

### III Text-Monumente

#### 1 Imperiale Modelle: Der Text als Index

Ein grundlegendes Bedürfnis der Triumphzüge bestand darin, einen Sieg zusammen mit dem militärischen Erfolg einer Einzelperson dauerhaft zu verewigen. Hier stand das Ritual allein aber einem grundsätzlichen Problem gegenüber. Da die Prozession den Sieg zwar ephemere vergegenwärtigen, ihm aber von selbst keine Dauerhaftigkeit verleihen konnte, mussten weitere Verewigungsprozesse im Anschluss an den Triumph stattfinden. So konnten nachträglich entweder einzelne Elemente des Triumphzugs an einem zugänglichen Platz in der Öffentlichkeit ausgestellt werden – dies war z. B. bei besonders wertvollen Beutestücken der Fall – oder es bedurfte einer zusätzlichen Monumentalisierung des Sieges mithilfe externer Medien. Diese Medien waren sehr vielfältig und rangierten von materiellen Auszeichnungen wie Ehrenstatuen, Siegesdenkmälern und Münzprägungen bis zu immateriellen Auszeichnungen wie dem Tragen eines Titels.<sup>308</sup> Beinahe jedes Medium war dabei eng mit dem Einsatz von Schrift verbunden. Anders als das flüchtige Ritual waren schriftliche Aufzeichnungen dazu geeignet, die Erfolge eines siegreichen Feldherrn nicht nur für einen vergänglichen Moment hervorzuheben, sondern sie auch für ein überzeitliches Publikum dauerhaft zu bewahren.<sup>309</sup> Bei allen schriftlichen Aufzeichnungen – seien sie dokumentarischer oder literarischer Natur – wäre also zunächst der Aspekt der Literalität in engem Zusammenhang mit ihrer Monumentfunktion hervorzuheben. Da die Schrift in der Antike als ein inhärent unvergängliches Medium wahrgenommen wurde, kam ihr im Prozess der Monumentalisierung ein sehr hoher Stellenwert zu. Als unmittelbarer Vorteil der Schrift gegenüber anderen Repräsentationsmedien darf ihre deiktische bzw. indexikalische Funktion angenommen werden. Oft sei es, wie etwa Wiseman (2014) hervorhebt, erst durch die Schrift möglich gewesen, bestimmte Darstellungen zu identifizieren und zu kontextualisieren.<sup>310</sup> Die Ergänzung eines Monuments mit schriftlichen Elementen sei somit notwendig gewesen, um über einen längeren Zeitraum hinweg *memoria* zu stiften.<sup>311</sup> Ein wichtiger Faktor, damit ein Text diesen Zweck erreichte, war zudem der Grad an Öffentlichkeit, in dem sich der Text verortet. Je präsenter ein Text im öffentlichen Raum

---

<sup>308</sup> Vgl. Itgenshorst (2009a) 90–93.

<sup>309</sup> Um die Prozesse der Kommemoration und Monumentalisierung von Siegen zu beschreiben, greift Östenberg (2009a) 199 auf eine (in einem anderen Kontext getroffene) Unterscheidung Wisemans (vgl. ebd., Anm. 39) zurück und hält folgende Abfolge fest: An erster Stelle stehen die *res gestae* und der Sieg, dann die Belohnung und Ehrung in Form des Triumphes, anschließend das Monument und erst im letzten Schritt trete die rühmende Verewigung durch die Historiographie ein. Auch wenn sich dieses Modell als weitgehend praktikabel und zutreffend erweist, erscheint die Differenzierung von Monument und Historiographie, die sowohl in ihrer Gestaltung als auch in ihrem kommemorativen Anspruch durchaus ähnlich sein können, nicht unproblematisch.

<sup>310</sup> Vgl. Wiseman (2014).

<sup>311</sup> Vgl. Walter (2004) 214f., Beard (2007) 37, Wiseman (2014) 44–48.

steht, desto größer ist die potenzielle Zielgruppe, die ihn lesen kann. Hier haben literarische Texte, die „an jedem Ort und zu jeder Zeit rezipiert werden konnte[n]“<sup>312</sup> einen praktischen Vorteil gegenüber allen anderen Formen von schriftlichen Texten.<sup>313</sup> Dazu lassen sich generell auf einer fundamentalen Ebene Beispiele von schriftlichen Elementen aufführen, die im öffentlichen Leben im antiken Rom verankert waren und die – ob im Zusammenhang mit Gebäuden, Statuen oder Münzen – eine primär indexikalische und perpetuierende Funktion erfüllten. Die Möglichkeiten, das römische Imperium im öffentlichen Raum der Stadt zu repräsentieren, waren vielfältig und wurden mit der Zeit sehr unterschiedlich realisiert. Während ein Siegesmonument ursprünglich einem spezifischen Ereignis galt, das erinnert werden sollte, wurde die Semantik von Sieg und Triumph im öffentlichen Raum immer globaler und programmatischer. Einen besonderen Wendepunkt stellte hier der Übergang der späten Republik zum augusteischen Prinzipat dar, in dem, wie Zanker in seiner berühmten Arbeit ‚Augustus und die Macht der Bilder‘ gezeigt hat, eine umfassende Programmatik innerhalb verschiedener Medien entworfen wurde. Schrift und Text spielten im öffentlichen Raum eine bedeutende Rolle – man denke etwa an die großflächigen *res gestae* des Augustus –, sind allerdings als Teil eines größeren intermedialen Diskurses zu betrachten.

Im Folgenden soll ein kurzer Blick auf den Aufbau und Inhalt solcher ‚öffentlichen‘ Texte geworfen werden, um einen Überblick darüber zu gewinnen, welche Aspekte des Triumphzugs in der öffentlichen Repräsentation fokussiert wurden. Zur Zielsetzung dieses Abschnitts gehört dabei keine ausführliche Darstellung des breiten Spektrums an epigraphischen und numismatischen Befunden, welche die Triumphfeier oder Sieges szenarien abbilden, sondern das Ziel besteht darin, einen methodischen als auch terminologischen Rahmen abzustecken, mit dem im Folgenden auf spezifische Phänomene der Textstruktur zugegriffen werden soll.

### 1.1 Text als Ehrung: Sieges-, Ehren- und Weihinschriften

Zu den prototypischen Textsorten des öffentlichen Raums gehört an erster Stelle die weite Gattung der Inschriften. Militärische Erfolge waren für die Repräsentation auf Inschriften besonders beliebt und konnten, sofern sie vorhanden waren, auf beinahe allen Inschriftenarten (Ehren-, Bau- und Weihinschriften) angeführt werden. Diese Inschriften waren fest in die römische Monumentallandschaft integriert und begleiteten z. B. ausgestellte Beutestücke, Ehrenstatuen oder öffentliche Gebäude, die durch den Erlös der Kriegsbeute vom Triumphator gestiftet worden waren. Auch wenn der Aufstellungskontext jeweils verschieden war, weist ihre Art und Weise der Referenz auf Sieg und Triumph in ihrer Struktur einen schematischen, geradezu formelhaften Aufbau auf.

<sup>312</sup> Walter (2004) 213.

<sup>313</sup> Zum Spannungsverhältnis von kommunikativem und dem durch schriftliche Aufzeichnungen heranwachsenden kollektiven Wissen vgl. Walter (2004) 37–41, zum Stiften von *memoria* durch Erinnerungsorte vgl. ebd. 155–195.

Die Ausführlichkeit der Informationen variierte dabei sehr stark und konnte von der bloßen Erwähnung der Tatsache, dass die Person gesiegt hatte, bis zu einer ausführlichen Beschreibung seiner Handlungen reichen. Wir sehen dies an drei Beispielen, die unterschiedlich ausführliche Angaben enthalten, in ihrer Grundstruktur aber immer ähnlich sind:

**Tab. 2:** Prototypische Repräsentationen von Sieg und Triumph auf lateinischen Inschriften.

(1) Sieger (Name, Titel)
Cn(aeo) Pompeio Cn(aei) f(ilio) Magno imper(atori) iter(um) <sup>314</sup>
(2) Sieger (Name, Titel) – bezwungene Feinde (Ethnien, Anführer)
L(ucius) Aimilius L(uci) f(ilius) inperator de rege Perse Macedonibusque cepet. <sup>315</sup>
(3) Sieger (Name, Titel) – <i>res gestae</i> (z. B. eroberte Städte) – bezwungene Feinde (Ethnien, Anführer)
L(ucius) Mummi(us) L(uci) f(ilius) co(n)s(ul). Duct(u), auspicio imperioque eius Achaia capt(a). Corinto deleto Romam redieit triumphans. [...] <sup>316</sup>

An erster Stelle stand obligatorisch der Name des siegreichen Feldherrn, der zusammen mit seiner Abstammung und seinen Titeln genannt wurde. Sein *imperator*-Titel wurde Itgenshorst zufolge beinahe immer aufgeführt; er trete sogar dann auf, wenn kein Triumph erwähnt wurde.<sup>317</sup> Häufig war die zusätzliche Kontextualisierung des Sieges durch die Assoziation mit einer Ethnie oder einer Region (meist äquivalent gebraucht) oder dem Namen eines besiegten Heerführers oder Königs. Der Umfang, in dem die *res gestae* des Feldherrn angegeben wurden, lässt sich, wie im Triumph, weit fassen. Riggsby (2006) spricht hier etwas unpräzise von Kriegsbeute (*plunder*), verweist aber selbst darauf, dass es sich i. d. R. nicht um erbeutete Gegenstände, sondern die Namen von Städten, die erobert oder zerstört worden waren, handelt.<sup>318</sup> Auffällig ist bei den drei Beispielen die Fokussierung auf den siegreichen Feldherrn und die Angaben seiner *res gestae*. Diese waren meist sehr ausführlich und konnten sogar durch konkrete Zahlangaben ergänzt werden. Wenn ein Triumph gefeiert wurde, konnte zwar, wie die Inschrift des Lucius Mummius (3) zeigt, zusätzlich auf diesen durch ein angefügtes *triumphans* verwiesen werden. Dies war aber, wie Itgenshorst im Rahmen ihrer detaillierten Untersuchung bemerkt hat, nur selten der Fall: Im Vergleich mit den *res gestae* habe der Triumphzug selbst gewissermaßen nur eine sekundäre Rolle eingenommen.<sup>319</sup>

314 CIL I<sup>2</sup> 768 = ILLRP<sup>2</sup> 381 = Degrassi: Imagines, Nr. 165.

315 CIL I<sup>2</sup> 622 = ILLRP<sup>2</sup> 323 = Degrassi: Imagines, Nr. 142.

316 CIL I<sup>2</sup> 626 = ILLRP<sup>2</sup> 122 = Degrassi: Imagines, Nr. 61.

317 Vgl. Itgenshorst (2005) 121–125.

318 Vgl. Riggsby (2006) 196 f.

319 Itgenshorst (2005) 115: „Die Formulierung, mit der der Triumph thematisiert wird, betont den Vorgang der Rückkehr aus dem Feld; der Triumph selbst wird als Partizip Präsens lediglich ‚beigeordnet‘“. Stroup (2002) 145 erkennt bereits hier eine Akzentsetzung auf die spektakulären Eigenschaften des Rituals.

## 1.2 Text als Konsens: Die *fasti triumphales*

Neben den individuellen und auf gentilizische Repräsentation ausgerichteten Ehreninschriften der republikanischen Zeit<sup>320</sup>, die teils durch Stiftungen von Angehörigen des Kaiserhauses, teils durch neue senatorische Repräsentationsformen wie die Ehrenstatuen auf dem Augustusforum, kommen in augusteischer Zeit verstärkt annalistische Modelle auf. Ein prominentes Beispiel für ein solches Universalmodell gewähren die sog. *fasti triumphales*<sup>321</sup>. Dabei handelte es sich um systematisierende Listen, die in augusteischer Zeit<sup>322</sup> zusammen mit den vergleichbar konzipierten *fasti consulares* öffentlich auf dem *Forum Romanum* zu sehen waren und sich vermutlich am sog. Parther- bzw. Augustusbogen befanden.<sup>323</sup> Darauf wurden die Triumphatoren erstmals chronologisch zusammen mit dem Jahr ihres gefeierten Triumphs verewigt. Die Angaben folgen dabei anders als die eher fakultativ gebrauchten Schemata der Inschriftentypen einem einheitlichen und systematisierenden Modell.<sup>324</sup> Zu den obligatorischen Angaben gehörten weiterhin Name und Titel des Triumphators sowie die bezwungenen Feinde oder die eroberte Region; geordnet waren sie nach den Jahren, in denen der Triumph jeweils abgehalten wurde. Wider Erwarten spielt der Triumphzug aber auch in den *fasti* neben seiner Funktion als Marke für die Datierung des Sieges keine weitere Rolle, d.h. man erfährt nichts über den Ablauf, die Teilnehmer und die Umstände des jeweiligen Triumphzugs. In den Einträgen der *fasti* wird nicht einmal unterschieden, ob es sich um einen ‚regulären‘ Triumph oder um eine *ovatio* handelte. Dies hat nicht zuletzt vor dem Hintergrund, dass die Angaben der Listen bereits in der Antike infrage gestellt wurden,<sup>325</sup> zu dem Schluss geführt, dass es sich hier nicht um streng dokumentarische Aufzeichnungen handelte.<sup>326</sup> Stattdessen, so vermutet Itgenshorst (2005), inszenierten

320 Die Angaben der republikanischen Inschriften befriedigten freilich nicht nur die individuellen Repräsentationsbedürfnisse einzelner *gentes*, sondern waren zentrale Kategorien, in denen historisches Bewusstsein erfasst und kommuniziert wurde. In republikanischer Zeit war die *memoria* vor allem durch *exempla*, d.h. Personen, die sich durch besondere Leistungen dauerhaft in das kollektive Gedächtnis eingeschrieben hatten, gelenkt.

321 Auch wenn der Begriff der Triumphalfasten (*fasti triumphales*) sich etabliert hat, sprach man im antiken Sprachgebrauch wohl eher von *acta* oder *tabulae triumphorum*, vgl. Künzl (1988) 61.

322 Die These eines direkten republikanischen Vorläufermodells der *fasti* heute eher kritisch betrachtet, wenngleich annalistische Modelle gewiss schon vorher im Bereich der Historiographie etabliert waren, vgl. Itgenshorst (2005) 220 f., Walter (2006) 52.

323 Weitgehend durchgesetzt hat sich die These, dass die *fasti* am sog. Parther- bzw. Augustusbogen angebracht waren, einem dreitorigen Monument, das in augusteische Zeit datiert und den Sieg über die Parther darstellt, vgl. Künzl (1988) 56–59. Dass es sich dabei um eigens zum Zweck dieser öffentlichen Präsentation entworfene Listen handelt, legt Schipporeit (2008) 115–124 plausibel dar.

324 Vgl. Walter (2006) 48 f.

325 Vgl. Cic. *Brut.* 62, Liv. 8,40,3–5.

326 Zum Wahrheitsgehalt der *fasti* vgl. Beard (2007), Lange (2016) 52–61. Walter (2006) 52 folgert daraus, dass auch die moderne Rekonstruktion eine legitime Variante der *fasti* darstelle: „Dieses Verfahren (*scil.* die ergänzende Rekonstruktion der *fasti* nach Angaben der Historiographie) kommt der tatsächlichen Genese der kapitolinischen Fasten auf bestürzende Weise nahe, denn auch das Original war keine do-

die *fasti*, in denen die verschiedenen Siegesfeiern gleichwertig aneinandergereiht wurden, selbst eine Homogenität der Triumphe, die nicht zwingend der augusteischen Realität entsprach.<sup>327</sup>

### 1.3 Text als Beute: Die *tituli* als Symbole imperialer Aneignung

Wie sich am Beispiel der im letzten Kapitel erörterten commemorativen Texte wie den Ehreninschriften oder den *fasti triumphales* erkennen lässt, waren Informationen über die Besiegten, insbesondere ihre Namen, für die öffentliche Repräsentation und Monumentalisierung von Triumphen von erheblicher Bedeutung und gehörten neben dem Namen des Triumphators zu den zentralen und unverzichtbaren Angaben, die bei jeglicher Form ihrer medialen Darstellung berücksichtigt werden mussten. Aus einer zeichen- und kommunikationstheoretischen Perspektive ist das zunächst auch ein plausibler und notwendiger Schritt der Semantisierung von Informationen und ihres Fortbestands im öffentlichen Gedächtnis, dennoch waren sie weit mehr als bloße Gedächtnisstützen. Für die zeitgenössische Rezeption hatten die Namen neu erobelter Ressourcen und besiegtter Gegner auch über ihre commemorative Dimension hinaus einen wichtigen performativen Stellenwert, wie sich bereits in der Praxis, verschiedene Objekte, Personen und Darstellungen im Triumphzug mit *tituli* zu versehen, zeigt. Diese Täfelchen, die kurze Angaben (nach Ovid knapp zu untergliedern in *causas, res, nomina*)<sup>328</sup> über das Gezeigte enthielten, erfüllten nach Östenberg (2009b) gleich mehrere Funktionen: Zunächst ergänzten sie die gemeinsam mit ihnen gezeigten Darstellungen, Personen und Objekte durch Informationen und seien insofern als Label – äquivalent zu weiteren epigraphischen Texten, die u. a. ebenfalls unter der Bezeichnung *tituli* bekannt waren –<sup>329</sup> zu verstehen gewesen.<sup>330</sup> Darüber hinaus könne man ihnen jedoch auch eine performative Funktion zuweisen, die über den referenziellen Aspekt hinausgehe: Dadurch, dass sie nur zusammen mit denjenigen Elementen des Triumphs gezeigt wurden, die als unterworfen oder erobert galten, stellten sie ein distinktives Element dar, das zwischen Siegern und Besiegten, Zivilisation und Fremde, zwischen Zentrum und Peripherie, unterschied und daher immer auch die symbolische Unterwerfung und Aneignung des Fremden anzeigte.<sup>331</sup>

---

kumentarische Quelle oder die bloße Übertragung eine zwar wenig ansehnlichen, inhaltlich aber identischen Verzeichnisses, sondern eine gelehrte Kompilation, verfertigt für einen bestimmten Moment, dabei keinem historischen, sondern einem propagandistischen Zweck dienend“.

327 Nach Itgenshorst (2005) 221 sei dies aufgrund der anhaltenden Konfliktrichtigkeit des republikanischen Rituals auch nicht möglich gewesen. Die gleichwertige Auflistung der Triumphe stelle vielmehr einen ‚Trick‘ dar, mit dem jene Konfliktrichtigkeit überdeckt worden sei.

328 Die Angaben stammen aus Ov. *trist.* 4,2,19–28, vgl. Östenberg (2009b) 463.

329 Der Begriff *titulus* ist u. a. auch als ergänzendes Element zu Statuen oder Votivgaben bezeugt, vgl. Östenberg (2009b) 466f.

330 Vgl. Östenberg (2009b) 464–467.

331 Östenberg (2009b) 469.

The role of the name on the text was therefore not to repeat in words the visual implication of the imagery. Nor was it to educate the Roman audience [...]. Rather, by informing the spectators about what particular land, town, mountain or river that was being shown, the text specified the subjected contents displayed by the imagery. Thus, the importance of the text lay in its written confirmation of conquest.

Gerade diese distinktive und zugleich aneignende Bedeutung der Namen scheint sich vielfach in den öffentlichen Diskursen über Siege und Triumphe widerzuspiegeln und dort über eine rein identifikatorisch-didaktischen Funktion hinauszugehen.<sup>332</sup> Vor diesem Hintergrund erscheint es notwendig, auch weitere, vermeintlich dokumentarische Zeugnisse aus dem Bereich der Literatur kritisch zu betrachten und neben ihrem semantischen Inhalt auch auf ihr interaktives Potenzial zu untersuchen.

Eines der wenigen Beispiele für die antike Korrespondenz über Triumphe stellen Ciceros Briefcorpora dar. Insbesondere seine Briefe *ad Atticum* und *ad familiares*, in denen er ausführlich über seinen Antrag auf einen Triumph über Kilikien berichtet, dürften wohl sehr genuine, wenn auch natürlich subjektiv gefärbte Dokumente für den Verlauf einer Triumphdebatte in republikanischer Zeit darstellen.<sup>333</sup> In einem seiner Briefe an Atticus (*Att.* 5,20,1) beklagt er die unzureichenden Möglichkeiten, in der kleinen Provinz Kilikien zu Ruhm zu gelangen:

*„quid, malum? isti Pindenissitae qui sunt?“ inquires; „nomen audivi numquam.“ quid ego faciam? num potui Ciliciam Aetoliam aut Macedoniam reddere?*

„Was zum Henker? Diese Pindenissiten, wer sind die?“, wirst du fragen; „Den Namen habe ich noch nie gehört.“ Was hätte ich tun sollen? Konnte ich etwa aus Kilikien ein Ätolien oder Makedonien machen?

Wer waren diese Pindenissiten? Wer hofft, an dieser Stelle von Cicero eine befriedigende Antwort auf diese Frage zu bekommen, muss hier enttäuscht werden. Gewiss ist es nicht Ciceros Anliegen, seinem Freund Atticus exakte Informationen über die kilikische Bevölkerung zukommen zu lassen, und aus historiographischer Sicht dürfte der Brief freilich ein dürftiges Zeugnis darstellen. Nichtsdestoweniger gewährt die hier inszenierte Kommunikationssituation einen grundlegenden Einblick in die Verständigung und Wahrnehmung über (exotische) Namen. Obwohl Cicero seinem Freund bis zuletzt

<sup>332</sup> Haynes (2008) 54f., die die Visualität des Triumphs anhand der TV-Serie *Rome* untersucht, zieht einen interessanten Vergleich zwischen den *tituli* und modernen Rezeptionsgewohnheiten in Vor- und Abspann einer Serie: „In the case of both the tituli and the opening titles of the series, the text is less important for its actual content – who really pays attention to opening credits after they announce the names of the first couple of stars? – than for its function as a guarantee of effort and quality. [...] Similarly, when viewers watch the opening titles, they *see* the actors' names but are already *imagining* the characters they play, while the credits in general signify the concrete efforts expended in the creation of the show“.

<sup>333</sup> Zu den Briefen Ciceros als Ort kommunikativen Handelns vgl. Rühl (2019). Zum Quellenwert der Triumphdebatte bei Cicero vgl. auch Beard (2007) 196–199.

eine konkrete Antwort schuldig bleibt, lassen sich in der Art, wie dieses inszenierte Gespräch strukturiert ist, Kennzeichen eines bestimmten kommunikativen Modus im Umgang mit derartigen Informationen erkennen.<sup>334</sup> Der Name der Pindenissiten wird hier weniger in semantischer Funktion, als Träger einer Information, sondern, wie die Dialogstruktur erkennen lässt, funktional gebraucht: eine Perspektive, die für Ciceros Rhetorik nicht ungewöhnlich ist.<sup>335</sup> Allein die Nennung eines unbekannten Namens – so wird es nahegelegt – führt zu Irritation, nein, kann sogar rufschädigend sein, indem Ruhm und Erfolg der gesamten Expedition infrage gestellt werden. Erfasst man den im Brief entfalteten Dialog als illokutionären Sprechakt nach Searle<sup>336</sup>, müsste der Frage *qui sunt* derselbe illokutionäre Gehalt unterstellt werden, den Cicero noch expliziter in einem Brief an Caelius Rufus formuliert (der Name ist unbekannt, also bringt er auch keinen Ruhm)<sup>337</sup> während die Gegenfrage gewissermaßen die Antwort impliziert: ‚Es handelt sich um Kilikien, also ist es nicht verwunderlich, dass du den Namen nicht kennst‘. Die rhetorische Frage lässt sich also als ein konventioneller, wenn auch gescheiterter Versuch der Sinnstiftung verstehen, indem ein formaler Bezug zwischen den (nicht vorhandenen) ethnischen Informationen und dem (immerhin bekannten) Namen der kleinen Provinz hergestellt wird. Denn die Etikettierung mit einem möglichst bekannten Namen stellte die wohl geläufigste und einfachste Methode dar, um einem Sieg

---

334 Die Form des fiktiven Einwands sowie die für Ciceros Briefe nicht untypische Kolloquialität des Stils lassen den Eindruck einer unmittelbaren Gesprächssituation entstehen. Die aneinandergereihten Fragesätze sowie das eingeworfene *malum* lassen auf eine hohe Affiziertheit des (fiktiven) Dialogpartners und auf eine konzeptionelle Mündlichkeit des Dialogs schließen.

335 Den Handlungscharakter der Namen bei Cicero zeigt auch eindrücklich seine hyperbolische Aussage in *imp. Cn. Pomp.* 13, dass allein Pompeius' Name genügen würde, um die Angriffe im Osten niederzuschlagen: *cuius adventu et nomine [...] tamen impetus hostium repressos esse intellegunt ac retardatos*. Itgenshorst (2005) 77 hält insbesondere für die Namen der Sieger und Triumphatoren fest: „Die Tatsache, daß Cicero sich beim rhetorischen Einsatz [...] auf die bloße Nennung von Namen beschränken konnte, ist ein Hinweis darauf, daß das Publikum mit den aufgezählten Namen so vertraut war, daß es genügte, mit einem Stichwort darauf hinzuweisen und so beim Zuhörer eine ganze Vorstellungswelt zu evozieren“.

336 Searle (1988) 40f. fasst den propositionalen und den illokutionären Akt als parallel verlaufende Prozesse auf. So schließt die Referenz (für Searle neben der Prädikation ein zentrales Mittel zum Vollzug propositionaler Akte), die durch den Gebrauch von Eigennamen erfüllt sei (vgl. ebd. 45), keineswegs ihren Gebrauch als Teil eines illokutionären Aktes aus, ebd. 47f.: „Der Gebrauch dieser Ausdrücke muß nicht nur von dem Gebrauch prädikativer Ausdrücke und vollständiger Sätze unterschieden werden, sondern auch von dem Gebrauch unbestimmter hinweisender Ausdrücke, auf Universalien hinweisender Ausdrücke und pluralischer bestimmter hinweisender Ausdrücke“. Hier scheint jedoch gerade die inszenierte Verletzung des Identifikationsprinzips (ebd. 251: „Diesem Prinzip zufolge muß jeder, der einen Eigennamen verwendet, auf Verlangen eine identifizierende Beschreibung [...] des Gegenstandes geben können, auf den er sich mittels des Eigennamens bezogen hat“) auf eine stärkere illokutionäre Absicht der Aussage hinzuweisen.

337 *Cic. fam.* 2,10,3: *ibi quintum et quintesimum iam diem aggeribus, viniis, turribus, oppugnabam oppidum munitissimum, Pindenissum, tantis opibus tantoque negotio ut mihi ad summam gloriam nihil desit nisi nomen oppidi*.



einen hohen Wiedererkennungswert zu verleihen<sup>338</sup>, und auch die Bewertung, die ein Sieg in der Öffentlichkeit erfuhr, war größtenteils abhängig von den Assoziationen, die durch die mit ihm verbundenen Namen hervorgerufen wurden. So konnte in der Rhetorik z. B. der Name eines berühmten Anführers wie *Mithridates*<sup>339</sup>, lange gefürchteter Stämme wie den *Galli* oder – eng damit verbunden und oft nicht zu unterscheiden<sup>340</sup> – der Name einer großen Provinz, in der gekämpft wurde wie die von Cicero genannten *Macedonia* und *Aetolia*, bereits Anerkennung hervorrufen und *gloria* und *laus* des Feldherrn erhöhen, während Triumphe über kleinere Provinzen eher gering eingeschätzt und oft zum Ziel von Spott und Polemik wurden.<sup>341</sup> Ein Sieg in einer großen und umkämpften Provinz hätte natürlich, wie Cicero am Ende des Briefs einräumt, einen beeindruckenderen Effekt gehabt als sein Sieg über die Einwohner von Pindenissum. So ist es kaum verwunderlich, dass Cicero in *prov. cons.* 33 für Caesars Eroberungen in Gallien ganz andere Worte findet:

*Itaque cum acerrimis nationibus et maximis Germanorum et Helvetiorum proeliis felicissime decertavit, ceteras conterruit, compulit, domuit, imperio populi Romani parere adsuefecit, et quas regiones quasque gentis nullae nobis antea litterae, nulla vox, nulla fama notas fecerat, has noster imperator nosterque exercitus et populi Romani arma peragravit.*

Daher hat er mit größtem Erfolg die unerbittlichsten Stämme der Germanen und Helvetier in gewaltigen Schlachten in die Knie gezwungen, die übrigen hat er abgeschreckt, in die Enge getrieben, bezähmt, daran gewöhnt, sich dem Herrschaftsanspruch des römischen Volks zu fügen, und auch solche Gebiete und Stämme, die zuvor keine Schrift, kein Wort, kein Gerücht bekannt gemacht hatte, haben unser Imperator und unser Heer und die Waffen des römischen Volks völlig durchdrungen.

Cicero bezieht sich hier auf einen Feldzug, der alle vergleichbaren Unternehmungen der römischen Republik übertroffen hatte, und bereits die hohen Erwartungshorizonte, die durch die Nennung der gefürchteten *Germani* und *Helvetii* erzeugt werden, verleihen den Siegen Caesars in Gallien eine weitaus höhere rhetorische Wirkungskraft als Ciceros einmaliger und geringerer Sieg. Die genannten und nicht weiter spezifizierten *regiones* und *gentes* werden zwar deutlich von den großen Namen der *acerrimi* bzw. *maximae nationes* abgegrenzt, erfahren hier jedoch eine ganz besondere Akzentuierung. Cicero hebt bei Caesar gerade das hervor, was er in seinem Brief beklagt: die

<sup>338</sup> Auch die Benennung der Triumphe selbst erfolgte, wie Hölkeskamp (2006) 258 über Pompeius' Triumph über Spanien anmerkt, nach einer „traditionellen, anspruchsgesättigten Sprachregelung, in der die Triumphe nach den jeweiligen (nicht unbedingt auch wirklich derart großräumigen) Kriegsschauplätzen bezeichnet wurden“.

<sup>339</sup> Vgl. dazu etwa die Semantik der Namen *Mithridates* und *Tigranes* in Cic. *imp. Cn. Pomp.*, mit denen sowohl die Vorstellung der vergangenen Kriege als auch die Erwartung einer neuen, immer wieder zurückkehrenden Bedrohung verknüpft wird.

<sup>340</sup> Vgl. Riggsby (2006) 59–71.

<sup>341</sup> Vgl. dazu auch Cic. *Brut.* 255 f. (abwertend gegenüber den sog. *castellani triumphi* über die Ligurer), Nep. *Cato* 1,4 (über Sardinien).



Leistung, bislang völlig unbekannte *gentes* besiegt und bekannt gemacht zu haben. Man könnte es als einen gekannten rhetorischen Kniff verstehen, dass Cicero dabei nur die bekanntesten und erwartbaren Namen explizit nennt, während die Art und Weise, in der er auf die unbekannten *regiones* und *gentes* rekurriert, impliziert, dass es sich um Dinge handle, die keiner namentlichen Nennung mehr bedürfen und nun allgemein bekannt wären: Eine Frage nach der genauen Identifikation der unbekannten Namen muss in diesem Fall also überhaupt nicht gestellt werden. Ein Trugschluss dieser Beobachtung würde hingegen zu der Annahme führen, dass Cicero Caesars militärische Siege als eine didaktische oder sogar wissenschaftliche Leistung interpretiert habe. Schließlich wird die Kenntnis der Namen von Cicero an keiner Stelle explizit mit einem ethnologischen Wissen gleichgesetzt. Die aner kennenswerte Errungenschaft Caesars, die Cicero in *prov. cons.* 22 hervorhebt, besteht lediglich darin, dass man in Rom täglich von *novis nominibus gentium nationum locorum* hören könne.<sup>342</sup> Auch das Trikolon *nullae [...] litterae, nulla vox nulla fama* scheint, da dieselben Elemente in *prov. cons.* 22 in anderer Reihenfolge auftreten, keine Antiklimax darzustellen, sodass es laut Cicero offenbar genügen würde, dass Gerüchte (*fama*) über die bezwungenen *gentes* in Umlauf sind, um das Unbekannte bekannt werden zu lassen (*notas fecerat*). Die Leistungen Caesars werden somit nicht unbedingt mit dem Anspruch eines wissenschaftlichen Erkenntnisgewinns gleichgesetzt: Umso wichtiger ist es, dass bereits durch die Möglichkeit, dem Unbekannten einen Namen geben zu können, ihre Aneignung demonstriert und der eigene Herrschaftsanspruch legitimiert werden kann. Die von Cicero genannten *famae, voces* und *litterae* scheinen also eine Funktion zu erfüllen, die weitgehend mit der symbolisch-aneignenden Funktion der im Triumph gezeigten *tituli* vergleichbar sind. Ohne dass sie konkret genannt und aufgezählt werden müssen, können sie als rhetorisches Argument und zugleich als Beweis für Caesars Siege in Gallien gebraucht werden.

Dieser indexikalische Gebrauch der Namen wird auch von Caesar selbst verwendet, der zwar, was die Namen der von ihm unterworfenen Gegenden und Ethnien betrifft, in *De bello Gallico*<sup>343</sup> durchaus konkreter wird, allerdings weit davon entfernt ist, eine systematische Ethnographie zu leisten; nicht umsonst erscheinen der Forschung noch heute viele der von Caesar genannten ethnischen Gruppen obskur und rätselhaft. So lässt sich für den gesamten Text die Beobachtung treffen, dass Caesar immer dann, wenn er eine größere Menge dieser Namen aufführt, aus der aktuellen Erzählsituation zurücktritt und in einen katalogartigen Modus übergeht, der ihm schon früh die Bezeichnung eines nüchternen, sachlichen oder ‚dokumentarischen‘ (gegenüber eines

<sup>342</sup> Cic. *prov. cons.* 22: *An ego possum huic esse inimicus cuius litteris fama nuntiis celebrantur aures cotidie meae novis nominibus gentium nationum locorum?*

<sup>343</sup> Auch wenn sich nicht eindeutig feststellen lässt, ob Cicero sich mit dem Begriff der *litterae* auf Caesars *De bello Gallico* bezieht (vgl. Riggsby [2006]), sind die Ähnlichkeiten in der Verwendung der Namen beachtlich. Insgesamt dürfte *De bello Gallico* wohl das wichtigste Dokument für einen Einblick in die Semantik von Namen in der Antike darstellen.

‚narrativen‘) Stils eingebracht hat.<sup>344</sup> In diesen Sequenzen geht die ἐνάργεια des Textes auf ein Minimum zurück, sodass man hier durchaus strukturelle Ähnlichkeiten zu den lakonischen Angaben auf manchen *tituli* erkennen könnte.<sup>345</sup> In *Gall.* 1,29,2 etwa beschreibt Caesar, wie er nach dem Sieg über die Helvetier an eine Reihe von Aufzeichnungen (*tabulae*<sup>346</sup>) gelangt, die mit einer akribischen Auflistung der am *bellum Helvetiorum* beteiligten Stämme aufwarten:

*quarum omnium rerum summa erat capitum Helvetiorum milia ducenta sexaginta tria, Tulingorum milia xxxvi, Latobiorum xiiii, Rauracorum xxiii, Boiorum xxxii; ex his, qui arma ferre possent, ad milia nonaginta duo. Summa omnium fuerunt ad milia trecenta sexaginta octo.*

Ihre Kopffzahl summierte sich auf 263.000 Helvetier, 36.000 Tulinger, 14.000 Latobiker, 23.000 Rauraker, 32.000 Boier; davon 92.000, die waffenfähig waren. Die Gesamtsumme betrug 368.000.

Mit der Beschreibung des Inhalts der *tabulae* distanziert<sup>347</sup> sich Caesar von der erzählten Handlung. Die listenartige, aber nicht weiter ins Detail gehende Auflistung von Namen vermag gleichzeitig auch an die Bezeichnung *peragrarare* zu erinnern, mit der Cicero die Art Caesars, unbekannte Namen in den öffentlichen Diskurs einzuführen,

<sup>344</sup> Dass sich in den *commentarii* unterschiedliche Formen der Darstellung erkennen lassen, hat bereits Schlicher (1936) gezeigt, der von einer Entwicklung von einem ‚dokumentarischen‘ zu einem ‚narrativen‘ Modus ausgeht (die Benennung ‚dokumentarisch‘-, ‚narrativ‘ verwendet Richter [1977] 71 Anm. 50). Rüpke (2015) 129 geht sogar noch einen Schritt weiter und weist dem Gesamttext den Stil einer Ehreninschrift zu. Da der Begriff des Dokumentarischen, wie Richter (1977) 97 ihn später verwendet, sich allerdings mehr auf den Aspekt der Echtheit von Caesars Ausführungen bezieht, ist es exakter und einer modern narratologischen Perspektive angemessener, das Gesamtwerk als Narrativ zu betrachten und Abweichungen in der Darstellung dieses Narrativs, wie in Kapitel 1.2.2 dargelegt, mit einem Skalierungsmodell zu unterscheiden. Die grundsätzliche Beobachtung, dass es im Text unterschiedliche Darstellungsmodi gibt – ob man von einer stilistischen Entwicklung in den Büchern ausgehen möchte oder nicht –, lässt sich insofern auch in die Konzepte von *imperium* und *spectaculum* integrieren, sofern man sie als Ausdruck einer unterschiedlichen, stark akzentuierten Graduierung der ἐνάργεια des Textes versteht: In deskriptiven bzw. ‚dokumentarischen‘ Textstellen wie *Gall.* 1,29 wäre die ἐνάργεια des Textes minimal, während z. B. die Fokussierung einzelner Aristen von Zenturionen wie in *Gall.* 5,44 von einer durchgängig sehr hohen ἐνάργεια gekennzeichnet sind.

<sup>345</sup> Vgl. Hölkeskamp (2008) 99, Anm. 65.

<sup>346</sup> Durch die Klassifikation der Texte als *tabulae* wird hier ein etwas irreführender Bezug zum Triumph eröffnet. Denn in diesem Kontext bezeichnet der Begriff eine andere Darstellungsform als die häufig als ‚Schlachtengemälde‘ interpretierten, topographischen *tabulae* (vgl. Kapitel IV.1.1). Wesentlich häufiger bezeichnet *tabula* den Platz für Inschriften in unterschiedlichen öffentlichen Kontexten, vgl. Leatherbury (2017) 558. Auch im Militärischen traten *tabulae* nicht ausschließlich als *tabulae pictae*, also in gemalter Form, auf, sondern konnten in manchen Fällen auch schriftliche Dokumente bezeichnen, auf denen Beutestücke des Feldherrn mit konkreten Informationen und Zahlen aufgeführt wurden. So seien etwa beim Triumph des Publius Vatia Isauricus *tabulae* am *aerarium* aufgestellt worden, auf denen die genaue Zahl der eroberten Statuen verzeichnet gewesen seien, vgl. Östenberg (2009a) 196 f.

<sup>347</sup> Zur Spezifizierung des narratologischen Begriffs der Distanz vgl. Martinez/Scheffel (2009) 47–63. Die von den Autoren vorgeschlagene Unterscheidung zwischen ‚Erzählung von Worten‘ und ‚Erzählung von Ereignissen‘ erscheint hier treffender als die Dichotomien ‚dokumentarisch-narrativ‘ bzw. ‚narrativ-dramatisch‘ (vgl. ebd. 49).

beschreibt: Es scheint, als würden die verschiedenen Namen der Ethnien ebenso wie die mit ihnen assoziierten Regionen ‚durchdrungen‘ oder ‚durchwandert‘. Die knapp aufgelisteten und asyndetisch miteinander verbundenen Namen werden jeweils durch eine konkrete Zahl ergänzt, die ihre addierte militärische Truppengröße (*summa capitum*) angeben soll. Im letzten Satz werden diese ein weiteres Mal zu ihrer Gesamtsumme (*summa omnium*) aufaddiert. Dieser gleichsam mathematisch-kaufmännische Gestus ist zwar in triumphalen Kontexten auf schriftlichen *tabulae* oder *tituli* geläufig, bezieht sich dort jedoch i. d. R. auf erbeutete Gegenstände.<sup>348</sup> In gewisser Weise könnte man daher hier von einer ‚Objektifizierung‘<sup>349</sup> der Besiegten sprechen: Die erbeuteten *tabulae*, die den Sieg der Römer und das Ende des Helvetieraufstands markieren, sind Beweis ihrer Unterwerfung und Siegestrophäe zugleich.

Die Strategie, viele Namen in dieser akkumulativen Form aneinanderzureihen, stellt keine Seltenheit in *De bello Gallico* dar, sondern gehört zu den bevorzugten Mitteln Caesars, um viele neue Namen auf möglichst engem Raum einzuführen und zu verdichten.<sup>350</sup> Diese ‚Namenskataloge‘ treten in der Handlung meist unmittelbar vor einer größeren militärischen Konfrontation (im Rahmen einer Kriegsversammlung) auf oder folgen unmittelbar auf einen römischen Sieg und sind somit ebenso wie die *tituli* eng mit der Demonstration von Sieghaftigkeit verbunden. Auch hier lässt sich die Frage nach dem informativen Gehalt der Sequenzen durchaus stellen. Caesar nennt zwar die Namen, hält sich aber mit näheren Informationen über die einzelnen *gentes* zurück. So vermutet Riggsby (2006), dass der aufzählende Gestus zwar eine essenzielle Strategie Caesars sei, um Sieghaftigkeit und Aneignung im Text zu demonstrieren, sich aber durch die ausbleibende Spezifizierung als eine „somewhat empty gesture“ erweise<sup>351</sup>. Musste man also tatsächlich davon ausgehen, dass diese Angaben bei einem Publikum, das mit Gallien nicht vertraut war, Verwirrung stifteten? Immerhin konnte auch Caesar sich trotz (oder gerade wegen) der Größe seiner Provinzen nicht darauf verlassen, dass jeder seiner städtischen Rezipienten wissen konnte, wer etwa mit den *Latobici* oder *Rauraci* gemeint war.<sup>352</sup>

Eine mögliche Strategie, um dem entgegenzuwirken, könnte man in der Struktur der Kataloge selbst erkennen. Während die bekannten und gefürchteten Namen der *maximae gentes*, die ein römischer Rezipient schon beim antiken Titel *Gallia* erwarten musste, wie die *Galli*, *Germani* und *Helvetii*, zum größten Teil wesentliche Akteure der Handlung sind und innerhalb des Narrativs oftmals stellvertretend für eine große, heterogene Gruppe eingesetzt werden, treten die Namen der unbekannten Stämme

348 Vgl. Östenberg (2009a) 196 f., dies. (2009b) 464.

349 Zur sprachlichen ‚Objektifizierung‘ auf Inschriften vgl. auch Kapitel IV.1.3.3.

350 Vgl. Caes. *Gall.* 2,4; 3,27; 7,4 und 7,75.

351 Vgl. Riggsby (2006) 71.

352 Auch Riggsby (2006) 71 kommt zu einem solchen Schluss: „Yet these impressions are not supported by much information. Who are these people? In many cases it is impossible for the reader to tell, because more than half the tribes Caesar mentions appear only in the context of such lists (sixty-two, plus eight questionable cases).“

i. d. R. einmalig und in der Form solcher langen Listen auf. Die unterschiedlichen Namen werden zwar kaum mit expliziten Erläuterungen versehen, dennoch werden sie auch nicht gänzlich ohne Systematik vorgeführt. Meist werden die Namen *cluster*-ähnlich um einen bekannten Oberbegriff zusammengefasst oder innerhalb eines Clusters ggf. relational voneinander unterschieden. In den *tabulae* aus 1,29 werden die Namen deutlich mit dem übergeordneten Begriff des *bellum Helveticum* assoziiert,<sup>353</sup> indem sie am Ende des Abschnitts in ihrer Summe zusammengefasst werden.<sup>354</sup> Dieses additive Arrangieren der Namen um bestimmte Begriffe spiegelt sich auch an den vergleichbaren Stellen in *De bello Gallico* wider. So klassifiziert Caesar etwa sämtliche Namen in *Gall.* 7,4,6 als *omnes, qui Oceanum attingunt*, in 2,4 treten die Beteiligten unter einem Oberkommando der Belger (*in communi Belgarum concilio*) zusammen und werden auch innerhalb dieses *clusters* weiter zusammengeführt.<sup>355</sup> In dieser Verwendung sind die Namen also eher quantitativ als qualitativ zu verstehen: Erst in ihrer Gesamtheit konstituieren sie den jeweils mit ihnen assoziierten Gegenstand.

Auf der anderen Seite muss allerdings die Frage gestellt werden, inwieweit sich hier die Erwartungen eines wissenschaftlich orientierten Lesers, der zwangsläufig ganz andere Fragen an den Text stellt, noch mit denen eines antiken Rezipienten decken: Sowohl die Ähnlichkeiten zu *tituli* und Inschriften als auch der Vergleich mit den unterschiedlichen Bewertungen Ciceros zeigen, dass Namen in triumphalen Kontexten offenbar nicht als wahrheitsgetreue Repräsentationen im Sinn einer natürlichen oder durch Konvention entstandenden Assoziation von einem materiellen Signifikans und einem mentalen Signifikat verstanden wurden. Auf welchen Kriterien beruht also der Benennungsakt? Oder ist er doch – im Saussurschen Sinn – von völliger Arbitrarität geprägt?

Eine Antwort auf diese Frage könnte kurioserweise Ovid in seiner *Ars Amatoria* liefern.<sup>356</sup> Im Rahmen der Beschreibung eines imaginierten Parthertriumphes in *ars* 1, 177–212, kehrt er zur gewöhnlichen Sprechsituation des Lehrgedichts zurück und schlägt dem Adressaten, einem unerfahrenen *iuvēnis* und *amator* in Ausbildung, eine elegante Lösung vor, wie er den Triumph für sein eigenes Ziel, das Kennenlernen einer *puella*, nutzen kann.<sup>357</sup>

*Spectabunt laeti iuvenes mixtaeque puellae,  
diffundetque animos omnibus ista dies.  
Atque aliqua ex illis cum regum nomina quaeret,  
quae loca, qui montes, quaeve ferantur aquae,  
Omnia responde, nec tantum siqua rogabit;  
et quae nescieris, ut bene nota refer.*

<sup>353</sup> Caes. *Gall.* 1,30,1: *bello Helvetico confecto* [...].

<sup>354</sup> Caes. *Gall.* 1,29,2: *Summa omnium fuerunt ad milia trecenta sexaginta octo.*

<sup>355</sup> Caes. *Gall.* 2,4,10: *Condrusos, Eburones, Caerosos, Paemanos, qui uno nomine Germani appellantur, arbitrari ad XL milia.*

<sup>356</sup> Vgl. auch Ov. *trist.* 4,2,25f.

<sup>357</sup> Ov. *ars* 1,218–228.

*Hic est Euphrates, praecinctus harundine frontem:  
Cui coma dependet caerula, Tigris erit.  
Hos facito Armenios; haec est Danaeia Persis:  
Urbs in Achaemeniis vallibus ista fuit.  
Ille vel ille duces; et erunt quae nomina dicas,  
si poteris, vere, si minus, apta tamen.*

Heiter werden die Jünglinge zuschauen und Mädchen vereint,  
und dieser Tag wird allen das Herz erfreuen,  
und wenn eine von ihnen nach den Namen der Könige fragt,  
welche Orte, welche Berge oder welche Gewässer getragen werden,  
antworte auf alles, auch nicht nur dann, wenn eine dich fragt;  
und was du nicht weißt, das trage vor, als wäre es dir gut bekannt.  
Das da ist der Euphrat, der an der Stirn mit Schilf bekränzt ist:  
Der, dem das dunkle Haar herabhängt, das wird Tigris sein.  
Diese da mach zu Armeniern! Das da ist das von Danaë stammende Persien:  
Dies war eine Stadt in den achämenischen Tälern.  
Diese oder jene sind Anführer; und ihre Namen werden die sein, die du nennst.  
Wenn du kannst, wahrheitsgemäß, wenn nicht, dann zumindest angemessene.

Zunächst fällt auf, dass hier mit keinem Wort begleitende *tituli* erwähnt werden, sodass eine Identifikation des Gezeigten aufgrund schriftlicher Angaben nicht möglich erscheint.<sup>358</sup> Es handelt es sich hier also, anders als in den vorigen Beispielen, um Bilder, denen kein bestimmtes Signifikans in der Form eines Namens zugewiesen ist. Der Sprecher führt hingegen eine recht simple Lösung für dieses Problem vor: Statt des Vorlesens eines Namens, der auf einem *titulus* steht, präsentiert Ovid das eigenständige, intuitive Benennen als eine selbstverständliche und konventionelle Auseinandersetzung des Publikums mit dem Gezeigten. Die Art, in der der referenzielle Akt beschrieben wird, kommt dabei durchaus modernen Ansätzen der linguistischen Pragmatik nahe: Es spielt für den aktiven Betrachter offenbar nur eine geringe Rolle, ob ein natürliches oder wahrheitsgemäßes Verhältnis zwischen Signifikans und Signifikat besteht; stattdessen beruht der Erfolg (oder das Gelingen des performativen Sprechakts) ausschließlich auf Kriterien der Wahrscheinlichkeit (*aptum*). Becker (2017) hat hier zu Recht auf den steigenden Gebrauch performativer Verben aufmerksam gemacht, die sich von einem präsentischen *hic est* über das futurische *erit* zum höchst performativen *facito* entwickeln.<sup>359</sup> Nimmt man die starke Performativität dieser Formulierungen ernst, so wird die Benennung selbst als wirklichkeitsverändernder Akt beschrieben. Weder ein den Objekten inhärenter Sinn noch der Inhalt der *tituli* prädestinieren die Namen, sondern

358 Geht dies mit der häufig in Bezug auf die Rezeption der *tituli* bemerkten Problematik einher, dass diese sowohl aufgrund der hohen Entfernung als auch der wahrscheinlich mangelnden Literalität des Publikums *realiter* kaum wahrgenommen werden konnten? Eine interessante Interpretation stellt Östenberg (2009b) 471f. auf, die die Stelle als Beleg dafür anführt, dass vielmehr die durch die schriftliche Form der *tituli* implizit ausgedrückte Erwartung eines literalen Publikums einen distinktiven Faktor gegenüber den nicht römischen und daher als ungebildet geltenden Fremden darstellte.

359 Vgl. Becker (2017) 26.

die Interpretation selbst bringt sie hervor, wie Ovid zum Schluss prominent in seinem Fazit *et erunt quae nomina dicas* ausdrückt. Demzufolge erscheint das Individuum als letzte und entscheidende Interpretationsinstanz, die sich die Ressourcen mit dem Benennungsakt gleichsam sprachlich aneignet. Dass die Benennung jedoch nicht auf völliger Arbitrarität beruht, sondern bestimmten Regeln folgen muss, geht aus Ovids Forderung nach dem *aptum* hervor. Abgesehen von seinem üblichen Gebrauch in der Rhetorik und seinem (im Kontext von Ovids Dichtung) durchaus vorhandenen poetologischen Deutungspotenzial,<sup>360</sup> wurde der Begriff im Allgemeinen als ästhetischer Wert zur Beurteilung künstlerischer Darstellungen gebraucht<sup>361</sup> und scheint vom Sprecher gerade im letzten Vers (im Gegensatz zum *verum*, das durch das potentiale *si poteris* eingeschränkt wird) als obligatorische Voraussetzung verlangt zu werden.<sup>362</sup>

Obwohl man der Passage der *Ars Amatoria* also gewiss auch eine durchaus heiter-ironische Seite zugestehen kann,<sup>363</sup> wäre es m. E. kein allzu verwegener Schritt, die hier beschriebenen Mechanismen der Interpretation und Partizipation als eine mögliche, wenn nicht sogar übliche Handlungsroutine außerhalb der von Ovid fingierten Triumphsituation zu verstehen: Schließlich erfolgten sowohl die Benennung in den Triumphzügen als auch die Benennung der Triumphzüge selbst, wie wir gesehen haben, bereits nach ähnlichen Prinzipien. Überträgt man das Schema auf die Darstellung Caesars, so werden dort jeweils Zuweisungen vorgenommen, die nach dem Kriterium des *aptum* durchaus nachvollziehbar sind und alle unbekannten Namen – ebenso wie der *iuvenis* sich Unbekanntes über Bekanntes erschließen (*ut bene nota refer*) und diejenigen Elemente aufzählen soll, die er von einem Parthertriumph in dieser Größenordnung erwartete (*Euphrates, Tigris, Persis*, etc.) – als Subkomponenten eines größeren Gallierfeldzugs auflisten. Freilich geschieht das bei Caesar in einem umgekehrten Modus, indem hier der siegreiche Feldherr den Benennungsakt selbst vorführt,

<sup>360</sup> Die Kategorie weist hier auch als Intertext zu Ov. *Pont.* 2,1, wie Becker (2017) überzeugend darlegt, eine poetologisch-programmatische Dimension auf und spiegelt in diesem Zusammenhang die performativen Qualitäten des Dichters.

<sup>361</sup> Vgl. Pucci (2018) 344 f. Dass das *aptum/πρέπον* auch in ästhetischen Diskursen als zentrales Qualitätskriterium in der Beurteilung von Darstellungen wahrgenommen wurde, führt Vitruv mit seiner Alabanda-Anekdote (Vitr. 7,5,4–6) und seiner Forderung *neque enim picturae probari debent, quae non sunt similes veritati* eindrücklich vor. Darstellungen, die dem Kriterium des *similis veritati* zuwiderliefen, sahen sich nach Vitruv schnell dem Vorwurf der *insipientia* ausgesetzt. Die Einschränkung Ovids *si minus, apta tamen* ist somit durchaus als ernstzunehmende Warnung an den *iuvenis* zu verstehen, der mit seiner Benennung des Dargestellten (die ja zugleich als produktiver Prozess verstanden wird) gleichzeitig auch seine urbane Bildung bzw. seine Unbildung zur Schau stellt.

<sup>362</sup> Plinius d. J. nimmt in *paneg.* 17,1 eine ganz ähnliche Verknüpfung zwischen dem Namen und dem äußeren Erscheinungsbild gefangener Anführer vor, wenn er schreibt: *videor ingentia ducum nomina nec indecora nominibus corpora noscitare*. Plinius, der den Triumph Trajans in diesem Abschnitt interessanterweise durch die Wiederholung von *videor* (*paneg.* 17,1–2) explizit als Imagination kennzeichnet, konstruiert eine ähnlich fiktive Triumphsituation wie Ovid. An erster Stelle stehen die Namen, die, wie die attributive Verknüpfung mit *ingentia* zeigt, bereits mit einer Erwartungshaltung verknüpft sind; erst danach kommen die *corpora*, die gemäß dem *aptum* bzw. des *decorum* passend imaginiert werden.

<sup>363</sup> Vgl. Beard (2004) 123.

und es stellt sich die Frage, ob für den Rezipienten nicht letztendlich die von Cicero genannten *famae* und *nuntii* die entscheidende Rolle dabei spielten, dem Unbekannten ein Gesicht zu verleihen. Oder, nicht weniger metaphorisch von Searle ausgedrückt: „Die Eigennamen funktionieren nicht als Beschreibungen, sondern als Nägel, an denen Beschreibungen aufgehängt werden“<sup>364</sup>.

#### 1.4 Fazit: Darstellungsprinzipien des *imperium*

Die Beispiele zeigen erstens, dass der gefeierte Triumphzug in den öffentlichen Monumenten in Bezug auf den Feldherrn und seine *res gestae* oft nur eine sekundäre Rolle einnahm, ja, oft nicht einmal selbst zum Gegenstand der Repräsentation wurde. Fokussiert wurden dagegen dieselben Dinge, die grundsätzlich auch in den Triumphen gezeigt wurden: der Triumphator, mit dessen Namen und Titeln der Sieg in Verbindung gebracht wurde, sowie Raum, Beute und Ressourcen, die dem Imperium hinzugefügt wurden. Was die genannten Texte also auf inhaltlicher Ebene verbindet, ist ihre Fokussierung auf bestimmte Informationen, die den Sieg betrafen. Im Vordergrund ihrer Repräsentation stand die Kontextualisierung der *res gestae* des Imperators und der Ergebnisse des Krieges: allen voran die eroberten Regionen, Städte und die bezwungenen Völker, welche mit Eigennamen benannt wurden; eine ähnliche Funktion scheint den Zahlen zuzukommen, welche oft zwischen den Eigennamen eingefügt wurden und die Beutestücke und getöteten Feinde quantifizierten.

Auf stilistischer Ebene folgen die Texte einer erwartungsgemäß knappen Struktur, die überwiegend von Nominalphrasen dominiert wird. Die Textstruktur ist geprägt von einem akkumulativen, meist asyndetisch verbundenen Aufzählungsstil, der sich durch eine hohe Dichte von Eigennamen auszeichnet. Hier wurde besonders im Fall der *tituli* deutlich, dass diese Art der Repräsentation nicht ausschließlich mit einem höheren Informationsgehalt der Texte einhergeht, sondern dass die Darstellungsform auch eine performative Dimension aufweist. So können die durchgeführten sprachlichen Akte der Benennung, Auflistung, Aufzählung und Katalogisierung im Kontext des Triumphmodells immer auch als Indexe ihrer Bezwingung und Aneignung verstanden werden, wobei derselbe Akt – wenn wir Ovid glauben – nicht einmal als abgeschlossener Sprechakt zu verstehen ist, sondern vermutlich gerade in seinen Leerstellen zur Ergänzung und Interaktion mit dem Publikum aufruft.

Ausgeblendet werden detaillierte Angaben über die Triumphprozession selbst sowie Details und Einzelheiten aus dem Erfahrungsraum des Feldzugs. Natürlich waren auch solche Darstellungen gelegentlich im Triumph oder seiner engeren Kommemoration vorhanden, wurden aber dort meist vom Text ausgelagert und in Bildmedien dargestellt. Diese sind auch für die Rezeption und Bewertung der Texte nicht unerheblich, denn es gilt zu berücksichtigen, dass es sich bei den vorgestellten Texten nicht

---

364 Searle (1988) 258.



um isolierte Dokumente, sondern um Teile des öffentlichen Raumes und der römischen Monumentallandschaft handelt, in die sie integriert waren und mit der sie interagierten. In ihrer Konzeption waren sie auf eine multimediale Rezeption ausgelegt und traten daher in der Regel nur zusammen mit anderen, visuellen Darstellungsformen auf.<sup>365</sup> Ihr gesamter performativer Gehalt entfaltet sich somit erst im synthetischen Zusammenspiel verschiedener medialer Formen, sodass der schriftliche Text, wie in diesem Kapitel gezeigt wurde, letztlich immer auch im Sinne einer indexikalischen Handlungsanweisung zur Interpretation des Referenzmaterials zu verstehen ist<sup>366</sup>. Wir werden auf diesen besonderen intermedialen Aspekt am Beispiel der geographischen *tabulae* in Kapitel III.1.1 zurückkommen und uns nun Beispielen zuwenden, in denen diese Aspekte im Text selbst narrativ konstruiert werden und die wir oben dem Metaphernbereich des *spectaculum* zugeordnet haben.

## 2 Spektakuläre Modelle: Der Text als Schauspiel

Der Triumph als *spectaculum* – unter dieser Perspektive sollen primär diejenigen Aspekte in den Vordergrund gerückt werden, bei denen der Triumphzug in seiner Eigenschaft als öffentliche Inszenierung und publikumswirksames Spektakel im Vordergrund stehen. Um diesen Aspekt in der Literatur zu untersuchen, eignen sich grundsätzlich alle Texte, in denen ein Triumphzug und seine Inhalte ausführlicher beschrieben werden. Das bevorzugte literarische Medium, in dem Siege repräsentiert wurden, waren entweder die Historiographie (als Prosaform) oder das Epos als sein poetisches Äquivalent.<sup>367</sup> Natürlich kann auch solchen Texten, ebenso wie den Inschriften, zunächst eine commemorative Funktion zugewiesen werden. Diese Texte jedoch aufgrund ihrer Gattungszuweisung auf eine repräsentative oder dokumentarische Funktion zu reduzieren, gestaltet sich nicht weniger problematisch, als den Begriff

---

<sup>365</sup> Diese konnten wiederum eine sehr hohe Anschaulichkeit zeigen, wie Brilliant (1999) 225 f. am Beispiel des Titusbogens erörtert.

<sup>366</sup> Ein performativer Gehalt kann den Inschriften insofern zugeschrieben werden, soweit sie mehr der sprachwissenschaftlichen Herkunft des Begriffs als einer strukturellen Performativität, wie sie in Kapitel II.2.2 definiert wurde, zuzuordnen ist. Texte, die „in spezifische, institutionelle Kontexte eingebettet sind“, besitzen nach Fischer-Lichte (2012) 136 eine generelle Performativität; dabei räumt sie aber ein, dass sich die dort entfaltete performative Wirkung von der in literarischen Texten unterscheidet: „Es sind in diesen Fällen die institutionellen Bedingungen, die eine solche Wirkung ermöglichen“. Vgl. auch Witzmann (2000), der den Weih-/Ehreninschriften sogar eine performative Funktion im Sinne einer ewigen Iteration des Weiheaktes zuschreibt.

<sup>367</sup> Dass Historiographie und Epos in der Antike nicht grundsätzlich voneinander scheiden waren, zeigt bereits der Begriff des ‚historischen‘ Epos. Zur Komplementarität der Gattungen vgl. Häußler (1976) 21–38, 151–299.

der Repräsentation allgemein auf den literarischen Bereich zu übertragen.<sup>368</sup> Literarische Texte sind nicht nur aus einer modernen, von Dekonstruktivismus und *New Criticism* geprägten Perspektive, sondern bereits im antiken *μῦθος*-Diskurs mit dem Problem konfrontiert worden, dass sie streng genommen niemals als repräsentativ im Sinne eines genauen Abbilds der Wirklichkeit gelten können.<sup>369</sup> Vor diesem Hintergrund ist hier an erster Stelle die Untersuchung von Itgenshorst (2005) hervorzuheben, die – erstmals auch als Argument einer kritischen Betrachtung des Quellenwertes entsprechender Darstellungen – in Anlehnung an Max Weber von einem ‚Idealtyp‘ der Darstellung von Triumphen gesprochen hat.<sup>370</sup> Die Annahme macht neben dem dort bemerkten quellenkritischen Aspekt auf zwei Punkte aufmerksam, die auch für eine literaturwissenschaftliche Analyse von Bedeutung sind. Zum einen – und darauf verweist Itgenshorst nachdrücklich – muss die Tatsache berücksichtigt werden, dass Triumphdarstellungen in der Literatur in unterschiedliche funktionale Kontexte eingebettet sind: Die Beschreibung eines Triumphs kann z. B. mitunter in moralistische Diskurse eingebettet sein<sup>371</sup> oder panegyrische Funktionen erfüllen<sup>372</sup>; das Ideal einer umfassenden und aus heutiger Sicht wissenschaftlichen Dokumentation triumphaler Praxis ist dagegen niemals ein primäres Anliegen der antiken Aufzeichnungen gewesen. Zum anderen macht die Beobachtung eines Idealtyps ohne Entsprechung in einer historischen Realität auf Fälle aufmerksam, in denen selbst bei vermeintlich detaillierten Beschreibungen von Triumphzügen die Deskription gleichzeitig als Modus zur Inszenierung literarischer Qualitäten genutzt wird. Die fließenden Grenzen und Überlagerungen zwischen dem commemorativen Anspruch und der Funktionalisierung und literarischen Selbstdarstellung in historiographischen Texten wurden bereits sehr aufschlussreich von Itgenshorst in ihrer exemplarischen Diskussion von griechischen Triumphbeschreibungen bei Dionysios, Plutarch, Appian, Zonaras und Flavius Iosephus aufgezeigt.<sup>373</sup> Triumphbeschreibungen müssen sich, wie die Autorin annimmt, zwar zum einen referenziell auf einen historisch gefeierten Triumph beziehen, lassen sich aber in ihrer Darstellung nicht als wahrheitsgetreue Schilderungen identifizieren. Stattdessen käme diesen Texten als ‚Idealtypen‘ ein konstruktives Potenzial zu. So zeigt sie u. a. ausführlich am Beispiel von Livius’ *Ab urbe condita*, wie der Triumph als übergreifendes Modell in einem historiographischen Text angewendet werden kann. Diesen betrachtet sie bei Livius als „Monument der republikanischen Erfolgsgeschich-

---

368 Der Begriff ist hier im engeren Sinne gemeint. Man könnte freilich auch einen großen Teil der genannten Texte als ‚literarisch‘ bezeichnen, indem man z. B. auf die Fiktionalität bei vielen Angaben verweist.

369 Vgl. Feeney (2004) 4f. Die hier aufgezeigte Problematik lässt sich auf sämtliche Formen der Repräsentation übertragen, vgl. Itgenshorst (2005) 28, Anm. 28.

370 Vgl. Itgenshorst (2005) 13–41.

371 Vgl. Itgenshorst (2005) 22f.

372 Vgl. Itgenshorst (2005) 28.

373 Vgl. Itgenshorst (2005) 13–30.

te“<sup>374</sup> und „eine Art literarische[n] Kommentar zu den augusteischen Triumphalfasten“<sup>375</sup> und plausibilisiert die These, dass es sich aufgrund struktureller Ähnlichkeiten sowie der wiederkehrenden Kontinuität und ordnenden Systematik der livianischen Triumphbeschreibungen um die Inszenierung von Triumph als einem zeitlosen Phänomen statt um eine ausführliche Darstellung der individuell gefeierten ‚historischen‘ Triumphzüge handle.

Neben den umfangreichen Untersuchungen Itgenshorsts lassen sich zwei weitere Arbeiten anführen, die den konzeptionellen Charakter des Triumphs in der Historiographie an weiteren Beispielen diskutiert haben. Egelhaaf-Gaiser (2006b) weist in ihrem Essay über die Siegesfeier von Amphipolis bei Livius eine Orientierung an römischen Triumph- und Siegesfeierpraktiken auf der Mikroebene des Texts nach, während Pausch (2016) ähnliche Beobachtungen für die Gestaltung einzelner Szenen in der *Historia Alexandri* des Curtius Rufus gemacht hat.<sup>376</sup> Egelhaaf-Gaiser (2006b) geht in ihrer Untersuchung zu Livius noch einen Schritt weiter als Itgenshorst, indem sie die Frage stellt, welche Bedeutung der Triumph durch seine Kontrastierung mit der Siegesfeier als ein implizites Modell für die Gestaltung von Siegesszenen im Allgemeinen gewinnt. Auf dieser Basis zeigt sie am Beispiel der Siegesfeier (Liv. 45) und der makedonischen *lustratio* in Pella (Liv. 40), wie Livius die konsensstiftende Dimension von Triumph nutzt, um mit dieser Folie auch innerhalb alternativer historischer *settings* Aspekte von Sieghaftigkeit und römischen Überlegenheitsanspruchs ähnlich wie im Triumph zu inszenieren. So stelle der römische Triumphzug sowohl in Amphipolis als auch in Pella ein implizites Gegenmodell dar, vor dessen Hintergrund die römische Siegesfeier in ihrer Ordnung und Universalität umso überlegener erscheinen müsse.<sup>377</sup> Als Kontrastfläche diene dabei vor allem der große Triumphzug des Aemilius Paullus, der bei Livius vor allem in seinem kontroversen Vorspiel, d.h. der konfliktreichen Debatte um die Bewilligung des Triumphs sowie der Lösung des Problems durch das Berufen auf einen gemeinsamen, von allen geteilten Wertekanon geschildert werde. Dadurch werde gerade für einen römischen Leser eine weitere Rezeptionsebene erschlossen, die der Autor zugleich zur Selbstinszenierung nutzen würde.<sup>378</sup>

Die Modellhaftigkeit, die in der Forschung für die Triumphbeschreibungen der Historiographie festgestellt wurde, lässt die Vermutung zu, dass es auch bei den am häufigsten zur Rekonstruktion herangezogenen Triumphbeschreibungen kaum möglich ist, diese auf eine repräsentative Funktion oder auf ihren dokumentarischen Gehalt zu reduzieren. Dies zeigt sich u. a. auch in dem hohen diskursiven Charakter, den der Triumph über seine *performance* hinaus hatte. Allein mit der Nennung von Begriffen wie *triumphus* oder *triumphare* musste ein gewisser konzeptioneller Kern verbunden

<sup>374</sup> Itgenshorst (2005) 150.

<sup>375</sup> Itgenshorst (2005) 154.

<sup>376</sup> Vgl. dazu ausführlicher Kapitel III.2.3.

<sup>377</sup> Vgl. Egelhaaf-Gaiser (2006b) 52–57.

<sup>378</sup> Vgl. Egelhaaf-Gaiser (2006b) 57–59. Die selbstinszenierende Komponente des Triumphs zeige sich insbesondere in der intertextuellen Auseinandersetzung mit Thukydides.

sein, welcher auch durch das literarische Motiv ‚mitgetragen‘ wurde und sich selbstständigte. Dennoch muss eine repräsentative Funktion literarischer Texte dadurch keineswegs ausgeschlossen werden. Im Gegenteil: Versteht man Sieg und Triumph als vom Wahrheitsbegriff losgelöste Konzepte, so stehen sich Historiographie und Fiktion in ihren Absichten sehr nahe. Auch zwischen literarischen Texten gibt es graduelle Unterschiede, wenn man die strukturelle Performativität einzelner Stellen betrachtet: Während sich einige Darstellungen nur auf die Kerninformation, dass ein Triumph gefeiert wurde, beschränken, können andere in einer ausführlicheren Weise auf den Triumph zugreifen. So weisen einerseits die Stellen *Bello Sabino perfecto Tarquinius triumphans Romam redit* oder z. B. bei Sallust, der den Triumph des Marius am Ende des *bellum Iugurthinum* lediglich mit den Worten *isque Kalendis Ianuariis magna gloria triumphavit*<sup>379</sup> erwähnt, für sich allein betrachtet eine geringe ἐνάργεια auf und scheinen primär auf die reine Dokumentation des jeweiligen Triumphzugs ausgerichtet zu sein. Während sich der Triumph im ersten Fall deutlich in die historische Chronologie einer militärischen Erfolgsgeschichte, vergleichbar mit dem annalistischen Aufbau der *fasti*, einreicht, beschränkt sich letzteres Beispiel dagegen auf die wesentlichen Daten und erinnert somit in seinem Stil stark an die knappe und formelhafte Diktion von Inschriften und Triumphhalfasten. Andererseits gibt es Beschreibungen wie bei Appian, Plutarch oder Flavius Josephus, der mit seiner Beschreibung des flavisch-jüdischen Triumphes in *bell. Iud.* 7,139–147 die wohl detailreichste erhaltene Schilderung eines Triumphzugs liefert. Diese Darstellungen besitzen ekphrastische Züge. Sie sind selbstreferenziell und machen auf ihre eigenen Konstruktcharakter aufmerksam, um zugleich mit den dargestellten Publikumsreaktionen auch die Aufmerksamkeit des Lesers anzusprechen und ihn zu einer ähnlich emotionalen Rezeption aufzufordern.<sup>380</sup> Auch die Darstellungsform des *spectaculum* erzeugt *memoria*, diese entsteht aber – im Gegensatz zum kurzen oder annalistischen Stil der Inschriften – dadurch, dass der Text selbst eine Interaktion mit dem Leser aufbaut, und dieser im Zusammenspiel mit den vom Text gelieferten Informationen in der Lage ist, sich den Triumphzug lebendig und detailliert vorzustellen.<sup>381</sup>

Die Beobachtung eines ‚Idealcharakters‘ literarischer Triumphe, wie Itgenshorst ihn vorschlägt, stellt somit eine berechtigte Hinwendung zum performativen Potenzial literarischer Texte über den Triumph dar: Triumphdarstellungen können zwar immer noch eine repräsentative Funktion erfüllen, sofern wir Repräsentation weiterhin als Darstellung und nicht als Abbild von Wirklichkeit verstehen.<sup>382</sup> Die konstative Funktion dieser Texte verhält sich in diesem Fall nicht unterminierend gegenüber ihrer performativen Dimensionen: Ebenso wie ein Bild oder ein Porträt nicht für sich allein me-

379 Sall. *Iug.* 114.

380 Zur Funktion von Emotionalität in Ritual und Text vgl. die Kapitel I.1.2 und IV.1.3.2.

381 Vgl. Itgenshorst (2005) 28 f., Backhaus (2019) 84–86.

382 Itgenshorst (2005) scheint den Darstellungsaspekt der Repräsentationen generell mit dem von ihr verwendeten Begriff des (literarischen) Monuments zu verbinden, wenngleich sie diesen leider nicht näher erläutert, vgl. ebd. 28, Anm. 28 und ebd. 29, Anm. 29.

*moria* erzeugt, sondern erst gemeinsam mit der Ergänzung durch die schriftlichen Angaben einer Inschrift ein anschauliches Bild entwirft,<sup>383</sup> erzeugen auch ekphrastische Beschreibungen, die einem festen Topos oder Idealtypus folgen, in Bezug auf ein repräsentiertes Ereignis Anschaulichkeit. Dadurch, dass sie die dargestellten Elemente des Rituals im Medium des literarischen Texts konstruieren, lassen sie diese lebendig in Erscheinung treten. Dabei ist im Lichte des Theatermodells anzunehmen, dass diese Darstellungen im Sinne eines Dispositivs mit bestimmten Wirkungen verbunden werden, sodass etwa bestimmte emotionale Reaktionen, die beschrieben werden, mit der Lektüre des Textes zusammenfallen. Gerade an Stellen, an denen sich der Text Darstellungsprinzipien bedient, die der Erzeugung von Anschaulichkeit und Emotionalität dienen, wären daher die performativen Aspekte des *spectaculum* zu untersuchen.<sup>384</sup>

## 2.1 Emotionale Motive: Eroberte Städte, zivile Opfer und gefangene Anführer

Die Triumphzüge wurden in der antiken Historiographie nicht selten als überaus emotionale Veranstaltungen beschrieben. So erwähnen Autoren sowohl Trauer über Schicksale, die als hart oder unverdient wahrgenommen wurden, als auch Gelächter über die Demütigung von Feinden, die ihr Schicksal durch Anmaßung und Grausamkeit herausgefordert hatten.<sup>385</sup> Allerdings fällt hierbei auf, dass nicht alle Themen des Triumphzugs in gleicher Weise für eine solche Darstellung geeignet waren. Unter den prominenten Motiven spektakulärer Triumphkonstruktionen fallen besonders zwei ins Auge: einmal die Darstellung von Städteeroberungen und einmal die Präsentation von berühmten Gefangenen, allen voran die feindlichen Anführer und ihre Familien. Dass beide Themen eng mit dem Konzept des *spectaculum* assoziiert waren, zeigt vor allem Livius, bei dem das Schildern von Belagerungssituationen und anschließender Siegesfeiern zu den wiederkehrenden Motiven gehört. So schreibt Livius dem Ritual in 25,29 eine geradezu transformative Wirkung zu, wenn er in der Rede der Syrakuser festhält, die Stadt sei durch den Triumph des Marcellus vom alten Gerücht (*fama*) zum immerwährenden *spectaculum* geworden, und bezeichnet ebenso das Auftreten von Königen in 45,39 mit den Worten *illud spectaculum maximum*. Hinzu kommt die Beobachtung, dass beide Motive nicht nur als *spectaculum* klassifiziert, sondern oft auch mit entsprechenden Darstellungsstrategien beschrieben werden. Eine besonders anschauliche Konstruktion von Triumphator, König und königlicher Familie findet sich etwa bei Plutarchs Beschreibung des Triumphzugs des Aemilius Paullus. Plutarch beschreibt zunächst den Sieger als περιβλεπτον und ζηλωτόν: jeder habe zu ihm aufgeblickt und kein anständiger Bürger habe ihn beneidet (οὐδενὶ δὲ τῶν ἀγαθῶν ἐπίφθορον); sein Gegenspieler Perseus dagegen wird zunächst nicht aus der Zuschauerperspektive be-

383 Wiseman (2014) 47: „[...] it was not the marble, bronze, or wax in itself that carried the message but the written word. And if the written word was false, so was the memory“.

384 Zur Spektakularität als ästhetische Kategorie vgl. jetzt auch Frisch/Fritz/Rieger (2018).

385 Vgl. Östenberg (2009a) 159.

schrieben, sondern, wie es heißt, von seinen Freunden beweint und beklagt<sup>386</sup>, vom Triumphator verspottet<sup>387</sup>. Den Einzug selbst beschreibt Plutarch in *Aem.* 34,1 folgendermaßen:

Αὐτὸς δὲ τῶν τέκνων ὁ Περσεὺς καὶ τῆς περὶ αὐτὰ θεραπείας κατόπιν ἐπορεύετο, φαιὸν μὲν ἱμάτιον ἀμπεχόμενος καὶ κρηπίδας ἔχων ἐπιχωρίους ὑπὸ δὲ μεγέθους τῶν κακῶν πάντα θαμβοῦντι καὶ παραπεπληγμένῳ μάλιστα τὸν λογισμὸν ἐοικώς. καὶ τοῦτῳ δ' εἶπετο χορὸς φίλων καὶ συνήθων, βεβαρημένων τὰ πρόσωπα πένθει, καὶ τῷ πρὸς Περσέα βλέπειν αἰεὶ καὶ δακρύειν ἔννοιαν παριστάντων τοῖς θεωμένοις, ὅτι τὴν ἐκείνου τύχην ὀλοφύρονται, τῶν καθ' αὐτοὺς ἐλάχιστα φροντίζοντες.

Hinter seinen Kindern und ihrer Dienerschaft folgte Perseus selbst, der mit einem dunklen Gewand und den Schuhen seiner Heimat bekleidet war und unter der Last an Übeln einen ganz verwirrten und vollkommen wahn sinnigen Eindruck machte. Ihm folgte eine Schar seiner Freunde und Vertrauten, deren Gesichter vom Kummer bedrückt waren und die den Zuschauern mit ihrem beständigen Hinblicken zu Perseus und ihrem Weinen zu verstehen gaben, dass es sein Schicksal war, das sie beklagten, während sie ihre eigene Lage kaum beachteten.

Durch die unterschiedlichen Reaktionen werden gewiss, wie Östenberg (2009a) bemerkt, zum einen Aemilius als Sieger und Perseus als Verlierer kontrastiert und das im Triumph inszenierte Machtgefüge sichtbar gemacht.<sup>388</sup> Doch auf der Ebene der Darstellung kommt interessanterweise hinzu, dass das Publikum trotz der anschaulichen Darstellung im Hintergrund bleibt und keine unmittelbaren Publikumsreaktionen auf das Gezeigte vorgeführt werden. Die verschiedenen emotionalen Wirkungen – Trauer gegenüber dem Schicksal des gefangenen Königs und Gelächter gegenüber dem Triumphator – werden zunächst nur innerhalb der Triumphprozession vorgeführt; die Zuschauer treten nicht als primäre Adressaten des Affekts in Erscheinung, sondern werden erst aus zweiter Reihe in einer eher rationalen Weise mit dem dargestellten Leid konfrontiert, die geradezu aristotelisch<sup>389</sup> anmutet: Das Leid wird dem Publikum sekundär über die gefangenen Perser vermittelt, die beim Anblick des Perseus in Tränen ausbrechen (ὅτι τὴν ἐκείνου τύχην ὀλοφύρονται) und dabei keinen Gedanken an ihre eigene Situation verlieren (τῶν καθ' αὐτοὺς ἐλάχιστα φροντίζοντες). Erst an dritter Stelle tritt der Leser als Rezeptionsinstanz in Erscheinung. Indem der Affekt in dieser verfremdeten Weise auf die metaphorische ‚Bühne‘ des Triumphzugs gebracht wird, wird der Leser nicht unmittelbar (durch die visualisierende Wirkung der ἐνάργεια) mit der Emotionalität der Szene konfrontiert, sondern gleichzeitig dazu aufgefordert, diesen Zustand mit einer gewissen Distanz zu reflektieren, sodass keine Sympathie gegenüber

386 Plut. *Aem.* 34,2: βεβαρημένων τὰ πρόσωπα πένθει, καὶ τῷ πρὸς Περσέα βλέπειν αἰεὶ καὶ δακρύειν [...].

387 Plut. *Aem.* 34,3: ὁ δὲ τῆς ἀνανδρίας αὐτοῦ καὶ φιλοψυχίας, ὡς ἔοικε καταγελῶν [...].

388 Vgl. Östenberg (2009a) 133.

389 Tragische ἡδονή und distanzierte Reflexion bilden bei Aristoteles keine gegensätzlichen Kategorien, sondern sind eng miteinander verbunden. Das Streben nach Erkenntnis wird als menschliches Grundbedürfnis verstanden und wenn es erfüllt wird, bringt es Freude hervor. Das Rezipieren von Literatur sei dabei stets in der Lage, einen Erkenntnisgewinn zu vollbringen, der sich im Vergleich von Dargestelltem und Darstellung bzw. in der Wiedererkennung des Dargestellten vollziehe (Aristot. *Poet.* 1448b).

dem gefangenen Anführer entsteht. Ganz anders werden die Emotionen des Publikums dagegen dargestellt, wenn die Familie des geschlagenen Königs auftritt (*Aem.* 33,5–8):

τούτοις ἐπέβαλλε τὸ ἄρμα τοῦ Περσέως καὶ τὰ ὅπλα καὶ τὸ διάδημα τοῖς ὅλοις ἐπικείμενον. εἶτα μικροῦ διαλείμματος ὄντος ἤδη τὰ τέκνα τοῦ βασιλέως ἤγετο δοῦλα, καὶ σὺν αὐτοῖς τροφέων καὶ διδασκάλων καὶ παιδαγωγῶν δεδακρυμένων ὄχλος, αὐτῶν τε τὰς χεῖρας ὀρεγόντων εἰς τοὺς θεατὰς καὶ τὰ παιδιά δεῖσθαι καὶ λιτανεύειν διδασκόντων. ἦν δ' ἄρρενα μὲν δύο, θήλυ δὲ ἓν, οὐ πάνυ συμφοροῦντα τῶν κακῶν τὸ μέγεθος διὰ τὴν ἡλικίαν· ἦ καὶ μᾶλλον ἐλεεινὰ πρὸς τὴν μεταβολὴν τῆς ἀναισθησίας ἦν, ὥστε μικροῦ τὸν Περσέα βαδίζειν παρορώμενον· οὕτως ὑπ' οἴκτου τοῖς νηπίοις προσεῖχον τὰς ὄψεις οἱ Ῥωμαῖοι, καὶ δάκρυα πολλοῖς ἐκβάλλειν συνέβη, πᾶσι δὲ μεμειγμένην ἀλγῆ-δόνι καὶ χάριτι τὴν θῆαν εἶναι μέχρι οὐ τὰ παιδιά παρήλθεν.

Ihnen folgte der Streitwagen des Perseus, auf dem die Waffen lagen und darüber das Diadem. Dann wurden schon nach kurzem Abstand die Kinder des Königs als Gefangene geführt und in ihrer Begleitung eine Menge an Ammen, Lehrern und Erziehern, die ihre Hände zu den Zuschauern streckten und die Kinder lehrten, zu bitten und zu flehen. Es waren zwei Jungen und ein Mädchen, die das Ausmaß der Übel aufgrund ihres Alters nicht verstanden: Dadurch waren sie im Hinblick auf den Umschwung in ihrer Teilnahmslosigkeit umso bemitleidenswerter, sodass man dem Auftritt des Perseus kaum Beachtung schenkte. So hielten die Römer aus Mitleid ihre Blicke auf die kleinen Kinder gerichtet und viele vergossen Tränen, und alle blickten mit einer Mischung von Kummer und Wohlwollen, bis die Kinder vorbeigefahren waren.

Obwohl der Auftritt des gefangenen Perseus, der bewaffnet und mit den königlichen Insignien geschmückt gewesen sei, in *Aem.* 33,3 als vermeintlicher Höhepunkt des Triumphzugs angekündigt wird, stellt Plutarch eine ausführliche Beschreibung der königlichen Kinder voran, deren Auftritt dem gefangenen König, wie Plutarch bemerkt (ὥστε μικροῦ τὸν Περσέα βαδίζειν παρορώμενον) und Östenberg zusätzlich anhand von Münzfunden bestätigt,<sup>390</sup> die Show gestohlen habe. Auch dieser Effekt wird in der Darstellung des Texts kenntlich gemacht. Erst hier wird das römische Publikum als explizite Rezeptionsinstanz genannt (οἱ Ῥωμαῖοι) und der Rezeptionsakt mit dem ganzen Arsenal tragischer Affektwirkungen verbunden (ἐλεεινὰ, οἴκτος). Indem der Text die körperlichen und emotionalen Reaktionen des Publikums in dieser Weise fokussiert, wird auch die emotionale Involviertheit des Lesers erhöht. Dabei ist es gewiss weder ein Zufall noch ein Einzelfall, dass Plutarch die Darstellung des Perseus und seiner Familie mit so unterschiedlichen Affektwirkungen assoziiert. Während sich feindliche Soldaten, Anführer und Könige im Triumphzug nur schlecht als Sympathieträger eigneten, war das Leid unverschuldeter ziviler Opfer beinahe prototypisch mit bestimmten Affektwirkungen verbunden, was sie zugleich in ein enges Verhältnis mit dem zweiten Motiv setzt: der Eroberung von Städten.

Um auch dieses Motiv im Zusammenhang mit dem Triumphzug zu beleuchten, beziehe ich mich zuletzt noch auf die Beschreibung des flavischen Doppeltriumphs bei Flavius Iosephus, in der eine weitere spezifische ‚dramatische‘ Darstellungsform, die Östenberg (2009a) als *war scenes* bezeichnet, vorgestellt wird, und lege zu großen Teilen ihre innovativen und m. E. sehr überzeugenden Überlegungen zur rekonstruktiven

<sup>390</sup> Vgl. Östenberg (2009a) 136.



Vorstellung dieser Szenen zugrunde.<sup>391</sup> Ausgehend von einer grundlegenden Abgrenzung kommemorativer, also nach dem Triumph ausgestelltter Elemente von den ‚Repräsentationen‘ des Triumphzugs geht Östenberg davon aus, dass es neben den im Triumphalkontext aufgeführten *fabulae praetextae* auch während der Prozession eine Art von szenischen Aufführungen gegeben habe, in welche die gefangenen Anführer integriert worden seien.<sup>392</sup> Den Ausgangspunkt dieser Annahme liefert Josephus’ Erwähnung sog. *πήγματα* – ein Begriff, der i. d. R. ein bewegliches und zu mehreren Etagen ausfahrbares Bühnenelement, das im Theater verwendet wurde, bezeichnet<sup>393</sup> –, auf denen die gefangenen Anführer (*στρατηγοί*) inmitten verschiedener aufgemalter Kriegsszenarien präsentiert worden seien. Auch wenn die konkrete Beschaffenheit der begleitenden dramatischen Inszenierungsformen im Einzelnen nicht mehr zu bestimmen ist – Östenberg geht hier von einer multimedialen Inszenierung aus, die sich aus „sculptures, models or actors“<sup>394</sup> zusammengesetzt habe und von szenischen Darbietungen begleitet worden seien<sup>395</sup> –, lässt sich der Begriff bei Josephus durch seine Nähe zum Theater durchaus als Marker einer erhöhten Performativität verstehen, welche sich im darauffolgenden Abschnitt entfaltet:<sup>396</sup>

Θαῦμα δ' ἐν τοῖς μάλιστα παρῆχεν ἡ τῶν φερομένων πηγμάτων κατασκευή· [...] καὶ τῇ πολυτελείᾳ τῇ περὶ τὴν κατασκευὴν ἦν ἡσθῆναι μετ' ἐκπλήξεως. καὶ γὰρ ὑφάσματα πολλοῖς διάχρυσα περιβέβητο, καὶ χρυσὸς καὶ ἐλέφας οὐκ ἀποίητος πᾶσι περιεπεπῆγαι. διὰ πολλῶν δὲ μιμημάτων ὁ πόλεμος ἄλλος εἰς ἄλλα μεμερισμένος ἐναργέστατον ὄψιν αὐτοῦ παρῆχεν· ἦν γὰρ ὁρᾶν χώραν μὲν εὐδαίμονα δηουμένην, ὅλας δὲ φάλαγγας κτεινομένης πολεμίων, καὶ τοὺς μὲν φεύγοντας τοὺς δ' εἰς αἰχμαλωσίαν ἀγομένους, τείχη δ' ὑπερβάλλοντα μεγέθει μηχαναῖς ἐρειπόμενα καὶ φρουρίων ἀλίσκομένας ὀχυρότητας καὶ πόλεων πολυανθρώπους περιβόλους κατ' ἄκρας ἐχομένους, καὶ στρατίαν ἐνδον τειχῶν εἰσχεομένην, καὶ πάντα φόνου πλήθοντα τόπον, καὶ τῶν ἀδυνάτων χεῖρας ἀνταίρειν ἱκεσίας, πῦρ τε ἐνιέμενον ἱεροῖς καὶ κατασκαφὰς οἰκῶν ἐπὶ τοῖς δεσπόταις, καὶ μετὰ πολλὴν ἐρημίαν καὶ κατήφειαν ποταμοὺς ρέοντας οὐκ ἐπὶ γῇν γεωργομένην, οὐδὲ ποτὸν ἀνθρώποις ἢ βοσκήμασιν ἀλλὰ διὰ τῆς ἐτι πανταχόθεν φλεγόμενης· ταῦτα γὰρ Ἰουδαῖοι πεισομένους αὐτοὺς τῷ πολέμῳ παρέδοσαν. Ἡ τέχνη δὲ καὶ τῶν κατασκευασμάτων ἡ μεγαλουργία τοῖς οὐκ ἰδοῦσι γινόμενα τοτ' ἐδείκνυνε ὡς παροῦσι. τέτακτο δ' εἰς ἑκάστῳ τῶν πηγμάτων ὁ τῆς ἀλίσκομένης πόλεως στρατηγὸς ὃν τρόπον ἐλήφθη.

391 Anders als die meisten Interpretationen der bekannten Josephus-Stelle, sucht Östenberg (2009a) auch unter Berücksichtigung weiterer literarischer Beschreibungen bei Appian, Plinius d. J. und Polybios nach Referenzen auf äquivalente Darstellungsformen. So bringt sie die statische Haltung der Anführer in den bei Josephus genannten *πήγματα* u. a. mit den bei Appian erwähnten *σχήματα* in Verbindung und zeigt so, dass es sich keineswegs, wie oft angenommen wurde, um eine einmalige Besonderheit des flavischen Triumphzugs gehandelt haben muss.

392 Vgl. Östenberg (2009a) 248–257. Zum Triumph als mimetisches ‚Rollenspiel‘ vgl. auch Beard (2007) 178–186, 253–256.

393 Vgl. Östenberg (2009a) 253.

394 Östenberg (2009a) 253.

395 Dabei interpretiert sie die Formulierung aus App. *Pun.* 66, dass im Triumph Scipios *καὶ γραφαὶ καὶ σχήματα τῶν γεγονότων* eingesetzt worden seien, als dramatisches Spiel vor einem gemalten Bühnenhintergrund, vgl. Östenberg (2009a) 252f.

396 *Ios. bell. Iud.* 7,139–148.

Das größte Staunen unter diesen Dingen erzielten aber die Bühnenkonstruktionen: [...] und auch über die Pracht der Konstruktionen konnte man sich mit Erstaunen erfreuen. Denn viele waren mit golddurchwirkten Stoffen behängt, und an allen waren Gold und Elfenbein von großer Kunstfertigkeit befestigt. Durch viele Darstellungen bot der Krieg, da er in einzelne Segmente aufgeteilt war, ein höchst anschauliches Bild von sich selbst: Denn man konnte sehen, wie ein reiches Land verwüstet wird, wie ganze Scharen von Feinden getötet werden, während die eine Seite flieht, die andere gefangen genommen wird, wie Mauern von überragender Größe von Belagerungsmaschinen eingerissen werden, Festungsmauern eingenommen und Ringwälle vielbevölkerter Städte auf Berggipfeln besetzt werden und eine Armee ins Innere der Mauern strömt, wie jeder Ort von Gemetzel erfüllt ist und wie die Hände der Ohnmächtigen flehend erhoben sind, auch wie Feuer an Heiligtümern gelegt wird und wie Häuser über ihren Besitzern einstürzen, auch wie Flüsse hinter weiter Wüste und Ödnis nicht in bebautes Land und nicht zum Trinken für Mensch oder Vieh, sondern durch das noch ringsum brennende Land fließen. Denn diesen Leiden, die kommen sollten, hatten sich die Jüdäer mit dem Krieg ausgesetzt. Die Kunstfertigkeit und die Großartigkeit der Konstruktionen zeigten den Zuschauern, die es nicht gesehen hatten, was damals geschehen war, so als wären sie dabei gewesen. Auf jeder Bühne stand der Anführer der eroberten Stadt in der Weise, in der er gefangen genommen worden war.

Insgesamt fällt auf, dass hier mit großer Intensität die Seite der Opfer fokussiert wird. Drastische Ereignisse, die einzelne Kampfhandlungen (ὅλας δὲ φάλαγγας κτεινομένας πολεμίων), oder Resultate des Kriegs wie das Verschleppen von Kriegsgefangenen (τοὺς δ' εἰς αἰχμαλωσίαν ἀγομένους) und das Niederbrennen von Heiligtümern (πῦρ τε ἐνέμενον ἱεροῖς) zeigen, werden mit einem hohen Grad von ἐνάργεια geschildert, die Josephus nicht nur explizit als Darstellungsmerkmal benennt (ἐναργεστάτην ὄψιν), sondern zugleich selbst durch seine eigene Darstellung vorführt. Dafür ruft Josephus ein Musterbeispiel der sog. *urbs capta* auf: ein beliebtes Motiv in der Rhetorik und Historiographie, mit dem man nach antiker Auffassung bei Schilderungen von Eroberungen durch die Kombination fester Topoi mit bestimmten stilistischen Darstellungstechniken eine hohe emotionale Wirkung erzeugen konnte.<sup>397</sup> Wie kurze, fragmenthafte Eindrücke

---

<sup>397</sup> Die *urbs capta* tritt als Motiv in verschiedenen Gattungen auf und ist sowohl mit rekurrierenden Motiven (Feuer, Versklavung, Plünderungen, Flucht) als auch stilistischen Merkmalen (πάθος als verstärkte Fokussierung auf das Leid der Betroffenen und ἐνάργεια) verbunden, die in der Lage sind, dem Rezipienten das Ereignis möglichst anschaulich vor Augen zu rufen und ihn emotional zu involvieren. Die ausführlichste systematische Abhandlung über das Motiv und seine Wirkung liefert Quintilian im 1. Jh. n. Chr. in *inst.* 8,3,68–69: *At si aperias haec, quae verbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in illum diem servati fato senes. Tum illa profanorum sacrorumque direptio, efferentium praedas repetentiumque discursus, et acti ante suum quisque praedonem catenati et conata retinere infantem suum mater, et sicubi maius lucrum est, pugna inter victores* („Doch wenn du entfaltest, was in einem Wort enthalten war, werden sich Flammen zeigen, die sich über Häuser und Tempel ergießen, der Lärm einstürzender Dächer, ein vertrauter Klang aus unsortiertem Geschrei, die einen, wie sie sich zur ungewissen Flucht begeben, die anderen, wie sie in der letzten Umarmung mit ihren Liebsten verharren, das Geschrei von kleinen Kindern und Frauen, und Greise, die das Schicksal in böser Absicht für jenen Tag aufgespart hat. Dann die Plünderungen geweihter und ungeweihter Stätten, das Umherlaufen der Plünderer, welche die Beute heraustragen und immer wieder zurückkommen, die Gefangenen, wie sie ein jeder vor ihrem

cke werden die verschiedenen Schreckensbilder asyndetisch aneinandergereiht und in ihrer sinnlichen (ἦν γὰρ ὁράν) und affektiven (θαῦμα, ἐκπλήξεις) Wirkung auf das Publikum vorgeführt. Als Höhepunkt der Inszenierung erscheint hier jedoch nicht die brennende Stadt, sondern der στρατηγός, der im Zentrum dieser Montage von Kriegsszenen präsentiert wird: τέτακτο δ' ἐφ' ἐκάστῳ τῶν πηγμάτων ὁ τῆς ἀλικομένης πόλεως στρατηγός ὃν τρόπον ἐλήφθη. Josephus' ergänzender Kommentar, dass der jeweilige Kommandant in der Situation, in der er gefangen wurde, auf den Bühnen zu sehen war, erweitert die Inszenierung nicht nur um ein Element, das für das Motiv der *urbs capta* untypisch ist,<sup>398</sup> sondern verweist darauf, dass die besiegten Anführer als Höhepunkt und τέλος der dargestellten Handlungen verstanden wurden. Östenberg (2009a) 259 vermutet daher einen engen Zusammenhang zwischen der Präsentation der gefangenen Anführer und dem Narrativ der Szenen:

Clearly, these captive generals cannot have been displayed detached from the rest of the scenes, but they must have formed integral parts of the visual contents of the πῆγματα. In fact, being the one recurrent element of the πῆγματα, the captive generals in all probability formed the very objects of the scenes.

Aus der Formulierung ὃν τρόπον ἐλήφθη lasse sich folgern, dass die Anführer durch ihre Gestik in die Darstellungen integriert waren; dazu habe es wahrscheinlich weitere Aufführungen gegeben, z. B. Reden, die entweder von den verkleideten Gefangenen oder professionellen Schauspielern gesprochen wurden.<sup>399</sup> Ziel der Inszenierung sei es weniger gewesen, die Taten des Triumphators und der römischen Armee zur Aufführung zu bringen,<sup>400</sup> sondern vielmehr die Gegenseite in den Blick zu nehmen. Dadurch, dass bei der Entfaltung des Ereignisses vor allem das Leid der zivilen Opfer hervorgehoben werde, würden die Anführer, die auf der Bühne als Gefangene präsentiert wurden, in einer anklagenden Weise präsentiert und als Schuldige angeprangert.<sup>401</sup>

---

Entführer abgeführt werden, die Mutter, wie sie versucht, ihren Säugling festzuhalten und Kämpfe unter den Siegern, wo immer ein größerer Gewinn zu holen ist“). Die *urbs capta* wird hier als konkretes Beispiel der *evidentia*/ἐνάργεια genannt. Das Motiv erobelter Städte dagegen ist bereits weit vor seiner rhetorischen Diskursivierung weit verbreitet und findet sich z. B. bereits bei Homer (etwa in Hom. *Il.* 9,593 f.).  
**398** Man könnte hier zunächst die Beschreibung Quintilians in *inst.* 8,3,67–69 als normativen Ansatz betrachten, der nur allgemein von *catenati* spricht, die von den Siegern in ähnlicher Form wie vermutlich die Gefangenen im Triumphzug *ante currum* abgeführt werden (zur Frage, ob die Gefangenen vor dem Wagen des Triumphators geführt wurden vgl. Beard [2007] 124–128), aber auch in dem größeren Textcorpus, den ich im Rahmen meiner Examensarbeit nach motivischen Strukturen untersucht habe, ließ sich keine explizite Fokussierung der *duces* finden. Es scheint mir daher ein angemessenerer Zugriff zu sein, die von Josephus beschriebenen Elemente nicht an bestimmten Einzeltopoi der *urbs capta* festzumachen, sondern sie unter dem Aspekt der ἐνάργεια, die Quintilian unter dem lateinischen Begriff der *evidentia* als zentrales Darstellungselement der *eversio* einer Stadt festhält, zu betrachten.

**399** Vgl. Östenberg (2009a) 259.

**400** Vgl. Östenberg (2009a) 260.

**401** Vgl. Östenberg (2009a) 257.

Die Beschreibung des Josephus weist nicht zuletzt aufgrund ihres ekphrastischen Charakters eine erhöhte Performativität auf, was ihr zwar als historische Quelle eine gewisse Problematik verleiht, sie aber als Inszenierung eines literarischen Triumphs nicht weniger interessant macht. Wie eingangs erwähnt schließen sich Referenz und Performativität nicht aus. Im Gegenteil: Gerade dadurch, dass der Triumph sich als literarische Konstruktion explizit macht, erhalten wir einen unmittelbaren Zugang zu Kategorien, mit denen sich die beschriebenen Effekte im Medium der Literatur beschreiben lassen. Von zentraler Bedeutung scheint auch hier gewiss das zentrale Stilmittel der ἐνάργεια zu sein, deren Stellenwert nicht nur bei Josephus, sondern bei fast allen von Östenberg genannten Autoren hervorgehoben wird,<sup>402</sup> aber auch das πάθος – hier ausgedrückt durch das Leid, das vor allem den zivilen Opfern des Krieges zuteilwurde (ταῦτα γὰρ Τουδαῖοι πεισομένους αὐτοὺς τῷ πολέμῳ παρέδωσαν), – erfährt bei Josephus eine starke Akzentuierung. Östenberg vermutet, dass vor allem die Darstellungen der πῆγματα darauf ausgelegt waren, emotionale Reaktionen beim Publikum hervorzurufen. In Bezug auf die Fragestellung bedeutet dies, dass die Verfahren auch als zentrale Darstellungsstrategien von literarischen Texten, welche nach dem Konzept des Triumphs strukturiert sind, anzunehmen sind. Sowohl die *urbs capta* als eine Möglichkeit, die Leiden von Familienangehörigen, Frauen und Kindern zu präsentieren, als auch die Integration der Anführer, die in einer eher kathartischen Weise als grausame, aber gescheiterte Herrscher mit diesem *setting* verbunden werden, gehören zu den spektakulären Darstellungsstrategien des Triumphs.

## 2.2 Falsche Triumphe? Die Siegesfeier zwischen Sein und Schein

Gleich zu Beginn beschreibt Josephus die πῆγματα mit dem Wort θαῦμα. Das Staunen wurde insbesondere zur neronischen und flavischen Zeit zum dominanten Rezeptionsmodus imperialer Größe und kam dort, wie Krasser (2019) bemerkt, vor allem im Kontext „bühnentechnische[r] Überraschungseffekte“ und „technische[r] Wunderwerke“ zum Einsatz<sup>403</sup>. Auch bei Josephus wird offenbar die unglaubliche Größe (μέγεθος) der Bühnenkonstruktionen und weniger die dargestellten Inhalte als vorrangiger Initiator des Staunens hervorgehoben, sodass nahe liegt, auch Kategorien wie Größe, Pracht und Überraschung für den Triumph zugrunde zu legen. Dass dieser spezielle Aspekt von *spectaculum* zwar für die Rezeption der Triumphzüge eine große Rolle spielte, allerdings auch zu den kontroversesten Darstellungstechniken gehörte, soll im Folgenden an einer spezifischen Präfiguration der Triumphmetapher veranschaulicht werden, die ich im Folgenden als ‚Schein-Triumph‘ bezeichne.

Die konzeptuelle Nähe zum *imperium* ist, wie u. a. im Pliniusbrief deutlich wurde, geradezu prototypisch in die Semantik des Triumphs eingeschrieben. Vor diesem Hin-

<sup>402</sup> Vgl. Östenberg (2009a) 259.

<sup>403</sup> Krasser (2019) 240.

tergrund erscheint es auf den ersten Blick selbstverständlich, den Triumph mit militärischen Siegen zu assoziieren. Ein großer Sieg gegen äußere Feinde bildete zugleich die Voraussetzung – Valerius Maximus überliefert die häufig zitierte, doch wahrscheinlich mythische Zahl von 5000 getöteten Feinden, die zur Durchführung eines Triumphzugs erforderlich gewesen seien<sup>404</sup> – wie auch den Kerninhalt der Prozession, deren Bestandteile und Repräsentationen stets in enger Verbindung mit den Ereignissen oder der Ausbeute eines Krieges standen. Dies ist jedoch nur die eine Seite der Medaille und wie so oft, trifft auch auf die römischen Triumphzüge die Beobachtung zu, dass die Regel mehr in der Ausnahme als in der Einhaltung strenger Vorgaben bestand. Zwei parallele Faktoren lassen sich hier anführen: die Metaphorisierung des Triumphs in der Literatur und die Entwicklung des Triumphrituals im Horizont politischer und sozialer Diskurse.

Zum einen hatten bereits die frühen Debatten über die Vergabe von Triumphzügen immer wieder zahlreiche Zweifelsfälle hervorgebracht, bei denen eine Einschätzung des erzielten Erfolgs erforderlich war, um den Triumphzug überhaupt zu vergeben. Es wurde bereits darauf verwiesen, dass diese Abweichungen von der Norm zu einigen Variationen des Rituals geführt haben, wie z. B. der *ovatio*, dem *triumphus in monte Albano* oder auch neuen kaiserzeitlichen Repräsentationsformen wie den *ornamenta triumphalia* oder den späteren, den Triumphzug ablösenden *adventus*.<sup>405</sup> Selbst hier wäre es wohl der falsche Weg, den Triumphzug als Norm und all jene Phänomene als Abweichungen zu betrachten; vielmehr zeigt die Notwendigkeit dieser institutionalisierten ‚Sonderfälle‘, dass die Bewertung und Vergabe von Triumphzügen immer individuell erfolgen musste. Doch auch über die Triumphdebatten hinaus blieb das Verhältnis von Triumph und Sieg spannungsreich. Was geschah etwa, wenn ein Triumphator allgemeine Konventionen des Triumphzugs – sei es, dass er trotz fragwürdiger militärischer Verdienste einen Triumph feierte oder bei der Durchführung des Rituals von der Norm abwich – massiv verletzte? In diesen Fällen rückt der Begriff der *falsi triumphi* in den Vordergrund.

Parallel zu dieser Erscheinung lässt sich jenes literarische Phänomen beobachten, welches ich als ‚Schein-Triumph‘ bezeichne und welches ich als rhetorisches Äquivalent zu den *falsi triumphi* verstehe. Es beschreibt literarische Strategien, um die angemessene Durchführung und überhaupt die Rechtmäßigkeit eines Triumphzugs anzuzweifeln, was natürlich oft im Zuge einer eigenen politischen oder moralistischen Agenda des Autors geschah. Eine geläufige Strategie zur Konstruktion solcher Schein-Triumphe war es, den Show-Aspekt bestimmter Triumphzüge übermäßig zu betonen und einzelne Siegesfeiern so außergewöhnlich und extravagant darzustellen, dass sie in ihrer Funktion als Siegesymbol schlicht nicht mehr glaubwürdig waren. Andere Autoren verweisen dagegen recht unverblümt auf fehlende oder unzureichende militärische Erfolge des triumphierenden Generals und stellen die Siege hinter dem Triumph infrage. Eine

404 Val. Max. 2,8,1.

405 Vgl. Künzl (1988) 38 ff, 119–133, Itgenshorst (2008, 2016), Lange (2016, 2017), Meister (2017a) 95–101.

große Rolle spielt also wieder einmal die Frage nach dem angemessenen Verhältnis von Sieg und triumphaler Inszenierung.

Nachdem bei den Inschriften und *tituli* bereits das Ideal einer normhaften Verknüpfung von Triumph und Sieg sichtbar wurde, gilt es im Folgenden, einen Blick auf die Abweichungen von dieser Norm zu werfen. Spätestens hier reicht eine rein semantische Verknüpfung von Sieg und Triumph nicht mehr aus, um das Wirkungspotenzial des Triumphkonzepts zu erklären. Vielmehr ist von einem grundsätzlichen diskursiven Spannungsverhältnis zwischen Triumph und Sieg auszugehen, einer Art *aptum*-Verhältnis, das zwischen beiden Polen besteht, und dessen Verhältnis konkret in der Anwendung des Konzepts realisiert wird. Einen ersten Einblick in den Gebrauch der Metapher in einem festen politischen Diskurs finden wir bereits in den Reden Ciceros.<sup>406</sup> Eine sehr interessante Stelle ist Ciceros Auseinandersetzung mit bisherigen Siegen über Mithridates in seiner Rede für das Oberkommando des Pompeius (*imp. Cn. Pomp.* 8):

*Etenim adhuc ita nostri cum illo rege contenderunt imperatores ut ab illo insignia victoriae, non victoriam reportarent. Triumphavit L. Sulla, triumphavit L. Murena de Mithridate, duo fortissimi viri et summi imperatores, sed ita triumpharunt ut ille pulsus superatusque regnaret.*

Denn bis jetzt haben unsere Feldherren mit jenem König derart gekämpft, dass sie von ihm die Siegeszeichen, nicht den Sieg davontrugen. Triumphiert hat Lucius Sulla, triumphiert hat Lucius Murena über Mithridates, zwei überaus tapfere Männer und hervorragende Feldherren, doch haben sie so triumphiert, dass jener, obwohl er geschlagen und besiegt war, als König regierte.

Gemäß der in der Rede verfolgten Agenda, Pompeius ein weiteres militärisches *imperium* zu verschaffen, nimmt Cicero eine differenzierte Unterscheidung zwischen den im Triumph gezeigten Siegeszeichen (*insignia victoriae*) und einem tatsächlichen Sieg (*victoria*) vor. Der Krieg gegen Mithridates, so argumentiert Cicero, sei mit den Vorstößen Sullas und Murenas keineswegs beendet, da alle militärischen Kampagnen die Feinde lediglich zurückgestoßen, jedoch nicht zu einer Unterwerfung des Königs und einer dauerhaften Beseitigung der immer noch drohenden Gefahr geführt hätten. Ebenso wird auch der Triumphbegriff, den Cicero zweimal wiederholt (*triumphavit* [...] *triumphavit* [...]) abgestuft. Cicero geht bei den berühmten Männern, die *summi imperatores* gewesen seien, zwar nicht so weit, ihre militärischen Erfolge vollständig zu entwerten, indem er zumindest die Notwendigkeit und Legitimität ihrer Rückkehr nach Rom rechtfertigt (*verum tamen illis imperatoribus laus esttribuenda*), jedoch erfährt die assoziative Vorstellung, dass ein Triumphzug einen Sieg und einen dauerhaften Frieden symbolisiert, eine bedeutende Einschränkung, indem bestehende Begriffe umgekehrt

<sup>406</sup> Die Wurzeln der Metapher lassen sich vielleicht sogar noch weiter bis in die römische Komödie zurückverfolgen. Dort zeigt sich das Vortäuschen von Sieghaftigkeit bereits im Typus des prahlerischen Soldaten, der seine Komik durch die überzogene und unglaubliche Darstellung militärischer Erfolge entfaltet. Insofern wäre die Idee des Schein-Triumphs nicht nur konzeptuell, sondern auch institutionell an das Theater geknüpft, vgl. Itgenshorst (2005) 43–50.

werden. Siegeszeichen seien eben *nur Siegeszeichen*, und nicht jeder Triumph stehe für das, was er verspricht: einen vollständigen Sieg und einen dauerhaften Frieden.

Eine ähnliche Auseinandersetzung von Triumph und Sieg nimmt Cicero später auch in der Invektivrede *In Pisonem* vor. Dort erhebt Cicero gegenüber seinem Zeitgenossen Lucius Calpurnius Piso den Vorwurf, dass dieser ohne Triumph aus Makedonien zurückgekehrt sei (*Pis.* 55):

*Tu inventus es qui consulari imperio praeditus ex Macedonia non triumphares. At audistis, patres conscripti, philosophi vocem. Negavit se triumphi cupidum umquam fuisse. O scelus, o pestis, o labe!*

Du bist der erste, der, nachdem er die Befehlsgewalt eines Consuls erhalten hatte, nicht mit einem Triumph aus Makedonien zurückgekehrt ist. Doch habt ihr, versammelte Väter, die Stimme des Philosophen vernommen. Er sagte, dass er niemals einen Triumph begehrt habe. O, du Verbrechen, du Pest, du Schande!

Ciceros Polemik geht hier in zwei Richtungen: Zum einen wird mit der Provinz *Macedonia* ein Horizont eröffnet, der mit einer ganzen Reihe an berühmten römischen Siegen und Triumphzügen assoziiert ist, und vor dem Piso, der, wie Cicero betont, als erster ohne einen Triumph aus der Provinz zurückkehrt, umso mehr als gescheiterter Feldherr erscheinen muss, zum anderen greift er auch Pisos nachträglichen Versuch an, sein Versagen philosophisch zu bemänteln. Piso, der angeblich nie einen Triumphzug angestrebt hatte, wird zugleich als unfähiger Feldherr und Pseudo-Philosoph entlarvt. Damit wird die oben gezeigte Argumentationslinie leicht umgekehrt. Anders als in der Darstellung der Kriege gegen Mithridates geht es nicht darum, dass ein unvollständiger Sieg mit einem Triumphzug bedacht wurde, sondern darum, dass Piso überhaupt keinen Triumph gefeiert hatte. Ebenso wie es möglich sei, einen unverdienten Triumph zu feiern – ein Fall, gegenüber dem sich Cicero in derselben Rede nicht weniger verächtlich äußert –<sup>407</sup>, gebe es Situationen, in denen ein Sieg so groß sei, dass er einen Triumphzug geradezu erfordere und der Verzicht auf einen Triumphzug unangemessen sei. Itgenshorst (2005) zufolge erhält die Darstellung mit der Kritik an Pisos Ablehnung dadurch eine besondere Pointe:<sup>408</sup> Der Verzicht auf einen Triumphzug sei zugleich als Beleidigung gegen die *maiores* zu werten, die sich als berühmte *exempla* in derselben Provinz einen Namen verdient hätten.<sup>409</sup> In diesem Fall sei es die Berühmtheit der Provinz selbst und die lange Reihe berühmter Triumphatoren über *Macedonia*, die Piso in Zugzwang bringen und eine rhetorische Argumentationskraft entfalten sollen. Itgenshorst spricht daher in Bezug auf Ciceros Schilderung von Pisos Einzug in Rom von einem ‚Anti-Triumph‘, schlägt aber die Deutung vor, dass die Kritik an Pisos Vorgehen wiederum Ein-

<sup>407</sup> Cic. *Pis.* 57: *Nam ut levitatis est inanem aucupari rumorem et omnis umbras etiam falsae gloriae consecrari, sic est animi lucem splendoremque fugientis iustam gloriam, qui est fructus verae virtutis honestissimus, repudiare.*

<sup>408</sup> Vgl. Itgenshorst (2005) 73f.

<sup>409</sup> Cic. *Pis.* 58.



blicke in das erwartete Verhalten eines Statthalters der späten Republik ermöglichen könnte.<sup>410</sup>

Cicero, der selbst in der Politik der späten Republik aktiv war, gibt also bereits einige wertvolle Einblicke, wie unterschiedlich die Rezeption der Triumphzüge ausfallen konnte, indem er Triumph und Sieg in seinen Reden nicht synonym verwendet, sondern an bestimmten Stellen bewusst unterscheidet und dort offenbar andere Kategorien für deren Rezeption heranzieht. Insgesamt scheint sich für das Erfassen von Sieg und Triumph eine argumentative Kontrastierung der imperialen und spektakulären Aspekte des Triumphs abzuzeichnen. Denn es fällt auf, dass Cicero in seinen Reden gerade die Fälle skandalisiert, in denen der militärische Sieg und seine triumphale Inszenierung nicht gleichwertig sind, sodass die Dichotomie hier mehr als ein fließendes Spektrum erscheint, in dem Fragen der individuellen *virtus*, der Angemessenheit und Rechtmäßigkeit verhandelt werden können. Ein Sieg wirft demnach die Frage auf, ob er im Hinblick auf einen Triumph ausreichend, erwartet oder sogar notwendig war; Triumphe dagegen werden danach befragt, ob sie vor dem Hintergrund der Größe der militärischen Leistung erlaubt, verdient und angemessen waren. Vor diesem Hintergrund lassen sich m. E., äquivalent zu Ciceros Unterscheidung zwischen *iusta* und *falsa gloria* in *Pis.* 57, auch die oft zitierten Begriffe *iustus triumphus* und *falsus triumphus* als ein Begriffspaar verstehen, in dem die Wertigkeit und Angemessenheit von Triumphzügen verhandelt wird. Für den ersten Begriff gibt Cicero in *Phil.* 14,13 selbst eine sehr vage ‚Definition‘:

*is enim demum est mea quidem sententia iustus triumphus ac verus, cum bene de re publica meritis testimonium a consensu civitatis datur.*

Denn schließlich handelt es sich, zumindest meiner Meinung nach, dann um einen rechtmäßigen und wahren Triumph, wenn dieser von der Mehrheit der Bürgerschaft als Beweis für Verdienste am Staat vergeben wird.

Natürlich sind die hier vorgestellten Kriterien für Cicero, der seine eigene Situation mit einer *ovatio* vergleicht, äußerst zweckdienlich, und Lange (2016) weist zu Recht darauf hin, dass Cicero hier eigene Regeln und Konventionen erfindet.<sup>411</sup> Als eine metaphori-sche Anwendung des Konzepts ist die Definition jedoch zur Veranschaulichung des *aptum*-Verhältnisses von Sieg und Triumph durchaus zu gebrauchen. Cicero beruft sich nicht auf ein strenges Regelwerk, sondern definiert den Triumph als *testimonium* für einen Verdienst (*meritis*) und dessen Beurteilung durch eine Mehrheit (*a consensu*). Ähnlich scheint mir auch der Gegenbegriff des *falsus triumphus* konzipiert zu sein.

<sup>410</sup> Da die Rede den besonderen Fall behandelt, dass Piso gerade *keinen* Triumph gefordert hat, wird die Reihe römischer *exempla* dem Nicht-Triumphator gegenübergestellt und der Verzicht als Schmähung früherer Triumphatoren inszeniert, vgl. Itgenshorst (2005) 73 f. Beard (2007) 217 f. merkt dazu an: „he (*scil.* Cicero) in fact elevates the *cupiditas triumphi* to a leading principle of Roman public life. In fact, more than that – a triumph is the single most approved driving force in a man’s career; the acceptable face of other less acceptable ambitions.“

<sup>411</sup> Vgl. Lange (2016) 38.

Dieser hat vor allem im Kontext der vielzitierten Stellen *Brut.* 62 und *Liv.* 8,40 große Aufmerksamkeit erfahren und wird meist zum Anlass genommen, um den Wahrheitsanspruch antiker Triumphaufzeichnungen zu diskutieren.<sup>412</sup> Die Bedeutung des Begriffs geht dabei jedoch über den historischen Status der Triumphzüge hinaus, und die Bewertung eines Triumphs als *falsus* bedeutet nicht, dass er nicht stattgefunden hat, sondern scheint zunächst nur darauf zu verweisen, dass in diesem Fall Kriterien des *aptum* verletzt wurden<sup>413</sup>. Diese Verletzungen konnten dann sowohl, wie in den oben genannten Beispielen deutlich wurde, den zugrunde liegenden Sieg als auch die ‚regelmäßige‘ Durchführung des Triumphzugs betreffen.

Die Frage, ob das Triumphritual in einer angemessenen Art und Weise durchgeführt wurde, findet sich nicht nur in der diskursreichen Zeit der späten Republik, sondern insbesondere bei den Triumphzügen der römischen Kaiser wieder, wo sich die *falsi triumphi*, wie Stoll (2019) festhält, zu „ein[em] Topos für die Kennzeichnung schlechter Kaiser“<sup>414</sup> entwickeln. Zwar lässt sich auf der einen Seite in zahlreichen Beispielen der kaiserlichen Repräsentation eine deutliche Tendenz erkennen, den Triumphzug als ein Siegesymbol zu instrumentalisieren und ihn mit einer allgemeinen Sieghaftigkeit des Kaisers zu assoziieren,<sup>415</sup> allerdings sollte diese Beobachtung nicht dazu verleiten, von einer homogenen und völlig wertfreien Rezeption des kaiserzeitlichen Triumphrituals auszugehen. Während die Prozession selbst schon in augusteischer Zeit durch wiederkehrende Motive im öffentlichen Raum (z. B. dem Lorbeer) eine breit angelegte und auf den Kaiser gerichtete Siegesymbolik entfaltete, konnte die Rezeption der Triumphzüge ganz andere Züge annehmen und den Triumph zu einer Projektionsfläche unterschiedlicher Diskurse werden lassen. Dies konnte in der Retrospektive sogar vergangene republikanische Triumphe wie den Dreifachtriumph des Pompeius betreffen, der bereits früh zu einem Negativbeispiel stilisiert wurde und dem Vorwurf der Maßlosigkeit und übermäßigen Prunks (*luxuria*) ausgesetzt war. Die ethisch-philosophische Umformung des Triumphs zu einem literarischen Topos, um eine äußere fehlgeleitete *virtus* gegenüber einer inneren und wahren philosophischen Haltung ab-

412 Vgl. Ridley (1983), Walter (2001) 248f., Lange (2016) 52f.

413 Das früheste konkrete Beispiel eines *falsus triumphus* stellt wohl der Siegeszug des M. Perperna dar. Dieser wird, obwohl es sich eigentlich um eine *ovatio* handelte, von Valerius Maximus als *caducus triumphus* bezeichnet. Generell wählt Valerius Maximus sehr obskure Formulierungen, um die Errungenschaften des Perperna zu beschreiben und spricht u. a. von einem *falsus consulatus* und einem *caliginis simile imperium* (Val. Max. 3,4,5). Wenngleich diese Bewertung gewiss zu großen Teilen darauf zurückzuführen ist, dass Perperna als *vir de humili loco natus* zum Zeitpunkt seines *imperium* eine gefälschte Staatsbürgerschaft innehatte (vgl. dazu den Eintrag Nr. 214a in der Triumphatorenliste von Itgenshorst [2005]), dürfte auch die Besonderheit, dass es sich um einen Sieg bei einem Sklavenaufstand auf Sizilien gehandelt hatte, eine Rolle gespielt haben. Da ein Sieg über Sklaven nicht als vollwertiger Sieg (über einen *iustus hostis*) zu verstehen war, wurde in solchen Fällen oft statt eines Triumphs die *ovatio* vergeben, vgl. Lange (2016) 33f. Itgenshorst vermutet, dass Perperna für seinen Sieg trotzdem statt der *ovatio* zunächst einen regulären Triumphzug beantragt haben könnte.

414 Stoll (2019) 268.

415 Vgl. Hölscher (1988), Zanker (2009) 88–96, 188–196, 206.

zusetzen, findet ihre Wurzeln dagegen in der frühen Kaiserzeit.<sup>416</sup> Hier fällt auf, dass die Echtheit der Triumphe gerade bei denjenigen Kaisern, die mit dem Triumphritual experimentierten, immer mehr in Frage gestellt wurde, sodass vor allem Caligula, Nero und Domitian vom Vorwurf ‚unechter‘ Triumphe betroffen waren.<sup>417</sup>

Als ein zentraler Faktor dieser Entwicklung ist m. E. die kaiserzeitliche Entwicklung des *spectaculum*-Begriffs anzusehen. Dieser wurde in der Literatur der Kaiserzeit zu einer recht offenen Figur, unter der unterschiedliche Elemente aus Theater und Amphitheater und zunehmend auch aus dem Umfeld des Triumphs zusammengefasst wurden. In Suetons Kaiserbiographien etwa treten die *spectacula* als eine wiederkehrende Kategorie in Erscheinung, anhand der das Verhalten verschiedener Kaiser analysiert und miteinander in Beziehung gesetzt wird.<sup>418</sup> Die Konzeption des Triumphzugs als ein *spectaculum* ist zwar keineswegs eine Innovation der Kaiserzeit und ist gewissermaßen bereits in seiner Zusammenführung mit dramatischen Aufführungen angelegt: Selten wird dieser Aspekt jedoch so sehr reflektiert und ethisch aufgeladen wie von den kaiserzeitlichen Autoren.<sup>419</sup> Das gilt besonders für die Darstellung Neros bei Sueton und Domitians im *Panegyricus* des jüngeren Plinius. Sowohl Nero als auch Domitian waren Kaiser, in deren Amtszeit die *spectacula* durch die Einrichtung von Agonen nach griechischem Vorbild (die *Neronia* und der von Domitian gegründete *Agon Capitolinus*) oder durch die Stiftung monumentaler Unterhaltungsbauten (z. B. das von Nero gegründete *Gymnasium* und das *Stadium Domitiani*) umfangreiche Innovationen erlebten.<sup>420</sup> Die Grenzen zwischen Sein und Schein, die im Triumph stets schwierig auseinanderzuhalten waren, lösen sich zu dieser Zeit besonders stark auf und verschwimmen unter dem gemeinsamen Aspekt dieser neuen *spectacula* mit anderen Formen dramatischer Inszenierung und Unterhaltung. Im Einklang mit dieser neuen Akzentuierung des *spectaculum* lässt sich bei vielen zeitgenössischen Autoren eine Tendenz beobachten, zwischen ‚echten‘ und ‚falschen‘ Triumphen zu unterscheiden. Bereits Neros Urgroßvater Cn. Domitius Ahenobarbus habe Sueton zufolge nach einem Sieg über die

416 In seiner ausführlichsten Form findet sich das Motiv bei Seneca, der z. B. in *v. beat.* 25,4 die Rollenkonstruktion eines Gefangenen gegenüber einem *victor superbus ac ferus* zur Demonstration ‚wahrer‘ Sieghaftigkeit nutzt. Eine Analyse dieser Stelle hat kürzlich Lau (2019) 280–284 vorgelegt.

417 Zu den Schein-Inszenierungen des Domitian vgl. Seelentag (2004) 113–123, zu Caligula vgl. Icks (2018) 322–325, zu Caligula und Domitian vgl. Beard (2007) 185 f. sowie kurz Stoll (2019) 267 f.

418 Einen direkten Vergleich zu den bei Caligula, Nero und Domitian negativ konnotierten *spectacula* ermöglichen z. B. die ausführlichen Abschnitte über Augustus in Suet. *Aug.* 43–45, dem ein durchgängig maßvolles Verhalten bei den von ihm gestifteten Spielen attestiert wird. Zur theatralen Selbstinszenierung des Augustus vgl. auch Levick (2010) 205 f.

419 Die römische Kultur war generell auf Performanz ausgelegt. So schreibt Stenger (2010) 397, der von einer ‚theatralischen Kultur‘ spricht: „In der Politik kam es nicht allein auf militärische und administrative Maßnahmen und Planungen an, sondern mindestens ebenso auf öffentliche Handlungen von hohem Symbolgehalt, auf das Spielen von Rollen und theatralischen Aufführungen“. Dennoch sei dieser Aspekt unter bestimmten Personen wie Nero besonders in den Fokus gerückt, vgl. ebd. 398.

420 Vgl. Heinemann (2014).

Allobroger und Arverner ein großes Spektakel veranstaltet, das den Rahmen des Gewöhnlichen in mehrfacher Hinsicht sprengte:<sup>421</sup>

*at in consulatu Allobrogibus Arvernisque superatis elephanto per provinciam vectus est turba militum quasi inter sollemnia triumphī prosequente.*

Doch in seinem Konsulat ritt er nach seinem Sieg über die Allobroger und Arverner auf einem Elefanten durch die Provinz, während ihn eine Schar an Soldaten wie bei einer Triumphfeier begleitete.

Der Sieg über die Arverner und Allobroger wird nicht mit einem regelkonformen Triumphzug gefeiert: Die Prozession findet nicht in der Stadt, sondern in einer der Provinzen statt und ist somit an ein sowohl mit dem Triumphzug als auch Elefanten unvertrautes Publikum gerichtet. Auftritte von Elefanten im Triumphzug kamen zwar im Kontext des Triumphzugs vor – insbesondere Pompeius, der nach seinem Sieg in einer von Elefanten gezogenen Quadriga<sup>422</sup> erscheinen wollte, habe sich dieser Praxis bedient –, wurden aber seit dem Sieg über Karthago vor allem bei Triumphen über *Africa* präsentiert.<sup>423</sup> Östenberg (2009a) stellt daher die These auf, dass sich die Wahrnehmung von Elefanten bereits in der späten Republik insoweit verändert habe, dass sie von nun an weniger als fremde, exotische Bestien galten, denen man auf dem offenen Schlachtfeld gegenüberstand, sondern dass sich die Tiere aufgrund ihrer zunehmenden Integration in öffentliche Zeremonien und *ludi* zu einem Symbol für den Triumphator und seine Sieghaftigkeit entwickelt hätten.<sup>424</sup> Betrachtet man diese Entwicklung im Horizont einer Zusammenführung von Triumph und *spectaculum*, so ist zu beachten, dass sich auch hier eine Differenzierung von ‚wahrer‘ und ‚scheinbarer‘ Sieghaftigkeit beobachten lässt. Gerade in philosophischen Diskursen wurden Auftritte von Elefanten sehr ambivalent betrachtet. So erscheint insbesondere die Eröffnungsfeier des Pompeiustheaters, bei der wohl u. a. Hinrichtungen und Tierhetzen mit Elefanten durchgeführt wurden, sowohl bei Cicero als auch bei Plinius d. Ä. als Beispiel für eine unangemessene und geschmacklose Inszenierung, die beim Publikum eher Mitleid als Freude hervorgerufen habe<sup>425</sup>, und Seneca stellt in seinem Traktat *De brevitate vitae* am Beispiel der Veranstaltung sogar Pompeius’ ethische<sup>426</sup> und sogar militärische<sup>427</sup> Qua-

421 Suet. *Nero* 2,1.

422 Plin. *Nat. Hist.* 8,4. Die ersten Elefanten seien Seneca zufolge bereits von Curius Dentatus im Triumph gezeigt worden, vgl. Sen. *brev. vit.* 13,3.

423 Zur Wahrnehmung der Elefanten als *Punicae victoriae signum* vgl. Östenberg (2009a) 177–179.

424 Vgl. Östenberg (2009a) 181–184.

425 Plin. *Nat. Hist.* 8,21., Cic. *fam.* 7,1,3.

426 Sen. *brev. vit.* 13,6: *Princeps civitatis et inter antiquos principes, ut fama tradidit, bonitatis eximiae memorabile putavit spectaculi genus novo more perdere homines.*

427 Sen. *brev. vit.* 13,7: *Ille se supra rerum naturam esse tunc credidit, cum tot miserorum hominum cartervas sub alio aelo natis beluis obiceret, cum bellum inter tam disparia animalia committeret, [...]. At idem postea Alexandrina perfidia deceptus ultimo mancipio transfodiendum se praebeuit, tum demum intellecta inani iactatione cognominis sui.*

litäten infrage. Insofern verbleibt auch die Inszenierung des Domitius Ahenobarbus mit einem fragwürdigen Beigeschmack, zumal es sich um einen gallischen Triumph handelt, bei dem, wie Östenberg weiterhin bemerkt, zumindest auf der Gegenseite keine Elefanten beteiligt waren,<sup>428</sup> sodass der Siegeszug, wenn man Sueton glaubt, zwar in der Tat ein großes Ereignis gewesen sein musste, sich aber erkennbar von dem, was für einen Triumphzug über Gallien üblich und angemessen war, entfernt hatte. Obwohl triumphale Konventionen verletzt wurden, handelt es sich aber immerhin noch um eine verdiente Siegesfeier, bei der ein militärischer Erfolg im Vordergrund stand: ein Aspekt, der in den weiteren Triumph-Inszenierungen Neros, die Sueton beschreibt, nicht mehr so leicht wiederzuerkennen ist.<sup>429</sup>

Ein weitaus problematischeres Beispiel für Sueton stellt etwa Neros berühmter Siegeszug durch Italien nach seiner Griechenlandreise dar. Sueton erwähnt, dass Nero in Griechenland an allen griechischen Agonen teilgenommen und trotz zweifelhafter Leistung alle Siege für sich beansprucht habe.<sup>430</sup> Danach sei er bei seinem Einzug in Rom als Triumphator auf dem Wagen des Augustus erschienen, wobei Sueton Einzelheiten hervorhebt, welche die Inszenierung wie eine Parodie<sup>431</sup> auf den augusteischen Dreifachtriumph erscheinen lassen. Anstelle der üblichen *corona laurea* und *corona Etrusca* habe Nero die Siegeskränze der olympischen und pythischen Spiele getragen,<sup>432</sup> die mitgeführten *tituli* seien nicht mit Eroberungen, sondern mit den Titeln seiner Dichtungen, den Orten, an denen die Agone ausgetragen wurden, und den Namen der Konkurrenten versehen gewesen,<sup>433</sup> an die Stelle der Soldaten seien professionelle Applaudierer (*plausores*) getreten<sup>434</sup> und der Zug habe nicht auf dem Kapitol, sondern in Neros eigenem Schlafgemach sein Ende gefunden<sup>435</sup>. Die Schilderung ist insofern einzigartig, da der Triumph gleich in doppelter Weise von der Norm abweicht: Zum einen wird er aus seinem eigentlich militärischen Kontext enthoben, indem ausschließlich Siege im griechischen Agon gefeiert werden, zum anderen – und dieser Aspekt ist umso problematischer – erfüllt er hier nicht einmal das Kriterium eines Sieges, da selbst Niederlagen, die Nero in Griechenland erfahren habe, nachträglich zum Sieg umgedeutet worden seien. Einen Abschnitt zuvor berichtet Sueton, dass Nero bei einem

428 Vgl. Östenberg (2009a) 181.

429 Zur Kontroverse über Elefanten im Triumphzug vgl. Meister (2017a) 88 f., der etwa im Auftritt des Pompeius eine intendierte, aber immer noch regelkonforme Provokation erkennt. Zur Ambivalenz der Sueton-Stelle vgl. außerdem Leigh (2017) 27 f., der die Stelle zusammen mit Suet. *Nero* 4 als genealogische Legitimation der im Buch charakteristischen Nero-Zeichnung versteht.

430 Suet. *Nero* 23–24.

431 Dem Begriff der ‚Triumphparodie‘, den zuerst Künzl (1988) 107 für Neros Siegeszug verwendet hat, ist kürzlich Lau (2019) 290–297 nachgegangen, der zeigt, wie in der Darstellung Suetons bekannte Elemente des Rituals (des Prätexts) mit ihren parodistischen Abweichungen (Verzerrungen des Prätextmotivs) aufeinandertreffen.

432 Suet. *Nero* 25,1.

433 Suet. *Nero* 25,1: *cum titulis, ubi et quos quo cantionum quoque fabularum argumento vicisset*.

434 Suet. *Nero* 25,1: *sequentibus currum ovantium ritu plausoribus*.

435 Suet. *Nero* 25,2: *sacras coronas in cubiculis circum lectos posuit*.

Wagenrennen gestürzt sei und aufgegeben habe, aber dennoch anschließend mit dem Siegeskranz ausgezeichnet worden sei.<sup>436</sup> Der Aspekt des *spectaculum* steht dem Imperiumsgedanken somit diametral entgegen, da Nero nicht nur keinen gewöhnlichen Triumph gefeiert, sondern sogar Niederlagen durch eine aufwändige Inszenierung kompensiert habe.

Wir sehen eine vergleichbare Umdeutung von Neros Siegesfeiern auch im Rahmen eines anderen Ereignisses, dem Sueton unter allen anderen *spectacula* Neros eine besondere Aufmerksamkeit zukommen lässt. Im Jahr 63 n. Chr. hatte der römische General Domitius Corbulo ein Abkommen mit dem König der Armenier Tiridates ausgehandelt. Diesen diplomatischen Erfolg habe Nero für sich selbst verbucht und die Zeremonie, in der der König seine eigene Krone ablegte und dafür symbolisch die Tiara durch den Kaiser empfang, zu einem spektakulären Staatsempfang umgestaltet:<sup>437</sup>

*Non immerito inter spectacula ab eo edita et Tiridatis in urbem introitum rettulerim. Quem Armeniae regem [...], produxit [...], dispositis circa fori templa armatis cohortibus, curuli residens apud rostra triumphantis habitu inter signa militaria atque vexilla. [...] perductum inde in theatrum ac rursus supplicantem iuxta se latere dextro conlocavit. Ob quae imperator consalutatus, laurea in Capitolium lata, Ianum geminum clausit, tamquam nullo residuo bello.*

Unter den Spektakeln, die von ihm ausgerichtet wurden, dürfte ich mit gutem Recht auch den Einzug des Tiridates in die Stadt anführen. Diesen König Armeniens [...] brachte er in die Stadt, während bewaffnete Kohorten an den Tempeln des Forums aufgestellt waren und er selbst auf dem kurulischen Stuhl bei den Rostra im Triumphalgewand zwischen Feldzeichen und Standarten thronte. [...] Nachdem er ihn von dort ins Theater geführt und erneut seinen Kniefall entgegengenommen hatte, ließ er ihn neben sich auf der rechten Seite Platz nehmen. Er wurde dafür als Imperator begrüßt und schloss, nachdem er den Lorbeerkranz auf das Kapitol gebracht hatte, die Doppeltür des Janustempels, so als ob es keinen Krieg mehr gäbe.

Auch diese Stelle lässt sich, insbesondere im Hinblick auf den großen diplomatischen Erfolg des Augustus durch die Rückgabe der Partherfeldzeichen<sup>438</sup>, als (gescheiterter) Versuch einer *Augustus-imitatio* verstehen. Anders als bei Neros Siegesfeier über Griechenland sind die Praktiken aus dem Triumphzug hier allerdings noch weiter verfremdet worden. Nero greift zur Inszenierung des diplomatischen Erfolgs auf einzelne Symbole und Praktiken aus dem Triumphzug zurück, vermischt sie aber gleichzeitig mit Elementen des *spectaculum*, sodass sowohl der Empfang als auch die Krönung des Tiridates wie eine Hybridveranstaltung zwischen Triumphzug und inszeniertem Theaterstück erscheinen.<sup>439</sup> Den deutlichsten Verweis auf eine Triumphsituation liefert die Purpurtracht Neros, die er in Kombination mit den Feldzeichen präsentiert. Letztere

<sup>436</sup> Suet. *Nero* 24,2.

<sup>437</sup> Suet. *Nero* 13,1–2.

<sup>438</sup> Suet. *Aug.* 21,3: *Parthi quoque et Armeniam vindicanti facile cesserunt et signa militaria, quae M. Crasso et M. Antonio ademerant, reposcenti reddiderunt obsidesque insuper optulerunt, denique pluribus quondam de regno concertantibus, non nisi ab ipso electum probaverunt.*

<sup>439</sup> Vgl. Weeber (2019) 61–73.

lassen sich dadurch, dass sie auf dem *Forum Romanum* zusammen mit dem berühmtesten Siegesmonument über die Parther, dem Augustusbogen, zu sehen waren, als deutliches Signal für den Versuch einer inszenierten Kontinuität zu den Erfolgen des Augustus verstehen. Während Augustus die Rückgabe zwar zu einem zentralen Motiv seiner militärischen Legitimation stilisierte, zu diesem Anlass aber nur eine kleine *ovatio* feierte, wirkt die Siegesfeier Neros, die das gesamte *Forum Romanum* einnimmt, geradezu übermäßig kompensatorisch. Der ganze Ort wird anlässlich der Audienz zu einer einzigen Siegeslandschaft umgestaltet und von oben bis unten mit Soldaten besetzt. Nach Cassius Dio habe Nero sogar eigens zu diesem Anlass ein Stufenpodest vor den *Rostra* aufstellen lassen, auf dem zusätzlich Kaiserporträts zu sehen gewesen seien.<sup>440</sup> Noch ungewöhnlicher erscheint schließlich der ‚zweite Akt‘ der Veranstaltung. Nach der Audienz auf dem Forum sei der Armenierkönig zum Pompeiustheater geführt worden, wo er sich Nero ergeben und die Tiara in Empfang genommen habe. Der gesamte Platz sei laut Plinius d. Ä. eigens zu diesem Anlass vergoldet worden,<sup>441</sup> und auch die kolossale Statue Neros, der dort als Sonnengott Sol dargestellt war, dürfte als megalomane Assoziation im Text präsent sein. Die so konstruierte Ambivalenz zwischen imperialistischer Ostentation und dramatischer Inszenierung scheint hierbei kein Zufall zu sein, sondern der mit dem Triumph assoziierten Theatralität die zusätzliche Konnotation des Trügerischen und Unechten zu verleihen. Darauf verweist nicht zuletzt die letzte Bemerkung, dass Nero die Türen des Janustempels schließen lassen habe: ein Zeichen des Friedens, das zu diesem Zeitpunkt ebenfalls das letzte Mal unter Augustus geschehen war.<sup>442</sup> Sueton hebt durch den Kommentar *tamquam nullo residuo bello* bissig den scheinbaren und trügerischen Charakter der Veranstaltung hervor: Die massive Verfremdung der triumphalen Elemente führt auch hier zu einer grundlegenden Umdeutung der Sieghaftigkeit und zum Schlusskommentar Suetons, dass es sich um keinen echten Sieg handelt. Ob diese Einschätzung von den zeitgenössischen Teilnehmern so geteilt wurde, ist eine andere Frage – immerhin soll das ganze Forum bei diesem Anlass vollständig von Römern, Parthern und Armeniern gefüllt gewesen sein<sup>443</sup> –, die Vermischung von konventioneller Triumphsymbolik und ostentativen Strategien des *spectaculum* dürfte in jedem Fall als neuartige und aufwändige Inszenierung einen gewissen Reiz auf das Publikum gehabt haben.<sup>444</sup> Erst unter den moralistischen Gesichtspunkten, unter denen Sueton die Veranstaltung betrachtet, wird sie zum Schein-Triumph funktionalisiert.<sup>445</sup>

<sup>440</sup> Cass. Dio *Hist. Rom.* 62,23,3.

<sup>441</sup> Plin. *Nat. Hist.* 33,54.

<sup>442</sup> Suet. *Aug.* 22.

<sup>443</sup> Cass. Dio *Hist. Rom.* 62,23,3.

<sup>444</sup> Vgl. Weeber (2019) 55–81, der am Beispiel des Tiridates-Empfangs Neros Qualitäten als kompetenter ‚Showmaster‘ hervorhebt.

<sup>445</sup> Sueton exemplifiziert hier, ebenso wie Cassius Dio (vgl. Schulz [2014]), übermäßige Prunk- und Verschwendungssucht, sodass hier Maßstäbe des *luxuria*-Diskurses geltend gemacht werden. Cordes



Die Zusammenführung von Triumph und *spectaculum* setzt sich, wie das Beispiel des Flavius Josephus gezeigt hat, insbesondere in flavischer Zeit fort, wobei dieser Aspekt erst bei Domitian wieder mit einer negativen Bewertung in der Literatur einhergeht. Plinius d. J. verwendet den Vorwurf des Schein-Triumphators in seinem *Panegyricus* auf den Kaiser Trajan, der zugleich eine Abrechnung mit Domitian darstellt, geradezu leitmotivisch. Während Trajan allgemein den verdienten, da durch wahre und sichtbare *virtus* untermauerten, Triumphzug verkörpert, wird Domitian wortwörtlich als ‚Bühnen-Imperator‘ (*scaenicus imperator*)<sup>446</sup> entlarvt. Hier geht Plinius so weit, dass er die Begriffe des Theaters schon synonym für das Nicht-Siegen gebraucht. So habe Domitian in seinen Triumphzügen *mimicos currus* und *falsae simulacra victoriae* mitgeführt; Trajan, der zu diesem Zeitpunkt noch nicht triumphiert hat, wird seinem Vorgänger dagegen bereits vorläufig als idealer Triumphator gegenübergestellt.<sup>447</sup> Anders als Nero hatte Domitian keinen Mangel an äußeren Siegen, stand jedoch in der Tradition der militärisch erfolgreichen flavischen Kaiserhäuser stets unter dem Zwang, seine errungenen Siege schnell und möglichst innovativ zu präsentieren: eine Voraussetzung, die den Kaiser, wie Seelentag (2004) vermutet, umso anfälliger für den Vorwurf der *falsi triumphi* gemacht habe.<sup>448</sup> Es besteht kein Zweifel, dass es sich hierbei also um rhetorische Mittel handelt, die Plinius in erster Linie als Folie verwendet, auf der die Erfolge Trajans erhöht werden, da Domitian in der Tat militärische Erfolge über die Chatten und die Daker vorweisen konnte. Besonders polemisch erscheint daher Plinius’ Äußerung in *paneg.* 11,4: Die Entfremdung von Sieg und Triumph sei unter Domitian sogar so weit vorangeschritten, dass man immer, wenn ein Triumph gefeiert wurde, vom Gegenteil ausgehen konnte: *quam imperator cuius pulsi fugatique non aliud maius habebatur indicium, quam si triumpharet*. Die Show-Metaphern, die den domitianischen Triumphzügen zugewiesen wurden, werden hier durch einen konkreten Kritikpunkt untermauert. Ein wesentlicher Faktor für die Entwertung der Triumphe sei die hohe Dichte der Siegesfeiern gewesen, sodass der Eindruck entsteht, dass auch ein zu häufiges Triumphieren im Gegenteil dazu führen konnte, dass der Sieg und die militärischen Leistungen hinter der Siegesfeier in Zweifel gerieten und Triumphe als ‚unecht‘ wahrgenommen wurden. Wenngleich es sich gewiss um eine scharfe Zuspitzung durch Plinius handelt, gibt es in der Tat weitere Anhaltspunkte, die darauf hinweisen, dass die Triumphzüge Domitians einer größeren Kritik ausgesetzt waren. Tacitus spricht explizit von einem *falsus e Germania triumphus*, gibt jedoch für diese Wertung den anderen Grund an, dass Domitian Sklaven gekauft und äußerlich an gefangene Germanen angepasst habe;<sup>449</sup> Sueton dagegen spricht nicht über die Triumphe Domitians, macht aber an zwei Stellen die etwas obskure Bemerkung, dass Domitians Feldzüge *non necessario*

(2017) 32–35 erkennt in Sen. *Oct.* 627f. eine weitere mögliche Negativstilisierung des Ereignisses, bei der die *crudelitas* als Hauptkriterium herangezogen wird.

<sup>446</sup> Plin. min. *paneg.* 46,4.

<sup>447</sup> Plin. min. *paneg.* 16,3; 17,4.

<sup>448</sup> Vgl. Seelentag (2004) 113–121.

<sup>449</sup> Tac. *Agr.* 39.

gewesen seien, wodurch zumindest impliziert wird, dass es sich nicht um einen *bellum iustum* gehandelt habe. Zwar ist es im Einzelnen schwierig festzustellen, ob der Kern dieser Vorwürfe primär in der militärischen Praxis Domitians zu finden war oder ob in der Tat seine übermäßige Ostentation während der Triumphzüge eine Rolle spielte; in jedem Fall sehen wir, dass Domitian der Ruf des ‚falschen‘ Triumphators als ein langfristiges Stigma anhaftete und dass dieses Bild unabhängig von einer bestimmten Kritik in der Literatur geradezu leitmotivisch durch die Metaphorik der Schein-Triumphe aufrecht erhalten wurde.

Der Triumph hatte somit auch in der Kaiserzeit, also selbst dann, wenn er keiner Konkurrenz mehr ausgesetzt war, nichts von seinem diskursiven Charakter verloren. Im Gegenteil: Es liegt nahe, dass der Kaiser gerade weil er der einzige Feldherr war, dem es noch erlaubt war, Triumphzüge durchzuführen, zusammen mit der Tatsache, dass der Triumphzug (neben anderen *spectacula*) einer der wenigen Anlässe war, bei denen der Kaiser vor den Augen aller in Erscheinung trat, bei allen seinen Auftritten mit besonderer Sorgfalt begutachtet wurde. Auf dieser Basis ist der Triumph im Beispiel des *Panegyricus* nicht als Siegesymbol zu verstehen, sondern dient, ähnlich wie die *spectacula* bei Sueton, als Modell zur Charakterisierung und Quantifizierung, um die *virtus* der beiden Kaiser sichtbar zu machen und gegenüberzustellen.

### 2.3 Exkurs: Der Schein-Triumph als Metapher in der *Historia Alexandri*

Abschließend soll mit der *Historia Alexandri* des Curtius Rufus auf einen Sonderfall der Historiographie verwiesen werden, der zwar nicht genau datierbar ist, aber die bisher beobachteten Tendenzen einer Loslösung des Triumphzugs vom Siegesbegriff sowie einer konzeptionell-metaphorischen Verwendung des Triumphbegriffs in literarischen Kontexten eindrucksvoll zusammenführt. Natürlich spielen Triumphbeschreibungen im eigentlichen Sinne für den griechischen Stoff des Alexanderfeldzugs keine unmittelbare Rolle. Trotzdem gelingt es dem Autor, römische Elemente durch geschickte Anspielungen so mit der griechischen Historie zu assoziieren, dass sie sich von einem römischen Leser mühelos ergänzen und aktualisieren lassen.<sup>450</sup> Dadurch, dass bestimmte Ereignisse *wie* ein Triumph beschrieben werden, erscheint dieser an einzelnen Textstellen immer wieder als ein implizites Modell, das von einem römischen Leser aufgerufen und reflektiert werden konnte. Dieses Modell bezieht sich jedoch weniger auf den Triumph als ein Symbol für Sieghaftigkeit als vielmehr auf die im vorigen Kapitel gezeigten ethischen Wertungen und theatralen Zuspitzungen des Motivs. Die Ambivalenz dieser Darstellung macht die *Historia Alexandri* zu einem besonders spannenden Text, um potenzielle Wahrnehmungsgewohnheiten und Verselbstständigungsmuster der Schein-Triumph-Metaphorik zu beobachten, da der Leser die verfremdeten Elemente selbst wiedererkennen und mit dem eigenen Wissen zum Ge-

---

<sup>450</sup> Vgl. Pausch (2016).

sambild des Triumphzugs ergänzen und bewerten musste. Die offensichtlichste Referenz auf den Triumphzug findet in der Form eines Vergleichs statt, wenn Rufus das Erscheinen des Perserkönigs in der Schlacht bei Issos beschreibt (Curt. 4,1,1):

*Dareus, tanti modo exercitus rex, qui triumphantis magis quam dimicantis more curru sublimis inierat proelium, per loca, quae prope immensis agminibus impleverat, iam inania et ingenti solitudine vasta fugiebat.*

Dareios, gerade noch der König einer so großen Armee, der mehr wie ein Triumphator denn wie ein Kämpfer hoch oben auf seinem Streitwagen in den Kampf gezogen war, floh durch die Gegend, die er mit nahezu unermesslichen Truppen ausgefüllt hatte und die nun leer und verlassen in trostloser Einsamkeit dalag.

Wie Pausch (2016) anmerkt, legt der Vergleich mit dem Triumphator nahe, der siegesichere Dareios „habe aus übergroßer Zuversicht den Sieg gleichsam schon vor seinem Erringen gefeiert“<sup>451</sup> und sein Heer damit geradewegs zur unvermeidlichen Niederlage geführt. Mit dem hier gebrauchten Ausdruck *triumphare* wird also offenbar eine Handlung erfasst, die nicht nur seiner eigentlichen Funktion, dem siegreichen Auftreten des Feldherrn *nach* einem Sieg, enthoben ist, sondern dem Sieg paradoxerweise sogar zuwiderläuft. Wie Rufus bereits in 3,5,6 andeutet,<sup>452</sup> versteht er den Perserkönig Dareios als eine Figur, die sich beinahe modellhaft anmaßt, nicht errungene Siege vorzeitig zu feiern, und man könnte diese Charakterisierung zunächst einer prototypischen Barbaren- bzw. Königszeichnung anlasten. Interessant ist allerdings, dass nicht nur Dareios, sondern vor allem der Protagonist Alexander, der in Rom geradezu als Verkörperung von Sieghaftigkeit wahrgenommen wurde,<sup>453</sup> fortwährend durch dieselben Eigenschaften charakterisiert wird.<sup>454</sup> So lassen sich in ähnlicher Weise auch der Einzug Alexanders in das (freiwillig) unterworfenen Babylon<sup>455</sup> und sein (Rück-)Zug durch Karmanien im neunten Buch<sup>456</sup> als verfremdete Triumphzüge deuten. Letzterer wird bereits proleptisch in 3,12,18f. angekündigt und in 9,10,24–27 schließlich als eine besonders kontroverse Variation eines Triumphzugs vorgestellt:

451 Pausch (2016) 84.

452 Curt. 3,5,6: *Instare Dareum, victorem antequam vidisset hostem.*

453 Die Alexander-imitatio spielte insbesondere bei der (Selbst-)Darstellung der beiden prominenten Sieger der späten Republik, Pompeius und Caesar, eine bedeutende Rolle, vgl. Cartledge (2010) 378.

454 Vgl. auch die Zeichnung Alexanders im ‚Alexanderexkurs‘ bei Livius. Obwohl Alexander mit den römischen Feldherren hätte konkurrieren können, sei er auf dem Höhepunkt seiner Siege eher Dareios ähnlich gewesen: *Dareo magis similis quam Alexandro in Italiam venisset* (Liv. 9,18).

455 Pausch (2016) 84: „Dabei erinnern nicht nur die große Menge der Zuschauer und der festliche Schmuck der Straßen an das Spektakel einer solchen Prozession in Rom, sondern nicht zuletzt wiederum der Umstand, dass Alexander im Wagen einzieht und sein Ziel mit der *regia* angegeben wird [...], die als politisches und religiöses Zentrum dem Komplex von Forum und Kapitol als Endpunkt der Triumphroute entspricht“.

456 Vgl. Pausch (2016) 85.

*Igitur, ut supra dictum est, aemulatus Patris Liberi non gloriam solum, quam ex illis gentibus deportaverat, sed etiam famam, sive illud triumphus fuit ab eo primum institutus, sive bacchantium lusus, statuit imitari animo super humanum fastigium elato. Vicos, per quos iter erat, floribus coronisque sterni iubet, liminibus aedium creterras vino repletas et alia eximiae magnitudinis vasa disponi, vehicula deinde constrata, ut plures capere milites possent, in tabernaculorum modum ornari, alia candidis velis, alia veste pretiosa. Primi ibant amici et cohors regia variis redimita floribus coronisque, – alibi tibicinum cantus, alibi lyrae sonus audiebatur – item vehiculis pro copia cuiusque adornatis comissabundus exercitus armis, quae maxime decora erant, circumpendentibus. Ipsum convivasque currus vehebat, creterris aureis eiusdemque materiae ingentibus poculis praegravis. Hoc modo per dies VII bacchabundum agmen incessit, parata praeda, si quid victis saltem adversus comissantes animi fuisset. Mille, hercule, viri modo et sobrii VII dierum crapula graves in suo triumpho capere potuerunt.*

Und so beschloss er, wie zuvor erwähnt, als Nachfolger des Bacchus nicht allein den Ruhm, den er von jenen Völkern nach Hause gebracht hatte, sondern auch seinen Ruf – sei es, dass es der Triumphzug war, der das erste Mal von ihm begründet worden war, oder die Bacchantinnenorgie – nachzuahmen, da sein Sinn über die menschlichen Höhen hinaus erhoben war. Er befahl, die Dörfer, durch die er marschierte, mit Blumen und Kränzen zu bestreuen, Mischkrüge, gefüllt mit Wein, und andere außergewöhnlich große Gefäße an den Schwellen der Tempel aufzustellen; dann sollten Fahrwerke mit Bretterverdecken, um eine größere Zahl an Soldaten aufnehmen zu können, wie Zelte ausgestattet werden, die einen mit weißen Tüchern, die anderen mit wertvollen Behängen. Zuerst kamen seine Freunde und die königliche Schar, die mit bunten Blumen und Kränzen umhängt war, – hier hörte man die Musik der Flötenspieler, dort den Klang der Lyra, – ebenso zog das Heer mit Fahrzeugen, die nach den Möglichkeiten jedes einzelnen geschmückt waren, durch die Straßen umher, und an denen rings Waffen, die außerordentlich verziert waren, hingen. Ihn selbst und seine Zechgenossen trug ein Wagen, der mit goldenen Mischbechern und riesigen Pokalen aus demselben Material beladen war. In dieser Weise rückte das feiernde Heer sieben Tage lang vor, eine leichte Beute, hätten die Besiegten nur ein bisschen Mut gegen die feiernde Schar aufgebracht. Beim Hercules, nur tausend nüchterne Männer hätten die, die von sieben Tagen Trunkenheit erschöpft waren, bei ihrem eigenen Triumphzug gefangen nehmen können.

Was den Vorwurf der *superbia* betrifft, erscheint Alexanders Festzug, dem kein vollständiger Sieg vorausgeht, aus einer römischen Perspektive wahrscheinlich nicht weniger unangemessen als der Auftritt des Dareios in der Schlacht. Dabei exemplifiziert die Veranstaltung, bei der alle Teilnehmer betrunken auftreten, nicht nur moralisches Fehlverhalten, sondern repräsentiert als *imitatio Bacchi* auch eine falsch verstandene Tradition, infolge der nicht die Sieghaftigkeit des Dionysos, sondern lediglich die äußerliche Triumphfeier reproduziert wird. Insbesondere wird dieser Aspekt durch die in 9,10,24 vorgenommene Unterscheidung von *gloria* und *fama* illustriert, während der Einschub *sive illud triumphus fuit ab eo primum institutus, sive bacchantium lusus* nicht ganz eindeutig dem Erzähler oder den Gedanken Alexanders zuzuordnen ist. So bleibt offen, ob der Erzähler in seiner Rolle als Historiker verschiedene Erklärungsmodelle gegeneinander abwägt (was in der *Historia Alexandri* durchaus üblich ist)<sup>457</sup>, oder ob es Alexander ist, der fokalisiert wird<sup>458</sup> und der schlicht nicht in der Lage ist, zwischen

457 Vgl. Kuhlmann (2016) 59–61.

458 Zur internen Fokalisierung in der *Historia Alexandri* vgl. Kuhlmann (2016) 65–68.

Triumphzug und Bacchusorgie zu unterscheiden. Funktionell dürfte die Ambivalenz der Stelle jedoch nur einen geringen Unterschied machen, da auch der Verweis auf Einschränkungen des eigenen Wissenshorizontes, wie Kuhlmann (2016) bemerkt, meist „eher als indirekte, aber gezielte Leserlenkung zu verstehen“<sup>459</sup> sind. Diese Strategie findet sich schließlich auch im abschließenden Urteil des Erzählers wieder:<sup>460</sup>

*Sed fortuna, quae rebus famam pretiumque constituit, hoc quoque militiae probum vertit in gloriam. Et praesens aetas et posteritas deinde mirata est per gentes nondum satis domitas incessisse temulentos barbaris, quod temeritas erat, fiduciam esse credentibus.*

Aber das Glück, welches das Ansehen und den Wert aller Dinge bestimmt, verkehrte auch diese Schande der Kriegskunst zum Ruhm. Sowohl die Zeitgenossen als auch die Nachwelt wunderten sich darüber, dass sie betrunken an Stämmen vorbeizogen, die noch nicht bezwungen waren, während die Barbaren glaubten, dass das, was Leichtsinn war, Selbstvertrauen gewesen sei.

Lediglich der Zufall (*fortuna*) habe dazu beigetragen, dass das Ereignis in der Nachwelt einen positiven Eindruck hinterlassen habe, wobei der Erzähler am Schluss in seine auktorial-wertende Rolle zurückverfällt und der Deutung der *barbari* das eigene Urteil, es habe sich um Leichtsinn (*temeritas*) gehandelt, entgegenhält. Denn das Fehlen bzw. die Unvollständigkeit eines Sieges, die als Charakteristikum der Schein-Triumphe festgehalten wurden, geht hier – in einer Situation, in der der Triumph noch dazu in einer nicht bezwungenen Region stattfindet – mit einer vollständigen Umkehrung der Rollenverhältnisse des Triumphzugs einher. Das Verhältnis der Sieger zu den Besiegten erscheint so prekär, dass es jederzeit ins Gegenteil verkehrt werden kann. So wären die ‚Besiegten‘ zugleich die Zuschauer des Triumphs gewesen, hätten aber die Sieger, welche von Curtius Rufus noch während ihres Auftretens als *praeda parata* bezeichnet werden, leicht in ihrem eigenen Triumph zu Gefangenen machen können.<sup>461</sup> Stattdessen werden in Abschnitt 9,10,29 unmäßiger Prunk (*luxuria*) und Grausamkeit (*crudelitas*) als die einzigen zur Schau gestellten Qualitäten des Siegeszugs hervorgehoben:

*Hunc apparatus carnifex sequebatur; quippe satrapes Astaspes, de quo ante dictum est, interfici iussus est: adeo nec luxuriae quicquam crudelitas, nec crudelitati luxuria obstat.*

Auf diesen Prunk folgte der Henker; schließlich sollte der Satrap Astaspes, von dem zuvor die Rede war, getötet werden: So wenig stand die Grausamkeit der Ausschweifung oder die Ausschweifung der Grausamkeit im Weg.

Auch in diesem Fall steht der Triumphzug also nicht mehr für einen Sieg, sondern erfüllt als Spiegel der Charaktereigenschaften des Feldherrn eine primär moralistische Funktion.<sup>462</sup> Müller (2016) hat in ihrer Untersuchung zu den ‚Fallhöhen bei Curtius Rufus‘ auf

<sup>459</sup> Kuhlmann (2016) 60.

<sup>460</sup> Curt. 9,10,28.

<sup>461</sup> Curt. 9,10,27.

<sup>462</sup> In diesem Sinne kann die Wertung Alexanders 3,12,19 ebenfalls im Kontext der Triumphfigur verstanden werden. Die ‚wahre‘ Alternative zur Bacchusfeier wäre ein vollständiger ‚geistiger‘ Triumph

die wiederkehrende Anwendung der „Vorstellung, dass der Zustand der Truppen den des Feldherrn reflektiere“<sup>463</sup>, aufmerksam gemacht, sodass die von den Soldaten gezeigte Trunkenheit und die Grausamkeit des *carnifex* gleichzeitig mit Alexander assoziiert werden. Die Verbindung von *luxuria* und *crudelitas* greift dabei Aspekte auf, die zum einen auf das Modell der Schein-Triumphe bzw. *falsi triumphi* zurückgehen, wie wir sie bei den Kaisern Nero und Domitian gesehen haben, und die zum anderen intratextuelle Bezüge zu anderen Situationen eröffnen, in denen Alexander diese Eigenschaften zeigt. Interessanterweise scheint vor allem die *crudelitas* immer wieder an den Begriff des *spectaculum* gekoppelt zu sein, dem im Rahmen des Texts ein besonderer Status zukommt. Denn neben dem explizit auf den Triumph verweisenden *triumphus* bzw. *triumphare* zeichnet sich die *Historia Alexandri* wesentlich häufiger durch die Verwendung von Begriffen des Scheinbaren und Spektakulären wie *spectaculum* oder *ostentatio* aus. Der Begriff des *spectaculum* – häufig ergänzt durch das Attribut *triste* – tritt vor allem dann auf, wenn besonders gewalttätige Kampfhandlungen oder Hinrichtungen beschrieben werden. So wird bei der Belagerung von Tyros in 4,4 sowohl das Blutbad, das Alexander auf den Stadtmauern anrichtet, als auch die Kreuzigung von 2000 Gefangenen nach der Eroberung der Stadt unter dem Begriff des *spectaculum* erfasst. Im Folgenden soll eine kurze Übersicht über Verteilung und Gebrauch des Begriffs gegeben werden:

**Tab. 3:** Verwendung des Begriffs *spectaculum* in der *Historia Alexandri* des Curtius Rufus.

Stelle	Kontext	Verwendung des Begriffs
3,7,5	Vota deinde pro salute suscepta per ludum atque otium reddens ostendit, quanta fiducia barbaros sperneret: [...]. Spectanti nuntius laetus adfertur [...] edito <u>spectaculo</u> ludicro [...]	Festspiele zu Ehren von Apollon und Athene: Alexander erfährt militärische Siege in der Rolle eines Zuschauers
4,4,11	Et digna prorsus <u>spectaculo</u> edidit: multos e muris propugnantes hasta transfixit, quosdam etiam comminus gladio clipeoque impulsos praecipitavit	Alexanders Aristie bei der Belagerung von Tyros
4,4,17	Triste deinde <u>spectaculum</u> victoribus ira praebuit regis	Hinrichtung der Überlebenden in Tyros durch Kreuzigung
5,5,10	Ii, qui modo etiam ad opem petendam ex tenebris et carcere procedere erubuimus, ut nunc est, supplicia nostra – quorum nos pudeat magis an paeniteat, incertum est – ostentare Graeciae velut laetum <u>spectaculum</u> cupimus.	Rede des Euktemon aus der Gesandtschaft der von den Persern verstümmelten Griechen. Euktemon plädiert dafür, im Verborgenen zu bleiben und kritisiert den Vorschlag, heimzukehren und die grausamen Entstellungen wie bei einem <i>laetum spectaculum</i> offen zu zeigen.

gewesen, bei dem *ira* und *superbia* dauerhaft besiegt werden (*Sic vicisset profecto superbiam atque iram, mala invicta [...]*).

463 Müller (2016) 30.

**Tab. 3:** Verwendung des Begriffs *spectaculum* in der *Historia Alexandri* des Curtius Rufus. (fortgesetzt)

Stelle	Kontext	Verwendung des Begriffs
7,5,36	Spitamenes eum tenebat collo inserta catena, tam barbaris quam Macedonibus gratum <u>spectaculum</u> .	Präsentation des gefangenen Bessos, der durch eine Intrige gefangen genommen wurde und für die Ermordung des Dareios hingerichtet werden soll.
7,5,37	Aperiat ad hoc <u>spectaculum</u> oculos Dareius!	wie oben, auch der ermordete Dareios soll dem <i>spectaculum</i> aus dem Totenreich beiwohnen.
8,7,5	duces exercituum tuorum in eculeum impositi Persis, quos vicerant, fuere <u>spectaculo</u> .	Hinrichtung der makedonischen Anführer durch Alexander
8,11,12	Multorum miserabilis fuit casus, triste <u>spectaculum</u> etiam non periclitantibus;	Todessturz der Angreifer bei der Belagerung von Aornis
9,7,23	Tristis <u>spectaculi</u> eventus non Macedonibus modo sed etiam Alexandro fuit, [...]	Niederlage des Makedonen Horratas im Schwertkampf mit dem Griechen Dioxippos

Wie der Triumphzug erscheint auch das *spectaculum* in der *Historia Alexandri* als ein eher problematisches Konzept. Ein zunächst harmloser Fall scheint auf den ersten Blick (1) zu sein, da der Begriff hier tatsächlich für spielerische Wettkämpfe steht; jedoch vermag der hiermit verknüpfte Topos, dass der Imperator bei seinen eigenen Feldzügen nicht anwesend ist und sich Spielen zuwendet, in der Kaiserzeit durchaus auch problematische Assoziationen erweckt haben. Die Stellen (3) und (5) – (7) thematisieren Hinrichtungen, und sollen, da sie als weitgehend unverdiente und übertriebene Straftakte dargestellt werden, vor allem *ira* und *crudelitas* Alexanders exemplifizieren. Insbesondere die Kreuzigung der Tyros-Episode erscheint dadurch, dass es sich zum einen um eine Strafe an bereits Unterworfenen, zum anderen um eine Hinrichtungsmethode für Sklaven handelte, besonders unpassend gewählt und leitet nach der Interpretation Wulframs (2016) Alexanders ‚Barbarisierung‘ ein.<sup>464</sup> Die Stellen (2) und (8) dagegen können der ἐνάργεια und dem *urbs-capta*-Motiv zugeordnet werden, wobei (2) durch das *ira*-Motiv eng mit der Hinrichtungssituation in (3) verknüpft ist. Die Rede des Euktemon (5) sticht im Kontext der Griechen-Episode, die Curtius Rufus mit einiger Ausführlichkeit schildert, besonders hervor und könnte, vergleichbar der Kritik an *luxuria* und *crudelitas* am Ende des Bacchus-Triumphzugs, als auktorialer Kommentar verstanden werden. Nicht nur wird der Kriegsgefangenen-Episode in der *Historia Alexandri* ein Platz eingeräumt, der für die Alexanderhistoriographie ungewöhnlich hoch ist.<sup>465</sup> Auch das Rededuell zwischen den beiden Parteiführern Euktemon, der die Ansiedlung im fremden Asien fordert, und Theaitetos, der sich für eine Rückkehr nach Griechenland ausspricht, erfährt eine besonders ausführliche Darstellung. Inhaltlich

<sup>464</sup> Vgl. Wulfram (2016) 142f.

<sup>465</sup> Vgl. Pausch (2016) 85–87, der hier eine Parallele zur Frage nach der Rückführung der römischen Kriegsgefangenen nach der Rückgabe der Partherfeldzeichen unter Augustus erkennt.



setzen sich beide Reden mit der Frage auseinander, ob es erlaubt sei, die körperlichen Entstellungen, die durch die Hand der Feinde empfangen wurden, in ihrer Heimat zur Schau zu stellen. Während Euktemon dafür plädiert, dass die einzige verbleibende Option das Leben im Verborgenen sei, argumentiert Theaitetos, dass man zwischen einem ‚natürlichen‘ und einem unverdienten, durch Grausamkeit zugefügten Leid unterscheiden müsse. Die Entscheidung, welches Verhalten richtig oder falsch ist, bleibt jedoch offen und wird, wie Pausch aufgrund der historischen Bezüge zur Rückführung der parthischen Kriegsgefangenen unter Augustus vermutet, dem römischen Leser überlassen.<sup>466</sup> Auch in diesem Fall lässt sich argumentieren, dass die ambivalente Figur des *spectaculum*, die Euktemon zu Beginn seiner Rede aufruft, den römischen Rezipienten gerade auffordert, den eigenen Erfahrungshorizont heranzuziehen und den Fall im Horizont eines ‚richtigen‘ oder ‚falschen‘ *spectaculum* zu beurteilen.

Neben dem Vokabular des Triumphzugs und des Spektakulären spiegelt sich die Metapher der Schein-Triumphe zuletzt auch in den Kriegshandlungen Alexanders, auf die natürlich viele der im Text präfigurierten Konzepte zurückgeführt werden können. So lässt sich das Handeln Alexanders, dessen Sieghaftigkeit im Verlauf der Erzählung immer mehr in Zweifel gezogen wird und im Kontext des Indienfeldzugs nur noch als leerer Schein entlarvt wird, als Projektionsfläche für die *falsi triumphi* der Kaiserzeit verstehen, da seine Siege meist von spektakulären Inszenierungen begleitet werden, die jedoch im Vergleich zur errungenen Leistung meist extravagant und deplatziert wirken.<sup>467</sup> Stellvertretend dafür steht zuletzt Alexanders Eroberung der indischen Festung Aornis. Diese wird etwa nicht als Errungenschaft strategischen Vermögens, sondern vielmehr als glücklicher Zufall beschrieben, der in einem unangemessenen Verhältnis zur im Anschluss durchgeführten Siegesfeier steht.<sup>468</sup> Curtius Rufus zieht daher in 8,11,24 kein vorteilhaftes Fazit:

*Rex, locorum magis quam hostium victor; tamen magnae victoriae <ritus> sacrificiis et cultu deum fecit.*

Obwohl der König mehr ein Sieger über den Ort als über die Feinde war, zelebrierte er mit Opfergaben und Ehrungen für die Götter die Bräuche eines großen Sieges.

<sup>466</sup> Pausch (2016) 87: „Indem Curtius die römische Parallele als zusätzliche Folie aufruft, erhöht er die emotionale Wirkung der ohnehin schon mit allen Mitteln der rhetorischen Kunst gestalteten Episode und eröffnet dem Leser zugleich die Möglichkeit, bei der Abwägung der Frage, ob die Entscheidung der befreiten Gefangenen, in Asien zu bleiben, richtig war oder nicht, das konträre Schicksal der römischen Kriegsgefangenen in Betracht zu ziehen“.

<sup>467</sup> Ähnlich problematisiert auch Egelhaaf-Gaiser (2006b) 57 bei Livius: „Ungeachtet ihrer [d.h. der prunkvollen Schiffsfahrten des Hieron, des Ptolemaios Philopator und der Kleopatra] spektakulären Wirkung bleiben solche temporären Schauinszenierungen allerdings problematisch, da sie jeglicher pragmatischen Nützlichkeit entbehren“. Dabei verfolgen die Schiffsparden bei Livius jedoch den Zweck einer Kontrastierung zum pragmatischen, rein zweckorientierten Auftritt des Aemilius Paullus, vgl. ebd.

<sup>468</sup> Müller (2016) 37 bezeichnet die Belagerung treffend als ‚Showveranstaltung‘.

Editionskritisch betrachtet gibt es für die Stelle keine eindeutige Lesart. Zwei geläufige Ergänzungen sind *speciem* oder *ritus*<sup>469</sup>, wobei der Aspekt des Scheinbaren, der durch *species* ausgedrückt werden kann, bereits wenige Sätze zuvor in ähnlicher Funktion auftritt (*Alexander; cum statuisset desistere incepto [...] tamen speciem ostendit in obsidione perseverantis*)<sup>470</sup> und auch dort vermutlich einen Kontrast zwischen Alexanders ‚scheinbarer‘ Sieghaftigkeit und seinem eigentlichen Handeln bzw. dem Vorhaben, die Belagerung abubrechen, exemplifizieren soll. In beiden Fällen wird ein Verständnis von Sieg deutlich, das nicht mehr selbstverständlich an den Triumph gekoppelt ist: Die anschließende Inszenierung wird dem tatsächlichen Verdienst konträr gegenübergestellt, während sogar die kultischen Aspekte (*sacrificiis et cultu deum*) zum leeren Schauspiel degradiert werden. Diese Assoziation wird gewiss noch dadurch verstärkt, dass der Verliererseite im Grunde kein anderes Verhalten bescheinigt wird. Auch die Bewohner von Aornis hätten zwei Nächte lang *cum ostentatione non fiducia modo sed etiam victoriae*<sup>471</sup> gefeiert, um dann einen Tag später plötzlich vor der – ebenfalls vorgetäuschten – *pertinentia* Alexanders zu fliehen, ohne dass ein wirklicher Kampf stattgefunden hätte. Das vorgetäuschte Siegesritual Alexanders bildet so das passende Resultat eines mit Täuschung geführten und durch Täuschung errungenen Sieges.

Der Text setzt an diesen Stellen also jene Forcierung des theatralisch-spektakulären Aspekts der Triumphfeiern, den wir vor allem am Beispiel der Kaiser Nero und Domitian sehen konnten, als einen bekannten Rezeptionsmodus voraus. Wie sich eine solche Haltung konkret in die historische Triumphalpraxis der Kaiserzeit einordnen lässt und ob Curtius Rufus bestrebt ist, durch die Evokation römischer Konzepte und Schlüsselbegriffe tatsächlich eine verdeckte Kritik an der Inszenierung bestimmter Kaiser zu üben, ist natürlich immer eine ebenso spannende wie enttäuschende Frage. Zuordnungsversuche der *Historia Alexandri* in die neronische Zeit hat es in der Forschung bereits in einer nicht unansehnlichen Zahl gegeben, auch wenn das Gesamtspektrum der Identifizierungen noch viel weiter reicht und u. a. wohl auch die Kaiser Claudius und Vespasian abdeckt.<sup>472</sup> Eine eindeutige Zuordnung kann und soll an dieser Stelle aufgrund der schwierigen Datierung des Texts nicht zweifelsfrei gegeben werden, auch wenn eine Zuordnung Alexanders zu einem ‚Schein-Triumphator‘ wie Nero oder Domitian vor dem Hintergrund der aufgezeigten Parallelen, die sich in ähnlicher Form bei Sueton, Plinius und Tacitus finden lassen, besonders plausibel erscheint.

<sup>469</sup> Die originale Lesart ist *magnae victoriae* mit der Konjektur Zumpts zu *magnam victoriam*.

<sup>470</sup> Curt. 8,11,19: „Obwohl Alexander befohlen hatte, von dem Versuch abzulassen, [...] gab er sich trotzdem den Anschein eines beharrlichen Belagerers“.

<sup>471</sup> Curt. 8,11,20.

<sup>472</sup> Vgl. Pausch (2016) 89, Anm. 69.

## 2.4 Fazit: Darstellungsprinzipien des *spectaculum*

Der Konzeptbereich des *spectaculum* ist zunächst erwartungsgemäß zu großen Teilen mit dem Begriff der ἐνάργεια kompatibel: Ausführlichkeit, Detailliertheit, Sinnen- und Affektbezogenheit gehören zu den zentralen Kategorien, die auf eine große Anschaulichkeit bzw. eine erhöhte Theatralität der Triumphbeschreibung hinweisen. Um diese Beobachtung, die freilich ebenso jede andere Art römischer *spectacula* markiert, auf den Triumph bzw. auf die Schnittstelle zwischen diesen Konzepten zu lenken, hat sich eine Anknüpfung an bestimmte Themen als sinnvoll erwiesen. So verhält sich der *spectaculum*-Aspekt, wie wir gesehen haben, einmal besonders affin zur Darstellung der gefangenen Anführer sowie ihrer Frauen und Kinder, wobei dem Auftreten ziviler Gefangener stets Affekte wie Trauer und Mitleid zugewiesen wurde, während man den *duces* und *reges* distanzierter begegnete und ihren Taten Furcht, Erstaunen oder sogar Gelächter entgegenbrachte. Eine gemeinsame Schnittmenge mit der literarischen Tradition bildet hier das Motiv der eroberten Stadt (*urbs capta*), in welchem das Leid (πάθος) ziviler Opfer in mehreren Einzelmotiven ausgefaltet wurde und dem in der Antike hohe Affektwirkungen zugeschrieben wurde.

Im Vergleich mit den textuellen Ausprägungen des *imperium* erscheint das *spectaculum* als das dynamischere und innovativere Konzept. So hat sich im letzten Kapitel gezeigt, dass die oft diskutierte Unterscheidung von ‚echten‘ und ‚falschen‘ bzw. von angemessenen und unangemessenen Triumphen nicht allein das Resultat einer mit der Kaiserzeit einsetzenden Neuinterpretation des Rituals war, sondern allgemeinen Konflikten und Ambivalenzen des Konzepts Ausdruck verleiht. Im Normalfall gehen *imperium* und *spectaculum* zwar harmonisch ineinander über, in bestimmten Situationen konnte sich der Konzeptbereich des *spectaculum* aber auch verselbstständigen und in durchaus innovativer Weise gegen den imperialistischen Anspruch des Triumphzugs ausgespielt werden. Gerade in der wechselhaften Kaiserzeit, in der dem *princeps* eine uneingeschränkte und dauerhaft gültige Sieghaftigkeit zugeschrieben wurde, war die Bestätigung militärischen Erfolgs umso wichtiger. Der Kaiser musste seine Sieghaftigkeit stets durch konkrete militärische Erfolge untermauern. Standen diese wie bei den Kaisern Nero und Domitian in Zweifel, verwendeten Schriftsteller oft das Motiv des Schein-Triumphs. Der Triumphzug diente hier nur noch als oberflächlicher Beweis und konnte im schlimmsten Fall sogar zum Symbol des Scheiterns umgedeutet werden.

Andererseits sollten die Ergebnisse des letzten Kapitels, die sich insbesondere auf die kritischen Stimmen Plinius' und Suetons fokussieren, nicht zu dem Trugschluss verleiten, dass die beobachteten Abweichungen von der Norm immer und ausschließlich mit Kritik verbunden waren. Während prinzipiell nicht zu bestreiten ist, dass das Fehlen militärischer Erfolge bei einem römischen Kaiser zu jedem Zeitpunkt ein Problem darstellte, verweisen gerade die ethisch-wertenden Charakterzüge, die der Triumph in Bezug auf die *virtus* von Einzelpersonen erhält, auf ein weiter gefasstes Verständnis von Sieghaftigkeit, das sich in der Kaiserzeit herausgebildet hatte und, wie es scheint, auch in bestimmten Kontexten akzeptiert war. Ein völlig anderes Bild entwirft zum Beispiel Seneca, der den *triumphus* in *clem.* 1,21,2 dem *spectaculum* sogar in einer

eher abwertenden Weise gegenüberstellt: *Adsiduum enim spectaculum alienae virtutis est; in triumpho cito transisset* („Denn er stellt ein dauerhaftes Spektakel fremder Tugend dar; im Triumphzug wäre er rasch vorbeigezogen“). Während der Triumph hier für einen kurzlebigen und vergänglichen Ruhm steht, wird das *spectaculum* als echter Indikator einer dauerhaften *virtus* von diesem ausdifferenziert. Die radikale Umkehrung der Verhältnisse, die sich in diesem Fall in einem unmittelbar neronischen Umfeld offenbart, zeigt, dass die Ausdifferenzierung des *spectaculum* neben der Kritik an den Schein-Triumphen noch ganz andere Funktionen erfüllen konnte. So treten zur selben Zeit Texte auf, bei denen gerade die Abgrenzung von traditionellen Triumphkonzepten zur Erhöhung des Kaiserruhms instrumentalisiert wurde und in denen neben Abweichungen von der militärischen Dimension des Rituals auch die scheinbar negativ konnotierten Kategorien des *spectaculum* wiederum zu positiven Neuinterpretationen individueller Leistung führten.<sup>473</sup> Wir werden insbesondere in den Kapiteln zu Plinius (IV.2.3) und der *Laus Pisonis* (V.3) auf die Strategien zur Aufwertung des *spectaculum* zurückkommen.

In Bezug auf die semantische Zuordnung des Triumphzugs als Siegesymbol ist also grundsätzlich Vorsicht geboten: Sowohl unter der Prämisse der von Itgenshorst (2005) eingeführten ‚Idealtypen‘ von Triumphbeschreibungen als auch unter dem Begriff der konzeptuellen Metapher lässt sich eine rein semantische Perspektive auf den Triumph nicht rechtfertigen, um die mit ihm verbundenen Diskurse und motivischen Ausprägungen zu erfassen. Äquivalent zu den konventionellen Konfigurationen des Triumphs, nach denen dieser für militärischen Erfolg, Sieghaftigkeit und imperiale Aneignung steht, lassen sich in der Literatur verschiedener zeitlicher Epochen auch abweichende Beispiele erkennen, in denen Triumph und Sieg nicht als komplementäre Begriffe verstanden werden, sondern in denen die Triumphfeier geradezu kontrastiv für einen nicht errungenen, nicht verdienten oder unfertigen Sieg steht. „Ein Ritual gewinnt dort an Kraft, wo Inkongruenz festgestellt und darüber nachgedacht wird“ hält Smith (2003) allgemein über die symbolische Dimension von Ritualen fest und scheint damit die Legitimation einer solchen auf den Diskurs gerichteten Perspektive auch für den Triumphzug zu stärken.<sup>474</sup> Denn natürlich handelt es sich bei den untersuchten Textbeispielen um individuelle Zugriffe, die genau diesen Abweichungscharakter zur Basis

---

473 Dass die alternativen ‚Triumphe‘ der Kaiserzeit nicht grundsätzlich abgewertet werden, sondern auch eine aufwertende Interpretationslinie besteht, zeigt ebenfalls der *Panegyricus*; schließlich wird auch Trajan, der zu der Veröffentlichungszeit des Textes seinen Triumph noch nicht abgehalten hatte, von Plinius kaum als mustergültiger Triumphator dargestellt. Trajan erscheint zum einen als so fähiger Diplomat, dass er auch ohne einen Sieg zu erringen, einen Triumph feiern oder diesen sogar übertreffen könnte (*paneg.* 16,3–4: *sed imperatorem veram ac solidam gloriam reportantem [...] et tam confessa hostium obsequia, ut vincendus nemo fuerit. Pulchrius hoc omnibus triumphis!*). Außerdem wird neben dem von Plinius antizipierten Triumphzug in *paneg.* 17 schon die Schilderung des Einzugs Trajans in die Stadt wie ein Triumph geschildert (*paneg.* 22) und die Verbannung der Delatoren wird in *paneg.* 34,1 anders als die *spectacula* Domitians als positives Beispiel für ein *spectaculum* herangezogen: *At tu Caesar, quam pulchrum spectaculum pro illo nobis exsecrabili reddidisti!*

474 Smith (2003) 223.

ihrer eigenen Argumentation machen und damit verdeutlichen, dass dem Triumph entgegen aller Tendenzen und Strömungen, ihn als Gegenstand der öffentlichen Repräsentation zu vereinheitlichen, in seinem diskursiven und individuellen Gebrauch kein homogenes Erscheinungsbild zugeschrieben werden kann. Wie allerdings die Verabsolutierung des *spectaculum* in der Kaiserzeit zeigt, kann die Abweichung von der Norm auch wieder eigene Normen hervorbringen.

### 3 Fazit: *imperium* und *spectaculum* als triumphale Kategorien

Wenngleich die Begriffe *imperium* und *spectaculum* letztlich ein sich überlagerndes Spektrum und keine unvereinbare Dichotomie abbilden, skizzieren sie ein Modell, das es ermöglicht, unterschiedliche Perspektiven auf den Triumph als allgemeine Strategien textueller Darstellung zu verwenden und auf andere Texte zu übertragen. Dabei haben sich folgende Eigenschaften als zentrale Differenzierungsmerkmale herausgebildet:

**Tab. 4:** Gegenüberstellung der für das Triumphkonzept zentralen Begriffe *imperium* und *spectaculum*.

	<i>imperium</i>	<i>spectaculum</i>
Referenzbereich	Triumph als Sieg	Triumph als <i>performance</i>
konzeptuelle Überschneidungen	verbunden mit dem Konzeptbereich des Krieges	verbunden mit dem Konzeptbereich des Theaters
typische Motive	Regionen, Städte, Ethnien, Flüsse, <i>res gestae</i> des Imperators, Beutestücke, natürliche Ressourcen	Belagerungen, feindliche Anführer, Zivilisten (Frauen, Kinder), exotische Tiere, Wert- und Luxusgegenstände
verhandelte Werte (Diskurse)	militärische Qualitäten (z. B. <i>virtus</i> , <i>celeritas</i> )	ethische Qualitäten (z. B. <i>luxuria</i> , <i>crudelitas</i> )
Funktionen	Kommemoration, Referenz (Identifikation, Information), Ehrung, Konsensstiftung, Aneignung	Kommemoration, Unterhaltung, Affekte, Kritik (Schein-Triumphe)
Performativität	indexikalisch/sprechakttheoretisch	literarisch-ästhetisch
Textsorten	Inschriften, <i>tituli</i> , commemorative <i>tabulae</i> , z. T. Historiographie	Historiographie, (historisches) Epos, Drama (πράγματα)
Darstellungstechniken	benennen, (auf-)zählen, auflisten, sortieren, hierarchisieren	visualisieren ( <i>showing</i> statt <i>telling</i> ), emotionalisieren (πάθος und ἐνάργεια), theatralisieren ( <i>spectaculum</i> -Metaphern)
korrespondierende Rezeptionstechniken	interpretieren	imaginieren

Man kann sehen, dass nicht jeder Aspekt des Triumphzugs für dieselbe Darstellungsform geeignet ist, und insbesondere im Blick auf die Rezeption antiker Triumphzüge hat sich eine Perspektive offenbart, die weniger nach den Inhalten als nach ihrer passenden

und angemessenen Darstellungsweise fragt. Während sich die Seite, die wir als *imperium* bezeichnet haben, insgesamt mehr auf die Erfolge des Feldherrn und die im Triumph gezeigten Beutestücke fokussiert und diese in der Art eines rühmenden Monuments festhält, stellt die Seite des *spectaculum* verstärkt die inszenatorischen und emotionalen Anteile des Triumphzugs in den Vordergrund und versucht, diese in möglichst anschaulicher Weise zu reproduzieren. Dabei stellen beide Seiten keine exklusiven Kategorien dar, sondern ergänzen sich, wie wir gesehen haben, selbst in der Kommemoration der Triumphzüge oft zu Hybridformen, die vielfältig aufeinander Bezug nehmen und miteinander interagieren. So haben die indexikalischen Texte der Inschriften ihre Wirkung nicht ohne Bezug auf die größeren und anschaulicheren Narrative der monumentalen Bild- und Textlandschaft entfaltet, während etwa der emotionalisierende und sympathetische Blick auf die Königsfamilien nur im Kontrast zu der nüchternen Darstellung der Anführer zu ihrem Potenzial gelangt ist. Auch für die Analyse von Texten, die durch den Triumph strukturiert werden, ergibt sich hieraus die Notwendigkeit, nicht nur eine der beiden Seiten zu betrachten, sondern die Metapher als Kombination sowohl imperialer als auch spektakulärer Darstellungsstrategien zu untersuchen.