules and the Amazon Women, 1994.

SCOTT, RIDLEY: Gladiator, 2000.

SINGH, TARSEM: We Will Rock You – Pepsi-Werbung, 2003.

WEINTRAUB, ZACHARY: Amazons and Gladiators, 2001.