

Säkulare Prozessionen

Zur religiösen Grundierung
von Umzügen, Einzügen und Aufmärschen

herausgegeben von
Ruth Conrad, Volker Henning Drecoll
und Sigrid Hirbodian

Mohr Siebeck

Digitaler Sonderdruck des Autors mit Genehmigung des Verlages.

Ruth Conrad, geboren 1968; Studium der Ev. Theologie in Tübingen, Berlin und Aarhus (Dänemark); 2004 Promotion; 2011 Habilitation; seit 2018 Professorin für Praktische Theologie mit Schwerpunkt Homiletik / Liturgik und Kybernetik an der Theologischen Fakultät der Humboldt-Universität zu Berlin.

Volker Henning Drecoll, geboren 1968; Studium der Ev. Theologie in Münster; 1996 Promotion; 1998 Habilitation; seit 2004 Professor für Kirchengeschichte mit dem Schwerpunkt Alte Kirche in Tübingen; seit 2005 Ephorus des Evangelischen Stifts.
orcid.org/0000-0001-7641-4662

Sigrid Hirbodian, geboren 1960; Studium der Geschichte und Germanistik; 1992 Promotion; 2002 Habilitation; 2006–11 Professorin für mittelalterliche Geschichte an der Universität Trier; seit 2011 Direktorin des Instituts für Geschichtliche Landeskunde und Hilfswissenschaften an der Philosophischen Fakultät der Universität Tübingen.

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein sowie der Evangelischen Landeskirche von Württemberg.

ISBN 978-3-16-155986-0 / eISBN 978-3-16-156265-5

DOI 10.1628/978-3-16-156265-5

ISSN 2195-7053 / eISSN 2569-3905 (Colloquia historica et theologica)

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Mohr Siebeck Tübingen. www.mohrsiebeck.com

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für die Verbreitung, Vervielfältigung, Übersetzung und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Das Buch wurde von Martin Fischer in Tübingen aus der Stempel Garamond gesetzt, von Gulde Druck in Tübingen auf alterungsbeständiges Werkdruckpapier gedruckt und von der Buchbinderei Spinner in Otterweier gebunden.

Printed in Germany.

Digitaler Sonderdruck des Autors mit Genehmigung des Verlages.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort V

Ruth Conrad (im Namen der Herausgeber)

„Religiöse Grundierung säkularer Prozessionen“ – eine *contradictio in adiecto*? Umzüge, Einzüge, Aufmärsche und die Frage nach der Religion. Eine Einleitung 1

Sektion I: Antike/Alte Kirche

Volker Henning Drecoll

Der Einzug Konstantins in Rom 312 n. Chr. 29

Mischa Meier

Der ‚Triumph Belisars‘ 534 n. Chr. 43

Steffen Diefenbach

Zur Dynamik kaiserlicher Siegesrituale in der Spätantike.
Konstantinopel und Rom im Vergleich 63

Robert Kirstein

Spektakuläre Fiktionen. Ovids Triumphdarstellungen in Amores 1.2
und Tristien 4.2 111

Sektion II: Spätmittelalter/Frühe Neuzeit

Sabine Reichert

Die spätmittelalterliche Reginen-Prozession in Osnabrück.
Religiöse Festkultur als Erinnerungsträger 149

Thomas Weller

Ordnung in Bewegung. Zur politisch-sozialen Funktion
von Prozessionen in der frühneuzeitlichen Stadt 165

Marian Füssel

Adventus, Umritt und Cortège. Prozessionen im gelehrten Milieu
der Frühen Neuzeit 193

Sektion III: 19. und erste Hälfte des 20. Jahrhundert

Hans-Ulrich Thamer

Symbolische Politik durch Umzüge und Paraden im Zeitalter
der Französischen Revolution 215

Lena Krull

Reformation, Revolution, Prozession. Geschichtsbezug
in katholischen Prozessionen in Westfalen nach 1850 227

Manfred Hettling

„Ehrenvoll zu Grabe getragen“. Bewegung und Entritualisierung
im Gefallenengedenken in Deutschland 249

Matthias Warstat

Bewegung als Theater. Umzüge und Aufmärsche der Arbeiterbewegung
in der Weimarer Republik 271

Thomas Rohkrämer

Bewegung und Ordnung. Aufmärsche im Nationalsozialismus 287

Sektion IV: Gegenwart

Dominik Burkard

Säkulare oder religiöse Form städtischer Selbstvergewisserung?
Überlegungen zu den sakral-liturgischen Ursprüngen und Anleihen
der „Kinderzeche“ von Dinkelsbühl 315

Ronald Hitzler

Umzug ins Aus. Transformation und düsteres Ende der Loveparade 359

Gregor Jonas Betz

Protestprozessionen. Rituale zeitgenössischer Protestgemeinschaften 377

Rückblick und Ausblick

Angela Treiber

„Säkulare Prozessionen“. Zur religiösen Grundierung von Umzügen, Einzügen und Aufmärschen. Erträge, Problemfelder und Diskussionsimpulse einer Tagung	395
Verzeichnis der Autorinnen und Autoren	407
Personenregister	411
Register der Autorinnen und Autoren	415
Ortsregister	425

Spektakuläre Fiktionen

Ovids Triumphdarstellungen in Amores 1.2 und Tristien 4.2

Robert Kirstein

1. Elegie und Politik

Wenn man sich in der römischen Kultur nach literarischen Repräsentationen von Prozessionen umsieht, wird man an einer Stelle fündig, die auf den ersten Blick unerwartet, ja paradox anmutet. Ausgerechnet in der römischen Liebeselegie, bei Autoren wie Tibull, Propertius und vor allem bei Ovid, findet sich das Thema der Triumphprozession (*pompa triumphalis*) in auffälliger Dichte und Varianz. Dieser Befund ist umso bemerkenswerter, als der Triumph gerade kein traditionelles dichterisches Motiv darstellt und in Rom, mit geringen Ausnahmen, erst in augusteischer Zeit aufkommt.¹

Den augusteischen Dichtern dient der Triumph vor allem als Metapher, wie im Bild des über seine Konkurrenten siegenden Dichters oder in Bezug auf Venus' Sohn Amor, den Ovid, indem er Dichter und Menschen zugleich entflammt, einen Triumph der Liebe über die Nichtliebe feiern lässt.² Zugänglich geworden war die Triumph-Metapher über den weiteren Bildbereich der *Militia amoris*, des Kriegsdienstes der Liebe. Denn die römische Liebeselegie handelt von unerfüllter Liebe, die narrativ ausagiert wird in Bildern von Eroberung und Unterwerfung, von Krieg und Frieden, von Siegen und Niederlagen, von Waffen, Wunden und der Macht- und Sprachlosigkeit der Opfer.³ Diese Erotisierung und Sexualisierung des Politischen und Militärischen nimmt in der Sprach- und

¹ KARL GALINSKY, *The Triumph Theme in the Augustan Elegy*, in: *Wiener Studien* 82 (1969), 75–107, hier 75f.; siehe auch FRANCIS CAIRNS, *Generic Composition in Greek and Roman Poetry*, 2. Aufl., Ann Arbor 2007, 95–97 und STEPHEN J. HEYWORTH, *Notes on Ovid's Tristia*, in: *Proceedings of the Cambridge Philological Society* 41 (1996), 138–152, bes. 145–149. In voraugusteischer Zeit in der Komödie, siehe EDUARD FRAENKEL, *Plautinisches im Plautus* (= *Philologische Untersuchungen* 28), Berlin 1922, 234: „Ein Ergebnis der gleichen Stilisierung [sc. Umdeutung der Sklavenschliche in Kriegstaten] ist es auch, dass der über seine Widersacher obsiegende Sklave sich als Triumphator gebärdet [...]“, mit Verweis auf das Stück *Asinaria*, in dem ein Sklave mit den grandiloquenten Worten prahlt: *maximam praedam et triumphum eis adfero adventu meo* (V. 269).

² Ovid, *Amores* 1.2 (*Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*, 6–8 Kenney).

³ Zur Narrativik der römischen Liebeselegie siehe unten Anm. 42.

Gedankenwelt der römischen Elegiker eine zentrale Rolle ein. Zu ihr gehört auch die verwandte Metapher des *servitium amoris*, des Sklavendienstes der Liebe, dem sich der Liebhaber gegenüber seiner Geliebten ausgesetzt fühlt oder auch freiwillig aussetzt. Immer geht es um komplexe Herrschafts- und Abhängigkeitsverhältnisse zwischen Liebhaber und Geliebter, zwischen *amator* und *puella*, um private Relationen also, die spannungsreich in die Bild- und Fachsprache der politisch-öffentlichen Sphäre gefasst sind.⁴

Karl Galinsky, der dem Motiv des Triumphes in der römischen Liebeselegie eine grundlegende Studie gewidmet hat, charakterisiert den Triumph als eines der „most Roman themes in the Latin Elegists“ und liefert zugleich eine erste Erklärung für die Popularität dieses augusteischen Motivs, das gerade nicht auf griechisch-hellenistische Vorbilder rückführbar ist, sondern offenbar als unmittelbarer Reflex auf eine spezifisch römische Praxis entstand: „The reason“, so Galinsky, „the *triumphus* almost became a topos in Roman elegy was not a literary convention rooted in Hellenistic precedent, but the elegists’ individual reaction to a Roman institution – and a good spectacle besides – which reached its culmination, but also underwent some changes, in the Rome of Augustus“.⁵ Drei Gesichtspunkte, die Galinsky herausstellt, erscheinen von besonderer Bedeutung:

(a) Die literaturgeschichtliche Beobachtung, dass das Motiv des Triumphs eng mit der Literatur der augusteischen Zeit verbunden ist und innerhalb dieser Zeitspanne Änderungen ausgesetzt war.⁶

⁴ Vgl. die motivgeschichtlichen Studien von PAUL MURGATROYD, *Militia amoris and the Roman Elegists*, in: *Latomus* 34 (1975), 59–79; PAUL MURGATROYD, *Servitium amoris and the Roman Elegists*, in: *Latomus* 40 (1981), 589–606; LESLIE CAHOON, *The Bed as Battlefield. Erotic Conquest and Military Metaphor in Ovid’s Amores*, in: *Transactions of the American Philological Association* 118 (1988), 293–307; MEGAN O. DRINKWATER, *Militia amoris. Fighting in Love’s Army*, in: *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, hrsg. v. Thea S. Thorsen, Cambridge 2013, 194–206; LAUREL FULKERSON, *Servitium amoris. The Interplay of Dominance, Gender and Poetry*, in: *The Cambridge Companion to Latin Love Elegy*, hrsg. v. Thea S. Thorsen, Cambridge 2013, 180–193 und ROBERT MALTBY, *Major Themes and Motifs in Propertius’ Love Poetry*, in: *Brill’s Companion to Propertius*, hrsg. v. Hans-Christian Günther, Leiden 2011, 147–181, hier bes. 156–160.

⁵ GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 75.

⁶ Zur Stärkung der religiösen Elemente des Triumphs unter Augustus siehe GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 76, und unten S. 121. Zum Problem der Periodisierungen und (literaturgeschichtlichen) Epochenabgrenzungen siehe ERNST A. SCHMIDT, *Augusteische Literatur. System in Bewegung* (= Schriften der Philosophisch-Historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 28), Heidelberg 2003, 1–15 und passim; GIAN BIAGIO CONTE, *Die Literatur der augusteischen Zeit*, in: *Einleitung in die lateinische Philologie*, hrsg. v. Fritz Graf, Stuttgart 1997, 192–227, hier 194 und DOROTHEE GALL, *Die Literatur in der Zeit des Augustus* (= *Klassische Philologie kompakt*), 2. Aufl., Darmstadt 2013, 14–16. Grundsätzliches bei UWE WALTER, *Art. Periodisierung*, in: *Der Neue Pauly*, Bd. 9, Stuttgart 2000, 576–582 und FRANZ J. BAUER, *Das ‚lange‘ 19. Jahrhundert 1789–1917. Profil einer Epoche* (= *Reclams Universal-Bibliothek* 17043), 3. Aufl., Stuttgart 2004, 7–19.

(b) Der politische Aspekt, dass gerade die römische Liebeselegie mit ihrer subjektiv-erotischen Ausrichtung ein so signifikantes Interesse an einer eminent öffentlichen und hochsymbolischen Ritualhandlung wie dem Triumph und seinem metaphorischen Potential gefunden hat.

(c) Schließlich hebt Galinsky das Spektakuläre und Bildhaft-Spektakuläre hervor, das in dem Motiv des römischen Triumphes als einem der großen öffentlichen *spectacula* inbegriffen liegt.⁷ Damit ist der Aspekt der Medialisierung berührt, der mit dem grundsätzlichen Problem der Wiedergabe des Bildhaften im Textlichen verbunden ist. Diese Fragestellung ist im Fall des Triumphzuges umso interessanter, als dieser wie auch andere Arten von Umzügen und Prozessionen als bewegtes Bild gedeutet werden kann. Da in römischen Triumphzügen neben Gefangenen und Beutestücken auch Bilder mitgeführt wurden, die einzelne Szenen der gewonnenen Schlachten darstellten, ergibt sich – in Abwandlung einer *Bild-im-Bild-Situation* – eine *Bild-im-bewegten-Bild-Situation*, die ihrerseits eine Reihe von Fragen zu Repräsentation und Fiktionalität aufwirft.

Innerhalb der augusteischen Literatur ist das Triumphmotiv nicht auf die Textform der Elegie beschränkt. So imaginiert Horaz in seinen Oden einen Triumph des Augustus über das germanische Volk der Sygambrer.⁸ Vergil spielt in der Schildbeschreibung des achten Buches der *Aeneis* mit der pretiösen Wendung *triplici invectus triumpho* auf Augustus' spektakulären und vielbeachteten Dreifach-Triumph des Jahres 29 v. Chr. an.⁹ Helmut Krasser hat in jüngster

⁷ Vgl. auch KARL-JOACHIM HÖLKESKAMP, Raum, Präsenz, Performanz. Prozessionen in politischen Kulturen der Vormoderne, Forschungen und Fortschritte, in: Medien der Geschichte. Antikes Griechenland und Rom, hrsg. v. Ortwin Dally, Tonio Hölscher, Susanne Muth und Rolf M. Schneider, Berlin 2014, 359–395, hier 361: „Das erwähnte Spektrum ‚spektakulärer‘ Praktiken ist jüngst noch mehr in den Mittelpunkt des Interesses einer modernen, vom ‚cultural turn‘ ebenfalls inspirierten internationalen Altertumswissenschaft gerückt – und auch hier sind es einerseits die kulturspezifisch ausgestalteten feierlichen ‚exits‘ und ‚enters‘, die oft hochgradig elaborierten Rituale des ‚Auszuges‘ (*profectio*) und der Rückkehr, der Ankunft und des ‚Einzuges‘ (*adventus*) in der hohen und späten Kaiserzeit, ihre spezifische Symbolik und hochelaborierte Struktur oder ‚Syntax‘, die als Sprache sui generis mit einer eigenen Semantik gedeutet (oder ‚gelesen‘) werden, wie etwa in Paul Zankers Deutung der Apotheose.“

⁸ *Carmen* 4.2; vgl. auch *Carmen* 1.37 und *Epode* 9: Horaz, *Opera* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana 112, 39–41 und 151–152 Shackleton Bailey). Zur Triumphthematik bei Horaz siehe HELMUT KRASSER, Poeta triumphans. Römische Sieghaftigkeit und die Macht des Dichters im vierten Odenbuch des Horaz, in: Machtfragen. Zur kulturellen Repräsentation und Konstruktion von Macht in Antike, Mittelalter und Neuzeit (= Geschichte), hrsg. v. Alexander H. Arweiler und Bardo M. Gauly, Stuttgart 2008, 127–148.

⁹ Vergil, *Aeneis* 8.714–716 (Bibliotheca Teubneriana, 256 Conte): *at Caesar, triplici invectus Romana triumpho / moenia, dis Italis uotum immortale sacrat, / maxima ter centum totam delubra per urbem*. Dazu KARL W. GRANSDEN, Virgil, *Aeneid*. Book VIII (= Cambridge Greek and Latin Classics), Cambridge 1976, 182: „Three appropriately magnificent lines“. So auch der Titel des von HELMUT KRASSER, DENNIS PAUSCH und IVANA PETROVIC herausgegebenen Sammelbandes *Triplici invectus triumpho*. Der römische Triumph in augusteischer Zeit (= Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 25), Stuttgart 2008; vgl. darin den Beitrag von TANJA ITGENSHORST, Der Princeps triumphiert nicht. Vom Verschwinden des Siegesrituals

Zeit den Triumph als ein Leitmotiv in Ovids Kalendergedicht *Fasti* untersucht und in Anschluss an Galinsky von einem Kontext der „Habitualisierung triumphaler Elemente“¹⁰ in augusteischer Zeit gesprochen. Zugleich ist Galinskys Beobachtung der signifikanten Verdichtung gerade in der Elegie insgesamt doch zutreffend. Im Folgenden beschränke ich mich deshalb auf diese Textform und innerhalb der Elegie auf den Autor Ovid. Wenn der Triumph allgemein ein verbreitetes Thema der Elegie war, so kann man sagen, dass Ovid dieses Thema schon in quantitativer Hinsicht auf einen Höhepunkt geführt hat. In seinem Werk finden sich, neben zahlreichen kleineren Erwähnungen, allein vier umfangreichere Schilderungen von Triumphzügen, verteilt auf das Frühwerk *Amores*, die *Ars Amatoria* und die spätere Exildichtung *Tristia* und *Epistulae ex Ponto*.¹¹

Den interpretatorischen Ausgangspunkt für diesen Beitrag bildet das im Titel der Tagung formulierte Spannungsverhältnis zwischen den Bereichen des Religiösen und des Säkularen. Fasst man den Begriff der Säkularisation in semantischer Erweiterung seiner ursprünglichen Bedeutung ganz allgemein als Desakralisierung, erlaubt er eine Anwendung auf Texte, die Teil des Diskursivierungsprozesses des römischen Triumphgedankens in augusteischer Zeit sind.¹² Zwar bleibt umstritten, ob sich innerhalb der Zeitspanne von ausgehender Republik und früher Kaiserzeit eine Entwicklung vom Religiösen zum Säkularen oder gar ‚Eventhaften‘ nachweisen lässt und inwiefern sich überhaupt entwicklungsgeschichtliche Denkfiguren wie die einer teleologisch gedeuteten

in augusteischer Zeit, in: a. a. O., 27–53, hier 29, Anm. 13 zur breiten literarischen Bezeugung des Triumphes von 29 v. Chr. Augustus führte ihn in seinen *Res gestae* 4 auf; dazu KLAUS BRINGMANN und DIRK WIEGANDT (Hg.), Augustus. Schriften, Reden und Aussprüche (= Texte zur Forschung 91), Darmstadt 2008, 267–268. Vgl. auch Ovids Wendung *tristibus inuectus uerbis* in *Tristien* 2.133 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 59 Hall) dazu ELLEN OLIENSIS, The Power of Image-Makers. Representation and Revenge in Ovid *Metamorphoses* 6 and *Tristia* 4, in: *Classical Antiquity* 23 (2004), 285–321, hier 297. Die Bezüge zwischen Horaz und Vergil hebt GALINSKY, Triumph Theme (Anm. 1), 77 hervor: „Vergil set a lasting monument to this triumph at the end of Aeneid VIII; hence the association of the triumph with epic in Horace’s fourth book of Odes, which is permeated by reminiscences from the Aeneid.“ In Properz’ programmatischer Elegie 2.1 wird der Aktium-Triumph als „most epic of all subjects“ (a. a. O., 82) angeführt, in einem Kontext, in dem es um die Verteidigung der eigenen Dichtung gegenüber Erwartungen nach ‚größerer‘ epischer Dichtung heldischen oder aktuell-politischen Inhalts geht (*recusatio*).

¹⁰ HELMUT KRASSER, Ianus Victor. Ein Leitmotiv im ersten Fastenbuch Ovids, in: *Triplici inuectus triumpho*. Der römische Triumph in augusteischer Zeit (= Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 25), hrsg. v. dems., Dennis Pausch und Ivana Petrovic, Stuttgart 2008, 265–284, hier 7 (Vorwort).

¹¹ Ovid, *Amores* 1.2.21–52 (7–8 Kenney) (Amors Triumphzug); *Ars amatoria* 1.177–228 (128–130 Kenney) (Triumph des Gaius Caesar über die Parther); *Epistulae ex Ponto* 2.1 (Owen); *Tristien* 4.2 (139–143 Hall). Vgl. neben GALINSKY, Triumph Theme (Anm. 1), passim, auch z. B. DRINKWATER, *Militia amoris* (Anm. 4), 202.

¹² Zum Begriff der Desakralisierung aus dem Kontext einer *Sociology of Secularization* siehe GIACOMO MARRAMAO, Art. Säkularisierung, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 8, Basel 1992, 1133–1161, hier 1152.

Säkularisierung im Sinne eines kulturhistorisch und religionssoziologisch beschreibbaren Vorgangs auf ein solches Problemfeld anwenden lassen. Unstrittig ist hingegen, dass der Triumph in Rom sowohl im idealtypischen wie auch im historischen Sinne mit den religiösen Vorstellungen und Praktiken der Zeit eng verbunden war.¹³ Ihren vielleicht sinnfälligsten Ausdruck fand diese religiöse Fundierung in der symbolischen Annäherung des menschlichen Triumphators – der geschminkt und unbeweglich und auf einem Triumphwagen stehend an der Prozession teilnahm – an die Bildkonventionen der im Kult verwendeten Götterstatuen.¹⁴ Literarische Darstellungen von Triumphfeiern und ihren medialen Höhepunkt bildenden Triumphprozessionen wie Ovids Elegie *Amores* 1.2,¹⁵ in denen der Gott Amor mit allen zugehörigen Details als Triumphator geschildert wird, dem die sprechende dichterische *persona* – das Elegische Ich – sich willig als Gefangener überantwortet, sind Beispiele für eine zwar dichterische, aber dadurch nicht weniger radikale Desakralisierung, ja Profanisierung eines Aktes, der seinen eigentlichen Platz in der Hochsemantik des politischen Lebens von Rom hatte.

Im Folgenden soll die These vertreten werden, dass Ovid eine grundlegende Neu-Perspektivierung gegenüber seinen Vorgängern vornimmt, so dass man

¹³ Zum modernen Ritualbegriff als Beschreibungskategorie für den römischen Triumph in republikanischer Zeit vgl. TANJA ITGENSHORST, *Tota illa pompa. Der Triumph der römischen Republik* (= *Hypomnemata* 161), Göttingen 2005, 189–193, 212–215; JÖRG RÜPKE, *Domi Militiae. Die religiöse Konstruktion des Krieges in Rom*, Stuttgart 1990, bes. 223–234; JÖRG RÜPKE, *Die Religion der Römer. Eine Einführung*, München 2001, 86–118, bes. 101, 107 und JÖRG RÜPKE, *Neue Perspektiven auf alte Statuenrituale. Überlegungen zu Res gestae Divi Augusti* 4, in: *Triplici invecus triumpho. Der römische Triumph in augusteischer Zeit* (= *Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge* 25), hrsg. v. Helmut Krasser, Dennis Pausch und Ivana Petrovic, Stuttgart 2008, 11–26, hier 17–21. Zur Diskussion um mögliche ‚Säkularisierungstendenzen‘ siehe die zurückhaltende und sich an RÜPKE (*Domi militiae* [Anm. 13], 240) orientierende Diskussion bei ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 213: „Ein [...] Argument für eine in der mittleren Republik einsetzende Verwandlung der religiösen Siegesfeier in eine säkulare Beuteschau hat man in den immer ausführlicher werdenden Beutebeschreibungen in einzelnen Triumphberichten gesehen. [...] Angesichts der vorgestellten Ergebnisse sollte diese Vermutung vom Niedergang jedoch noch einmal gründlich überprüft werden“; ähnlich ITGENSHORST, *Verschwinden* (Anm. 9), 49 mit Anm. 96. Zur Verfallshypothese auf dem Feld der römischen Religionsgeschichte siehe MARY BEARD, JOHN NORTH und SIMON PRICE, *Religions of Rome*, Bd. 1: *A History*, Cambridge 1998, 11f. und RÜPKE, *Religion der Römer*, 227–234.

¹⁴ RÜPKE, *Religion der Römer* (Anm. 13), 107 deutet dies vorsichtig als „Rest eines alten Epiphanyrituals“; siehe auch BEARD, NORTH und PRICE, *Religions of Rome* (Anm. 13), 44: „[T]he triumphing general had been deified for the day“, und ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 38. Zugleich bietet diese Annäherung auch einen Sonderfall von Realpräsenz der Gottheit (oder des Herrschers) im Kultbild; vgl. FERNANDE HÖLSCHER, *Gottheit und Bild. Gottheit im Bild*, in: *Ding und Mensch in der Antike. Gegenwart und Vergegenwärtigung* (= *Akademie-Konferenzen, Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Akademie der Wissenschaften des Landes Baden-Württemberg* 16), hrsg. v. Ruth Bielfeldt, Heidelberg 2014, 239–256, hier bes. 243 zur Identifikation von Kaiserbildern mit der Person des Herrschers.

¹⁵ Ovid, *Amores* 1.2 (6–8 Kenney).

nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativ-inhaltlicher Hinsicht von einem Wendepunkt sprechen kann. Damit ist eine zweite These verbunden, die sich auf das Verhältnis zwischen realer Referenzwelt und fiktionaler Textwelt bezieht. Indem der Dichter in Elegie *Tristien* 4.2¹⁶ durch einen ‚unzuverlässigen Betrachter‘ – der atmosphärisch nahezu den Effekt eines ‚unzuverlässigen Erzählers‘ erzeugt – die Differenz zwischen einem auf der Ebene der Textwelt ‚realen‘ Besuch einer Triumphprozession auf der einen und dem nur imaginierten Besuch des an die Grenzen des Reiches verbannten Elegischen Ichs auf der anderen Seite im Unschärfen verschwimmen lässt, ja geradezu aufhebt, wird die Frage nach dem Wahrheitsgehalt der im Triumph dargestellten Inhalte aufgeworfen, oder, anders formuliert, nach dem fiktionalen Status der im Triumph medialisierten Herrschaftsrepräsentation. In ihrer Monographie zum römischen Triumph diskutiert Mary Beard das in der Spannung zwischen „ceremony as performed“ und „ceremony as written“ liegende grundsätzliche Quellen- und Methodenproblem: „[T]he history of the triumph is a marvelously instructive example of the dynamic relationship between ritual practice and ‚rituals in ink‘ – a relationship that cannot be reduced to a simple story of development and change and that, indeed, often directly subverts the very idea of a linear narrative.“¹⁷ In Bezug auf Ovid könnte man zuspitzend formulieren, dass seine Tinte nicht nur auf die referierten imaginierten oder historischen Triumphzüge, sondern, in einer Art metapoetischen Rekurses, auf die Tinte selbst und ihren Mediencharakter verweist.

2. Der römische Triumph

Der Detailreichtum, der Ovids dichterische Umsetzung der Triumphthematik auszeichnet, lässt es sinnvoll erscheinen, einige Grundzüge von Praxis und Semantik des realen Vorgangs, soweit sich dieser für ausgehende Republik und frühe Prinzipatszeit rekonstruieren lässt, zu umreißen.¹⁸

Die Triumphprozession (*pompa triumphalis*) gehört zu den *unregelmäßig* wiederholten Prozessionen, darin dem Leichenzug (*pompa funebris*) vergleichbar und unterschieden von zeitlich periodisierten, regelmäßig stattfindenden Prozessionen, wie sie in den religiösen Festkalendern der antiken Städte verankert waren. Diese Nicht-Regelmäßigkeit ist Teil des Besonderen und Spektakulären, das die römischen Siegesfeierlichkeiten aus der Vielzahl öffentlicher Ereignisse heraushob. Nach Livius stellten sie insgesamt die größte Ehre dar, die man in

¹⁶ Ovid, *Tristien* 4.2 (139–143 Hall).

¹⁷ MARY BEARD, *The Roman Triumph*, Cambridge 2007, 292.

¹⁸ Zu den Schwierigkeiten der Rekonstruktion und Differenzierung von Triumphen im Übergang von später Republik und frühem Prinzipat vgl. BEARD, *Roman Triumph* (Anm. 17), 292.

Rom erlangen konnte.¹⁹ Wenn oben zugleich von Triumph und Triumphprozession die Rede war, erfordert dies eine Präzisierung. Der römische Triumph bestand aus einer komplexen *Handlungssequenz*. Der eigentlichen Triumphprozession, die ihrerseits als eine Abfolge untergeordneter Handlungen beschreibbar ist, kam dabei zwar eine zentrale Stellung zu, sie war aber zugleich in eine Reihe weiterer Aktivitäten und Handlungen eingebunden, an denen sowohl Einzelpersonen als auch ganze funktionale und soziale Gruppen mitwirkten.²⁰ Hierzu zählen das Übernachten des Feldherren auf dem Marsfeld in der Nacht vor der Prozession, die abschließenden Jupiter gewidmeten Opferhandlungen sowie Gastmähler und mehrtägige Spiele für die stadtrömische Bevölkerung.²¹ Die Triumphprozession kann, auch wenn eine strikte Trennung des Öffentlichen vom Privaten im modernen Sinne auf Rom nur eingeschränkt übertragbar ist, als eine im besonderen Maße *öffentliche Handlung* charakterisiert werden.²² Darin unterscheidet sie sich beispielsweise von der Leichenprozession. Auch diese bot zwar insbesondere im Fall der Nobilität durch Zurschaustellung von Leistungen und Ämtern, die das soziale Kapital der Familien darstellten, ein öffentliches Schauspiel, aber doch so, dass der eigentliche Anlass, das Begräbnis,

¹⁹ Livius, *Ab urbe condita* 30.15.12 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, 408 Seymour Conway/Keymer Johnson): *neque magnificentius quicquam triumpho apud Romanos neque triumphantibus amplioem eo ornatum esse quo unum omnium externorum dignum Masi-nissam populus Romanus ducat*.

²⁰ Vgl. beispielsweise die Beschreibung der die eigentliche Prozession umrahmenden Triumphfeierlichkeiten in Ovid, *Tristien* 4.2.3–18 (139–140 Hall), dazu unten S. 136.

²¹ Siehe die oben in Anm. 9, 13 und 17 angeführte Literatur, sowie HENDRIK S. VERSNEL, *Triumphus. An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*, Leiden 1970; ERNST KÜNZL, *Der Römische Triumph. Siegesfeiern im antiken Rom* (= Beck's archäologische Bibliothek), München 1988; IDA ÖSTENBERG, *Staging the World. Rome and the Other in the Triumphal Procession*, Lund 2003; IDA ÖSTENBERG, *Staging the World. Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession* (= Oxford Studies in Ancient Culture & Representation), Oxford 2010; BARBARA STOLLBERG-RILINGER, *Rituale* (= Historische Einführungen 16), Frankfurt 2013, bes. 107–113; TANJA ITGENSHORST, *Augustus und der republikanische Triumph. Triumphalfasten und summi viri-Galerie als Instrumente der imperialen Machtsicherung*, in: *Hermes* 132 (2004), 436–458; STÉPHANE BENOIST, *Rome, le prince et la cité. Pouvoir impérial et cérémonies publiques, Ier siècle av. – début du IVe siècle apr. J.-C.* (= *Le noeud gordien*), Paris 2005, bes. 195–272 und KARL-JOACHIM HÖLKEKAMP, *Der Triumph. ‚Erinnere Dich, daß Du ein Mensch bist‘*, in: *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, hrsg. v. Elke Stein-Hölkeskamp und dems., München 2006, 258–276.

²² Siehe zum Beispiel BEARD, *Roman Triumph* (Anm. 17), 58. Zu den Begriffen des Öffentlichen und des Privaten aus historischer Perspektive vgl. PETER VON MOOS, *Die Begriffe ‚öffentlich‘ und ‚privat‘ in der Geschichte und bei den Historikern*, in: *Saeculum* 49 (1998), 161–193. Zur Prägung des Begriffs ‚Öffentlichkeit‘ durch die bürgerliche Kultur des 19. Jahrhunderts vgl. PETER VON HOHENDAHL, *Art. Politische Öffentlichkeit. Ihre Theorie und Verwirklichung*, in: *Ästhetische Grundbegriffe*, Bd. 4, hrsg. v. Karlheinz Barck, Stuttgart 2002, 603–610. Vgl. auch MARIO CITRONI, *Poetry in Augustan Rome*, in: *A Companion to Ovid* (= Blackwell Companions to the Ancient World), hrsg. v. Peter E. Knox, Chichester 2009, 8–25, hier 22–25 „Public and Private in Augustan Poetry“, und GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 77f., 80, 89f.

nicht primär dieser Sphäre zugeordnet ist.²³ Durch den eminent öffentlichen und politischen Charakter des römischen Triumphes steht dieser in einem denkbar starken Spannungsverhältnis zur subjektiv-erotischen Ausrichtung der römischen Liebeselegie mit ihrer programmatischen Betonung des Ich.

Triumph und Triumphprozession können zudem als *Ritual* bzw. als *Ritualsequenz* gedeutet werden. „Prozessionen“, so heißt es in einem 2008 erschienenen interdisziplinären Sammelband über „Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche“, können „insofern als Rituale bezeichnet werden, als sie zielgerichtete, intentionale Bewegungen im Raum sind, die durch ihre Regelmäßigkeit und Ordnung wiederholbar, mit religiösen Absichten oder einer Überhöhung [...] verbunden und durch bestimmte räumliche Gegebenheiten markiert sind.“²⁴ Barbara Stollberg-Rilinger ordnet den römischen Triumph den „Ritualen der Herrschaft“ zu und unterscheidet ihn so von anderen Ritualen, wie denen des Lebens- und Jahreszyklus, des Rechts, der Konfliktbeilegung und des Opfers. Ablauf, Semantik und Entwicklung der Triumphprozession fasst sie so zusammen:

„Der Triumphzug des römischen Feldherrn, der nach einem Sieg in die Stadt Rom zurückkehrte und dort als Imperator gefeiert wurde, war für die europäische Kultur der Herrschaftsinszenierung insgesamt prägend. Das Ritual wurde in republikanischer Zeit durch Senat und Volk einem militärischen Oberbefehlshaber zuteil, der nach einer siegreichen Schlacht von seinen Soldaten als *Imperator* akklamiert worden war. Er hatte zunächst mit seinem Heer außerhalb der Bannmeile (*pomerium*) zu warten, bis der Einzug mit dem Senat ausgehandelt war. In der feierlichen Prozession (*pompa triumphalis*), die mehrere Tage dauern konnte, wurden die Beutestücke – Waffen, Münzschätze, Kunstwerke usw. – mitgeführt, sodann die Opfertiere, Ehrengeschenke und die gefangenen Feinde. Es folgte der Triumphator mit Lorbeer bekränzt in purpurner Toga und mit rotgefärbtem Gesicht auf einer Quadriga, der Liktores voranschritten. Den Schluss bildeten seine siegreichen Truppen. Die Prozession führte vom Marsfeld durch eine *porta triumphalis* in die Stadt hinein, über den Circus maximus und das Forum Romanum zum Capitol, wo dem Jupiter optimus maximus geopfert wurde. Mit dieser rituellen Rückkehr in die Stadt schloss sich ein Kreis, der mit dem ebenfalls rituellen Aufbruch von Rom zum Feldzug (*profectio*) eröffnet worden war [...]. Während der Triumph ursprünglich den sakralen Abschluss eines siegreichen Feldzuges zur Ver-

²³ Vgl. KARL-JOACHIM HÖLKEKAMP, Hierarchie und Konsens. Pompae in der politischen Kultur der römischen Republik, in: *Machtfragen. Zur kulturellen Repräsentation und Konstruktion von Macht in Antike, Mittelalter und Neuzeit* (= Geschichte), hrsg. v. Alexander H. Arweiler und Bardo M. Gauly, Stuttgart 2008, 79–126, hier 104 und HARRIET I. FLOWER, Der Leichenzug. Die Ahnen kommen wieder, in: *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, hrsg. v. Elke Stein-Hölkeskamp und Karl-Joachim Hölkeskamp, München 2006, 321–337, hier 327 zur Sonderstellung der Triumphatoren in der familiären ‚Binnenhierarchie‘; vgl. auch ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 141.

²⁴ JÖRG GENGAGEL, MONIKA HORSTMANN und GERALD SCHWEDLER, Vorwort, in: *Prozessionen, Wallfahrten, Aufmärsche. Bewegung zwischen Religion und Politik in Europa und Asien seit dem Mittelalter* (= Menschen und Kulturen 4), hrsg. v. dens., Köln/Weimar/Wien 2008, 3–15, hier 4.

söhnung mit den Göttern dargestellt hatte, wurde er im 4. Jahrhundert v. Chr. zu einer außerordentlichen Ehrung und Statuserhöhung, der höchsten Auszeichnung, die die Republik zu vergeben hatte, und zum bedeutendsten Ereignis der römischen Ritualkultur schlechthin. Im Prinzipat und in der Kaiserzeit monopolisierten die Kaiser den Triumph für sich selbst, nutzten ihn, um einen gewünschten Nachfolger vorzustellen, und entwickelten ihn zur Inszenierung ihrer militärischen Macht ganz allgemein weiter, auch unabhängig von einem bestimmten Feldzug.²⁵

Zentrale Bedeutung kam dem Triumph als Element der *Herrschaftsinszenierung* und *Herrschaftskommunikation* zu, in republikanischer Zeit vor allem als kommunikativer Akt zwischen siegreichem Feldherrn, Senat und Volk, musste doch vor allem dem Senat daran gelegen sein, den durch den Sieg ausgezeichneten Feldherren wieder in die Ordnung senatorischer Elite-Egalität zurückzuführen.²⁶ Die jüngere Forschung hat dabei den Blick von dem im funktionalen Zentrum stehenden Feldherrn/Herrscher auf das Publikum geweitet, dem in diesem kommunikativen und performativen Akt eine über das rein Passive und Betrachtende hinausgehende Rolle zukam.²⁷

In augusteischer Zeit kam es zu grundlegenden Veränderungen, die die neuen Herrschaftsverhältnisse widerspiegeln. Der Triumph wurde seltener, eine ‚triumpharme Zeit‘ beginnt, weil die Siegesfeier von jetzt an auf den Princeps und die Angehörigen seiner Familie beschränkt wird. Nach dem Dreifach-Triumph im Jahr 29 v. Chr. verzichtete Augustus mehrfach auf weitere Triumphfeierlichkeiten, der letzte senatorische Triumph fand ein Dezennium später im Jahr 19 v. Chr. statt.²⁸ Was stattdessen einsetzte, kann als Monumentalisierung und Perpetuierung des Triumphs beschrieben werden, den Ersatz des einmaligen performativen Ereignisses durch dauerhafte Denkmäler in Bildkunst und Architektur. Dabei wurden die Triumphe republikanischer Zeit samt ihrer iko-

²⁵ STOLLBERG-RILINGER, *Rituale* (Anm. 21), 108f. Zum Forschungsstand siehe auch HÖLKEKAMP, *Raum, Präsenz, Performanz* (Anm. 7), 362 mit Anm. 10, und oben Anm. 13.

²⁶ Zu diesem Aspekt und der Funktion des Triumphes als Element einer inneraristokratischen Konfliktbewältigungsstrategie vgl. beispielsweise ITGENSHORST, *Verschwinden* (Anm. 9), 49.

²⁷ Vgl. HÖLKEKAMP, *Raum, Präsenz, Performanz* (Anm. 7), 370, mit Bezug auf den Auszug des Feldherrn bei Kriegsbeginn (*profectio*), der in enger symbolischer Beziehung zum siegreichen Einzug im Triumph am Kriegsende stand: „Das Publikum dieses Rituals ist nicht nur dessen gewissermaßen passiv-partizipatorischer Adressat, sondern auch und zugleich impliziter Akteur, nämlich als Bürgerschaft in den *comitia centuriata*, die dem nun aufbrechenden Feldherrn zuvor Amt und *imperium* verliehen hat. Hier manifestiert sich die bereits erwähnte, für Rituale nicht nur dieser Art konstitutive ‚Ko-Präsenz‘ von Akteuren und Adressaten als kollektiver ‚Ko-Akteur‘ in der besonderen Variante der Verschränkung komplementärer Rollen, die für die politische Kultur der Stadtstaatlichkeit typisch ist.“ Zur Zuschauerperspektive siehe auch ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 215.

²⁸ Zum Triumph des Lucius Cornelius Balbus am 27. März 19 v. Chr., gewährt für Siege in der von Augustus neu formierten Provinz *Africa proconsularis*, vgl. ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 271, Nr. 297. Zur Veränderung des Triumphes unter Augustus vgl. allgemein ITGENSHORST, *Verschwinden* (Anm. 9), passim; GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 76f. und RONALD SYME, *The Roman Revolution* (= Oxford Paperbacks 1), Oxford 1960, 404.

nischen Repräsentationen in das aktuelle Bildprogramm miteinbezogen und so ein über das Ende der Republik reichendes historisches Kontinuum zwischen Republik und Prinzipatszeit konstruiert.²⁹ Für das republikanische Rom verzeichnet Itgenshorst nicht weniger als 297 Triumphfeiern, so dass man mit einer entsprechend großen Anzahl von in ganz Rom verteilten republikanischen Triumphmonumenten (Statuen, Weihinschriften, Weihgegenstände etc.) rechnen muss.³⁰ Solche Monumente standen auf dem Forum Romanum und dann auf dem im Jahr 2 v. Chr. eingeweihten Augustusforum; insbesondere das neue Augustusforum verfügte über eine extensive und hochkomplexe Triumphalsymbolik.³¹ Ausdruck fand diese nun überall präsente „Triumphstimmung“³² auch in den unter Augustus angefertigten Triumphalfasten, einer Liste sämtlicher je errungener römischer Siege, die die Zeit von der Stadtgründung bis zum Triumph des Balbus im Jahr 19 v. Chr. in einer einzigen historischen Entwicklungslinie umspannte.³³ Aufstellungsort und exakte Datierung sind umstritten. Nach Itgenshorst wurden die Fasten am Südostende des Forum Romanum in den Jahren zwischen 19 und 9 v. Chr. angebracht.³⁴

Da dies genau der Zeitraum ist, in dem Ovid die *Amores* verfasste, ist es verlockend, hier einen allgemeinen atmosphärischen Zusammenhang zu sehen: Amors Triumph wäre dann sozusagen Fortsetzung der offiziellen Triumphal-

²⁹ Vgl. KRASSER, PAUSCH und PETROVIC, Vorwort, in: *Triplici invecus triumpho. Der römische Triumph in augusteischer Zeit* (= Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 25), hrsg. v. dens., Stuttgart 2008, 7–10, hier 7 und ITGENSHORST, Verschwinden (Anm. 9), 47 und passim.

³⁰ Vgl. ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 99–125.

³¹ Vgl. PAUL ZANKER, *Augustus und die Macht der Bilder*, 3. Aufl., München 1997, bes. 85–87; TONIO HÖLSCHER, *Das Forum Romanum. Die monumentale Geschichte Roms*, in: *Erinnerungsorte der Antike. Die römische Welt*, hrsg. v. Elke Stein-Hölkeskamp und Karl-Joachim Hölkeskamp, München 2006, 100–122; ULRIKE THEISEN, *Princeps triumphans oder der gebaute Triumph des julisch-claudischen Kaiserhauses in Rom, Pompeji und Mérida*, in: *Triplici invecus triumpho. Der römische Triumph in augusteischer Zeit* (= Potsdamer altertumswissenschaftliche Beiträge 25), hrsg. v. Helmut Krasser, Dennis Pausch und Ivana Petrovic, Stuttgart 2008, 155–167; KÜNZL, *Triumph* (Anm. 21), 20 und ITGENSHORST, Verschwinden (Anm. 9), 44–46. – Zu Ovid und den Monumenten siehe ANTHONY J. BOYLE, *Ovid and the Monuments. A Poet's Rome* (= *Ramus Monographs* 4), Berwick 2003, hier bes. 70–86.

³² MANFRED ERREN (Hrsg.), *P. Vergilius Maro. Georgica*, Bd. 2: *Kommentar* (= Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern), Heidelberg 2003, 554 zu Vergil, *Georgica* 3.1–48.

³³ Zur Bemächtigung der Zeit als Teil augusteischer Herrschaft vgl. ULRICH SCHMITZER, *Dichtung und Propaganda im 1. Jahrhundert n. Chr.*, in: *Propaganda, Selbstdarstellung, Repräsentation im römischen Kaiserreich des 1. Jhs. n. Chr.* (= *Historia. Einzelschriften* 164), hrsg. v. Gregor Weber und Martin Zimmermann, Stuttgart 2003, 205–226, bes. 208: „Denn die Kontrolle über die Zeit gehört zu den Mechanismen, derer sich die augusteische Ideologie bediente: die Kontrolle über die historische Zeit, wie sie in den Triumphalfasten auf dem *Forum Romanum* – den sog. *Fasti Capitolini* – oder in den beiden Skulpturenreihen für die *summi viri* und den zugehörigen Elogien des Augustusforums sich äußerte [...]“

³⁴ Vgl. ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 10.

Fasten mit anderen, dichterischen Mitteln, und zugleich – weil der Triumphator in diesem Fall ja tatsächlich unsterblicher Gott ist – eine Entzeitlichung der offiziellen Triumphalfasten. Ovids Interesse gerade an Fragen der zeitlichen Ordnung der römischen Geschichte in Form der Fasten ist durch sein umfangreiches Kalendergedicht (*Fasti*) bezeugt, das im Stil des antiken Lehrgedichts die römischen Festtage und ihre Ursprünge thematisiert.³⁵

Insgesamt war der Triumph im augusteischen Rom in Literatur und Bildkunst außerordentlich präsent. Durch die skizzierten Entwicklungen kam es dazu, dass in einer Zeit, in der die eigentliche Praxis der aktuellen Triumphfeier zurückging, die Triumphidee und „die Idee der römischen Sieghaftigkeit“³⁶ offenbar nicht nur nicht rückläufig war, sondern sogar eine Steigerung erfuhr. Die ursprünglich im Zentrum der Triumphfeierlichkeiten stehende Prozession mit ihrem punktuellen und performativen Grundcharakter wurde in diesem Prozess zwar bewahrt, aber zugleich durch Überführung in auf Dauer angelegte Bild- und Textmonumente wesentlich modifiziert. In der neueren Forschung hat der römische Triumph spätestens seit der Arbeit Versnells von 1970 zahlreiche Untersuchungen zu unterschiedlichen Fragestellungen provoziert, so zum Triumph als Mittel der Herrschaftskommunikation und Ordnungsstabilisierung, zur Frage nach einem Idealtypus im Sinne der Theorien Max Webers, zum Verhältnis von aktuellem Triumph-Zug und perpetuiertem Triumph-Monument, zum Aspekt des Ritualen und des Religiösen.³⁷ Hinzu kommen neuere Ansätze, die das Phänomen des Triumphes unter dem Aspekt der Medialisierung als Teil der rö-

³⁵ ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 11 weist auf das intermediale Zusammenspiel von Triumphal-Fasten, der Galerie der *summi viri* und dem großen Geschichtswerk der augusteischen Zeit, Livius' *Ab urbe condita* in 142 Büchern, hin: „Beide Monumente, die Triumphalfasten und die Galerie der *summi viri*, bildeten in gewisser Weise eine Einheit: Die Objektivität des einen ergänzte die Anschaulichkeit des anderen. Während der Betrachter die Fasten vielleicht nicht Zeile für Zeile studierte, sondern eher kursorisch überflog, konnte er bei der Betrachtung der Standbilder seinen Eindruck von den einzelnen Feldherren vertiefen. [...] Und umgekehrt konnte er wieder zu der Triumphliste am Forum Romanum zurückgehen, um dort die Triumphe einzelner Männer im Fasteneintrag wiederzuerkennen. Zu dieser Zeit erschienen außerdem die ersten Bücher des Werkes, in dem Titus Livius die Geschichte der Stadt Rom in monumentaler Ausführlichkeit *ab urbe condita* darstellen sollte. Hier wurden die Statuen des Augustusforum selbst gleichsam mit Leben erfüllt [...]“ Eine ‚anti-augusteische‘ Interpretation der *Fasti* gibt ALOYSIUS W.J. HOLLEMAN, *Zum Konflikt zwischen Ovid und Augustus*, in: *Saeculum Augustum*, Bd. 2: Religion und Literatur (= Wege der Forschung 512), hrsg. v. Gerhard Binder, Darmstadt 1988, 378–393, hier 385–391; siehe auch GENEVIEVE LIVELEY, *Ovid. Love Songs* (= *Ancients in Action*), Bristol 2005, 77–91 „The Calendar“.

³⁶ KRASSER, *Poeta triumphans* (Anm. 8), 127.

³⁷ Vgl. den forschungsgeschichtlichen Überblick von HÖLKEKAMP, *Raum, Präsenz, Performanz* (Anm. 7), passim. Zur These Versnells vom etruskischen Ursprung und dem Wiederauftreten etruskischer Elemente in augusteischer Zeit vgl. ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 36f. und RÜPKE, *Neue Perspektiven* (Anm. 13), 14. Zur Anwendung von Max Webers Modell des ‚Idealtypus‘ vgl. ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 22f.

mischen Memorialkultur oder unter Gender-Gesichtspunkten untersuchen.³⁸ Der zuletzt genannte Interpretationsansatz des männlichen (*virilen*) Raumes ist für das Verständnis des Triumphmotivs in der römischen Liebeselegie von besonderer Bedeutung, weil die Überschreitung konventioneller Gender-Grenzen hier geradezu zum poetischen Programm gehört.

3. Ovid, *Amores* 1.2

Die *Amores* sind Ovids Debütwerk, das in den Jahren zwischen 26 und 2 v. Chr. erschien, vielleicht um 15 v. Chr. Die heute erhaltene Fassung von fünfzig Elegien in drei Büchern geht wahrscheinlich auf eine vom Dichter selbst besorgte Zweitauflage zurück.³⁹

Die Elegie *Amores* 1.2 hebt mit einem Selbstgespräch des Elegischen Ichs an, das über die Ursachen der eigenen Schlaflosigkeit nachsinnt und sukzessive und in doppelter Weise erwachend zu der Schlussfolgerung gelangt, dass Liebe die Ursache dieser Befindlichkeit sein müsse (V. 1–8, vgl. V. 7 *sic erit* [...]). Die folgenden Verse werden von der Frage beherrscht, welche Folgerungen sich aus dem Ereignis des Verliebt-Geworden-Seins ergeben, vor allem, ob man Widerstand leisten oder sich gleich dem Gott Amor ergeben und unterordnen soll (V. 9–18). Am Ende dieses Nachsinnens, das sich in Bildern aus dem Bereich der Tier-Domestizierung vollzieht (V. 13–14: Rinder, V. 15–16: Pferde), steht die bedingungslose Kapitulation und der vollständige Triumph des siegreichen Amor (*Cupido*). Damit ist die Triumphthematik aus der Hochsemantik augusteischer Politik im Schlafgemach der Dichtung angelangt.⁴⁰ In dramatischem Gestus be-

³⁸ Vgl. MARY-KAY GAMEL, Reading as a Man. Performance and Gender in Roman Elegy, in: *Helios* 25 (1998), 79–95.

³⁹ Zur Datierung und der Debatte um die Zweitauflage siehe ALAN CAMERON, The First Edition of Ovid's *Amores*, in: *The Classical Quarterly* 18 (1968), 320–333; JAMES C. MCKEOWN, *Ovid, Amores. Text, Prolegomena and Commentary*, Bd. 1: Text and Prolegomena (= *Arca. Classical and Medieval Texts, Papers and Monographs* 20), Liverpool 1987, 74–89 mit Anm. 1; SIEGMAR DÖPP, *Werke Ovids* (= dtv wissenschaft 4587), München 1992, 30f. und umfassend JAN-WILHELM BECK, *Hoc illi praetulit auctor opus. Ovids Amores und die Entwicklung seines weiteren Werkes* (= *Spudasmata* 158), Hildesheim 2014. Zur Chronologie des frühen Ovid insgesamt grundlegend: RONALD SYME, *History in Ovid*, Oxford 1978, 1–20, hier bes. 6f.

⁴⁰ Die Privatisierung des Triumphthemas hat eine Parallele in Properz' Elegie 1.16. Das Gedicht, das das Motiv des ausgeschlossenen Liebhabers (*Paraklausithyron*) variiert, hat als Sprecherin eine Tür, die sich vergangener, besserer Tage erinnert, in der sie Schauplatz von Triumphprozessionen und Zeuge vergoldeter Wagen gewesen war (*inaurati currus*, vgl. Ovid, *Amores* 1.2.42 (8 Kenney)). GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 80 weist auf das Unhistorische dieser Verse hin, weil derartige Züge nicht beim Haus des Triumphators, sondern am Kapitol zu enden pflegten. Ovid hat diese liebeselegische Privatisierung des eigentlich öffentlichen Themas gewissermaßen radikalisiert, indem er den Triumph über die Tür bis ins Schlafzimmer geholt hat. Die Wendung *triumphat Amor* beschließt Properz' Elegie 2.8, in der der um seine Beuteklavin Briseis beraubte Achill als Exemplant geführt wird. Wie, so fragt der Dichter, könne

tritt das frisch verliebte Elegische Ich die Bühne des Werkes, um bis zum Ende dessen Hauptfigur zu bleiben: *en ego confiteor, tua sum noua praeda, Cupido* – „Ich bekenne es, ich bin deine neueste Beute, Cupido“ (V. 19).⁴¹ Noch bis Elegie *Amores* 1.5 wird es dauern, ehe auch Corinna, die amouröse Mit- und Gegenspielerin des Liebhabers, ihren eigenen Auftritt hat: *ecce, Corinna uenit, tunica uelata recincta, / candida diuidua colla tegente coma* (V. 9–10).⁴² Nachdem das Einleitungsgedicht *Amores* 1.1 die Gattungsmetamorphose vom Heldenepos zur Elegie durch Amors Diebstahl des einen Versfußes, der die entscheidende Differenz zwischen epischem Hexameter und elegischem Distichon ausmacht, vollzogen hatte, wandelt sich in *Amores* 1.2, und wiederum auf Amors Veranlassung, das Elegische Ich zum *Amator*. Zusammen erfüllen beide Elegien die Funktion eines Proömiums, auf das alle weiteren Gedichte aufbauen.⁴³ In der Schlusselegie *Amores* 3.15, in der sich das Elegische Ich, das nach Niklas Holzberg gleichermaßen *Amator* und *Poeta* verkörpert, aus Werk und Liebesdienst verabschiedet, kehrt das Triumphmotiv ringkompositorisch zurück, denn der Venussohn Amor wird aufgefordert, seine goldenen Standarten (*aurea signa*) aus dem Feld (*campus*) des Dichterliebhabers auszureißen (V. 15–16).⁴⁴

es verwundern, wenn Amor auch über ihn, der doch viel geringer sei als der mythische Held, triumphiere: *inferior multo cum sim vel matre vel armis, / mirum, si de me iure triumphat Amor?*

⁴¹ MICHAEL VON ALBRECHT (Hrsg.), P. Ovidius Naso. *Amores*, Liebesgedichte. Lateinisch/Deutsch (= Reclams Universal-Bibliothek 1361), 2. Aufl., Stuttgart 2010.

⁴² Wie in *Amores* 1.2 die Erkenntnis des eigenen Verliebt-Geworden-Seins das zentrale ‚Ereignis‘ des Gedichts ist, ist es in *Amores* 1.5 (12–13 Kenney) der Auftritt Corinnas; vgl. PATRICIA SALZMANN-MITCHELL, Snapshots of a Love Affair. *Amores* 1.5 and the Program of Elegiac Narrative, in: Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story, hrsg. v. Genevieve Liveley und ders., Columbus 2008, 34–47, hier 39: „This is apparently the central event of the poem and is narrated in a highly visual way“; a. a. O., 35–38 zum Ereignis als wesentlichem Element narrativer Texte und der ‚Ereignishaftigkeit‘ der Textsorte Elegie. Eine narratologische Lektüre von *Amores* 1.5 bietet auch DUNCAN KENNEDY, Elegy and the Erotics of Narratology, in: Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story, hrsg. v. Genevieve Liveley und Patricia Salzmann-Mitchell, Columbus 2008, 19–33.

⁴³ Die verschiedenen Ansätze, entweder nur die erste, die ersten beiden oder die ersten drei Elegien als Einheit aufzufassen, erörtert BARBARA WEINLICH, Ovids *Amores*. Gedichtfolge und Handlungsablauf (= Beiträge zur Altertumskunde 128), Stuttgart 1999, 23; vgl. auch GERLINDE BRETZIGHEIMER, Ovids *Amores*. Poetik in der Erotik (= *Classica Monacensia* 22), Tübingen 2001, 18 und ERICH REITZENSTEIN, Das neue Kunstwollen in den *Amores* Ovids, in: *Rheinisches Museum für Philologie* 84 (1935), 62–88, hier 73 zu *Amores* 1.2: „Auch dieses Gedicht gehört noch nicht zu dem eigentlichen Kern der Sammlung, sondern dient zur Einleitung, hängt mit dem Vorhergehenden innerlich zusammen [...]. Es setzt eine ganz ähnliche Sachlage voraus, wie die zu Ende von I 1 erreichte.“

⁴⁴ Der Schluss von Gedicht und Werk lautet: *culte puer puerique parens Amathusia culti, / aurea de campo uellite signa meo: / corniger increpuit thyrso grauiore Lyaeus; / pulsanda est magnis area maior equis. / imbelles elegi, genialis Musa, ualete, / post mea mansurum fata superstes opus* (3.15.15–20 [107–108 Kenney]). Zur Doppelrolle der Sprecherfigur in den *Amores* vgl. NIKLAS HOLZBERG, Ovid. Dichter und Werk, 3. Aufl., München 2005, 55; zur Buchkomposition GREGORY O. HUTCHINSON, Talking Books. Readings in Hellenistic and Roman Books of Poetry, Oxford 2008, hier bes. 177–199 zu Buch 3; siehe auch Anm. 65. Dass die programmatische Elegie *Amores* 3.15 auch in sich ringkompositorisch angelegt ist, zeigt ULRICH

Zurück zu Elegie 1.2. Mit dem Stichwort Beute (*praeda*) beginnt die Überleitung (V. 19–22) zum imaginierten Triumphzug Amors, der über achtundzwanzig Verse hinweg bis zum Schluß reicht und damit mehr als die Hälfte des Gedichtganzen ausmacht (V. 23–52). Vorbereitet ist das Triumphmotiv in typischer ovidischer Manier bereits durch die semantische Ambiguität des in V. 16 verwendeten Begriffs *arma*, der dort noch für das Geschirr des Pferdes steht, zugleich aber auf die mit dem Triumph verbundene Kriegsthematik vorweist.⁴⁵ Das vielfach besprochene politische und subversive Potential von *Amores* 1.2 mit seiner Spannung zwischen Stil und Thema, elegischer Subjektivität und symbolischer Herrschaftsinszenierung, hat Beard pointiert so zusammengefasst: „[T]he poem is, as many critics have pointed out, dazzlingly subversive in a variety of ways. The most public celebration of Roman military prowess is playfully (and pointedly) conscripted into the celebration of private passion.“⁴⁶

Tatsächlich stellt Ovids Darstellung des triumphierenden Amor in geradezu karnevalesker Verkehrung Motivik und Symbolik realer Triumphprozessionen auf den Kopf und geht dabei über seine dichterischen Vorbilder Tibull und Properz hinaus. Anknüpfen konnte er dabei insbesondere an Properz, der den Triumph zu einem „favorite theme in Roman elegy“ gemacht hatte.⁴⁷ Dies soll im Folgenden an einigen besonders auffälligen Punkten exemplarisch herausgearbeitet werden, wobei der doppelte Referenzrahmen berücksichtigt werden muss, der sich daraus ergibt, dass Ovid einerseits Bezug auf den historisch fassbaren Triumph nimmt, als ein für ihn zeithistorisch erfahrbares Phänomen, und sich andererseits auf einer intertextuellen Ebene mit literarischen Prätexten, insbesondere mit den Werken des Tibull, Properz und Vergil sowie deren literarisch-metaphorischen Verwendungen des Triumphmotivs, auseinandersetzt,

SCHMITZER, Non modo militiae turbine factus eques. Ovids Selbstbewußtsein und die Polemik gegen Horaz in der Elegie *Amores* 3.15, in: *Philologus* 138 (1994), 101–117, hier 114.

⁴⁵ *Amores* 1.2.15–19 (7 Kenney): *asper equus duris contunditur ora lupatis: / frena minus sentit, quisquis ad arma facit*. Auch der zweite für die Elegie konstitutive Bildbereich des „Sklavendienstes der Liebe“ (*servitium amoris*) ist in der sich anschließenden Sentenz eingeflochten: *acrius inuitos multoque ferocius urget, / quam qui seruitium ferre fatentur, Amor*. Die auf das Thema Triumph hinbauende Begriffskette: *arma* (V. 16) – *seruitium* (17) – *praeda* (19) – *porrigere victas manus* (20) – *bellum, venia, pacem rogare* (21) – *laus, arma uictus, inermis* (22) [...]. Der Terminus *triumphus* folgt als Ausruf des Beifall spendenden Publikums (V. 25 *populo clamante triumphum*). Die Technik atmosphärischer Vorverweise, die Genette „Vorhalte (*amorces*)“ nennt, ist auch typisch ovidisch (vgl. GÉRARD GENETTE, *Die Erzählung* [= UTB 8083]. Übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort v. Jochen Vogt, 3. Aufl., Paderborn 2010, 45).

⁴⁶ BEARD, *Roman Triumph* (Anm. 17), 113.

⁴⁷ GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 91. Zu den unterschiedlichen Verarbeitungen des Triumphthemas bei den römischen Elegikern vgl. die Analysen von GALINSKY, a. a. O., bes. 77.79–80.91.93; siehe auch unten Anm. 77. REITZENSTEIN, *Kunstwollen* (Anm. 43), 66, betont den Aspekt des Spielerischen als wesentlichen Unterschied zwischen Ovid und seinen Vorläufern.

so dass Text- und Wirklichkeitsbezug ständig ineinandergreifen.⁴⁸ Aus dieser Doppelreferenzialität ergibt sich auch die Unmöglichkeit, eine exakte Trennlinie zwischen der von Beard in den Vordergrund gestellten politischen Deutung und anderen Ansätzen, die mehr den poetologischen Aspekt betonen, zu ziehen.

(a) Die freiwillige Kapitulation des Unterlegenen:

*en ego confiteor, tua sum noua praeda, Cupido;
porrigimus uictas ad tua iura manus.
nil opus est bello: pacem ueniamque rogamus;
nec tibi laus armis uictus inermis ero.*⁴⁹

„Ich bekenne es, ich bin deine neueste Beute, Cupido; besiegt streck ich dir meine Hände hin – dir zu Befehl. Es bedarf keines Krieges; ich flehe um Gnade und Frieden; das wird kein Ruhmestitel für dich sein, wenn du mich Waffenlosen mit Waffengewalt besiegst.“ (Übersetzung v. Albrecht)

Damit werden die rechtlichen Regelungen der historischen Triumphalpraxis invertiert, zu dessen Anerkennungsvoraussetzungen gerade ein regulärer Krieg sowie eine Mindestanzahl an getöteten Feinden gehört hatte.⁵⁰ Der Witz des

⁴⁸ Hinzu kommen noch die intratextuellen Bezüge zwischen den verschiedenen Werken Ovids. Zur Bedeutung der Sprache Vergils, die bei Ovid omnipräsent ist, vgl. FRANZ BÖMER, Ovid und die Sprache Vergils, in: *Gymnasium* 66 (1959), 268–287 (auch in: Ovid [= Wege der Forschung 92], hrsg. v. Michael v. Albrecht und Ernst Zinn, Darmstadt 1968, 173–202) und EDWARD J. KENNEY, Ovid's Language and Style, in: Brill's Companion to Ovid, hrsg. v. Barbara W. Boyd, Leiden 2002, 27–89, hier bes. 59: „In material, structure, and intention Ovid's independence from Virgil is almost complete. In language it seems at first sight to be otherwise: for all Ovid's work is shot through and through with Virgilian reminiscences. Closer analysis, however, shows that this is not a matter of straightforward borrowing and adaptation, but rather that what might be called a consistent and calculated process of denaturing has been at work“. Möchte man die Sprache Vergils als ‚System‘ verstehen, könnte man Ovids Auseinandersetzung mit ihm, die weniger konkrete Stellen als Sprache und Stil als Ganzes aufgreift, als ‚Systemreferenz‘ beschreiben; vgl. zum Begriff FRAUKE BERNDT und LILY TONGER-ERK, Intertextualität. Eine Einführung (= Grundlagen der Germanistik 53), Berlin 2013, 152–155.

⁴⁹ Ovid, *Amores* 1.2.19–22 (7 Kenney).

⁵⁰ Vgl. MARTIN ZIMMERMANN, Zur Deutung von Gewaltdarstellungen, in: *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums* (= Münchner Studien zur alten Welt 5), hrsg. v. dems., München 2009, 7–45, hier 13 mit Bezug auf den Triumphzug Vespasians und Titus' im Jahr 71 n. Chr., auf dem Schlachtgemälde mit Kriegsszenen mitgeführt wurden (siehe auch unten S. 139): „Mit solchen Bildern wurde der stadtrömischen Bevölkerung die Realität des fernen Krieges in aller Drastik vor Augen gestellt. Hierzu gehörte, wie Josephus schildert [*Bellum Judaicum* 7.5], auch die Abbildung von Massakern, bei denen die Feinde getötet wurden. Dies wird verständlich, wenn man sich vergegenwärtigt, dass ein Triumphzug, in dessen Rahmen derartige Bilder gezeigt wurden, den republikanischen Feldherren vom Senat ja nur bewilligt wurde, wenn der Nachweis erbracht wurde, dass 5.000 Feinde getötet worden waren [Valerius Maximus 2.8.8]. Der Tod einer für antike Verhältnisse erheblichen Zahl von Gegnern, nicht die politischen Konsequenzen eines Kriegszuges war Grundlage der Ehrung. In diesen Zusammenhang gehört die Nachricht, Caesar habe öffentlich deklariert, unter seiner Führung seien 1.192.000 Feinde getötet worden, und Pompeius auf einem Monument in den Pyrenäen 876 eroberte Städte aufgelistet [Plinius d. Ä., *Naturalis Historia* 7.92 und 7.96].“ Zu den Regeln und Voraussetzungen für die Anerkennung regulärer Triumphe siehe ITGENSHORST, *Tota illa*

Gedichts liegt darin, dass das Elegische Ich auf eine kriegerische Auseinandersetzung von vornherein verzichtet und, in Umkehrung der regulären Ordnung, von sich aus, ja nur allzu bereitwillig, kapituliert, um sich in die Reihe der Besiegten und Gefangenen einzureihen. Als wolle der Kapitulierende seiner Sache dabei auch ganz sicher gehen, wird die Bereitschaft zur Aufgabe in einer Mischung aus epischer Breite und rationalisierendem Argumentationsstil über nicht weniger als vier Verse hinweg ausgeführt.⁵¹ Besiegte und Gefangene waren fester Bestandteil im Symbol- und Bildprogramm römischer Triumphprozessionen, ihre öffentliche Präsentation, wie Martin Zimmermann hervorgehoben hat, untrennbar mit dem römischen „Gewaltdiskurs“⁵² verbunden. Bemerkenswert an Ovids Darstellung ist jedoch, dass bei ihm nicht wie sonst üblich die Sieger-, sondern die Verliererseite perspektiviert wird und innerhalb der am Kriegs- und Gewaltprozesses beteiligten Figurenkonstellation eine eigene Stimme und eine eigene ausgefüllte prominente Rolle erhält: „But the poem offers something [...] unexpected. Frustrating as it is to admit it, this clever allegorizing, this manipulation of the conventions of the ceremony to explore the idea of erotic capture, must count as the closest we get to a surviving first-person account from a triumphal victim. Of course, that is not very close at all.“⁵³

(b) Die *Ausführlichkeit* der Darstellung.⁵⁴ Nahezu sämtliche traditionellen Elemente römischer Triumphalpraxis – das Ornat des Triumphators, der Triumphwagen, die Begleitpersonen, der Zug der Gefangenen, die schreiende Zuschauermenge und die Präsentation der Beute – führt Ovid in minutiösem Detailreichtum auf:⁵⁵

pompa (Anm. 13), hier bes. 183 und BEARD, Roman Triumph (Anm. 17), hier bes. 210. Zum Problem der Medialisierung von Gewalt siehe insbesondere die differenzierten theoretischen Überlegungen bei SUSANNE MUTH, Gewalt im Bild. Das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts (= Image & Context 1), Berlin 2008, hier bes. 560 f., aus den Repräsentationen von Gewalt auf einen ‚Diskurs über Gewalt‘ zu schließen.

⁵¹ Zu den einzelnen Begriffen und Formulierungen (*praeda, porrigere manus, nil opus est bello, pacem ueniamque rogare*) vgl. MCKEOWN, Amores, Bd. 1 (Anm. 39), 44 f. Es werden zwei ‚rationale‘ Argumente geliefert: (a) Krieg ist unnötig (*nil opus est bello*) und (b) ein solcher Krieg werde zudem unehrenhaft (*nec tibi laus armis uictus inermis ero*); vgl. dazu CAMERON, First Edition (Anm. 39), 321: „Throughout the poem, Ovid’s attitude to this unexpected and inconvenient attack of love is rational and calculating. He coolly diagnoses the complaint, debates whether or not to yield, and then tries to extract concessions from Cupid! Everybody knows that a man in love does not react like this.“

⁵² ZIMMERMANN, Gewaltdarstellungen (Anm. 50), 11–14, hier 11.

⁵³ BEARD, Roman Triumph (Anm. 17), 113. Zum Aspekt der Perspektivik innerhalb von Kriegsprozessen (Innen- und Außenperspektive, Dezentrierung des Subjekts) vgl. die theoretischen Überlegungen bei BERND HÜPPAUF, Was ist Krieg? Zur Grundlegung einer Kulturgeschichte des Kriegs (= Histoire 37), Bielefeld 2013, 170–183.

⁵⁴ PAUL MURGATROYD, Militia amoris (Anm. 4), 70: „nearly all the details of the Roman triumph“ und ähnlich BEARD, Roman Triumph (Anm. 17), 113.

⁵⁵ ÖSTENBERG, Staging the World (Anm. 21), passim. – Das einzige wesentliche Element das fehlt, sind die bildlichen Darstellungen von Schlachtszenen; siehe dazu unten S. 139.

necte comam myrto, maternas iunge columbas;
qui deceat, currum uitricus ipse dabit;
inque dato curru, populo clamante triumphum,
stabis et adiunctas arte mouebis aves.
ducentur capti iuuenes captaeque puellae:
haec tibi magnificus pompa triumphus erit.
ipse ego, praeda recens, factum modo uulnus habebo
et noua captiua uincola mente feram.
Mens Bona ducetur manibus post terga retortis
et Pudor et castris quicquid Amoris obest.
omnia te metuent; ad te sua bracchia tendens
uulgus ‚io‘ magna uoce ‚triumphe‘ canet.
Blanditiae comites tibi erunt Erroroque Furorque,
adsidue partes turba secuta tuas.⁵⁶

„Umwinde dein Haar mit Myrten und nimm die Tauben deiner Mutter als Gespann; einen Wagen, der deiner würdig ist, wird dir dein Stiefvater geben.⁵⁷ Auf diesem Wagen stehst du dann, während das Volk hurra [*Triumph*] schreit, lenkst du geschickt das Taubengespann und führst Jünglinge und Mädchen als Gefangene mit dir; dieser Zug wird ein prächtiger Triumph für dich sein. Als deine neueste Beute bin ich dann selbst dabei mit meiner frischen Wunde und trage die ungewohnten Fesseln mit Ergebenheit. Mitgeführt werden auch, die Hände auf den Rücken gebunden, der gesunde Menschenverstand, die Sittsamkeit und was sonst sich Amors Heer entgegenstellt. Alle Welt wird dich fürchten, alles Volk die Arme nach dir ausstrecken und mit lauter Stimme vivat [*Triumph*] rufen. Schmeichelreden werden dein Gefolge bilden, Verblendung und Raserei, eine Schar, die beständig deinem Banner folgt.“ (Übersetzung v. Albrecht)

Der *Triumphwagen*, dem innerhalb des Prozessionsaufbaus zentrale funktionale wie symbolische Bedeutung zukommt, wird hier von Tauben (*columbae*) gezogen.⁵⁸ Damit verbindet Ovid in dichter Weise drei zunächst getrennte Motive und Denkfiguren: das Motiv des Triumphwagens im militärischen römischen Triumph, das auch aus der griechischen Literatur bekannte Bild des Dichterwagens und das vor allem in der Bildkunst verbreitete Motiv von Eroten, die von Tieren begleitet werden, auf ihnen reiten und sie als Zugtiere verwenden.⁵⁹ Die Umdeutung setzt gleich zu Beginn mit dem initialen Stichwort

⁵⁶ Ovid, *Amores* 1.2.23–36 (7–8 Kenney).

⁵⁷ Stiefvater: eigentlich der Gott Vulcanus, aber Ovid verwendet den lateinischen Begriff *uitricus* an anderer Stelle auch für den natürlichen Vater (*Amores* 2.9.48 [53 Kenney]); *Remedia* 27 [226 Kenney]), der in diesem Fall Mars ist; vgl. JAMES C. MCKEOWN, Ovid, *Amores*. Text, Prolegomena and Commentary, Bd. 2: A Commentary on Book One, Liverpool 1989, 46 und DAVID WEST, *Amores* 1.1–5, in: *Ancient Historiography and its Contexts. Studies in Honour of A. J. Woodman*, hrsg. v. Christina S. Kraus, John Marincola und Christopher Pelling, Oxford 2010, 139–154, hier 145.

⁵⁸ Zur zentralen symbolischen Bedeutung des Triumphwagens vgl. BEARD, *Roman Triumph* (Ann. 17), 221–225, hier bes. 223.

⁵⁹ Das Bild des Dichterwagens war seit der frühgriechischen Lyrik bekannt, vgl. Pindar, *Olympien* 9.80–81 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, 38 Snell): εἴην εὐρησιπέτης ἀναγείσθαι/πρόσφορος ἐν Μοισᾶν δίφρω; vgl. RENÉ NÜNLIST, *Poetologische Bilder-*

Myrte (V. 23) ein, mit der Amor sich das Haar bekränzen soll und die den Lorbeer des im realen Triumph verwendeten *corona triumphalis* ersetzt.⁶⁰ Die den Zug bildenden *Personengruppen* bestehen auf Seiten der Gefangenen aus dem Elegischen Ich, der bereits liebesentflammten sonstigen Jugend sowie ausgerechnet dem gesunden Menschenverstand und der Sittsamkeit (*Mens Bona* und *Pudor*), die mit auf den Rücken gefesselten Händen einherlaufen. Zur Entourage des sieghaften Amor gehören als spiegelbildliche Allegorien Schmeichelrede, Verblendung und Raserei (*Blanditiae, Error, Furor*).⁶¹

(c) Das *abweichende* Verhalten Amors während der Triumphprozession. Im Triumph war gerade die Unbewegtheit des Feldherrn, der auf einem Wagen gefahren wurde, von konstitutiver symbolischer Bedeutung. Sie war möglicherweise begründet in dem Streben nach einer bildlichen Angleichung des Triumphators an eine in einer sakralen Prozession mitgeführte Götterstatue.⁶² Anders

sprache in der frühgriechischen Dichtung (= Beiträge zur Altertumskunde 101), Stuttgart 1998, hier 255–264. In Anlehnung an Pindar und Kallimachos' Bild vom unbetretenen Dichterpfad (Kallimachos, *Aitien*, Fragment 1.27–28 [119 Harder]: κελεύθους ἀτριπτου) verwendet Vergil in *Georgica* 3.8–9 (Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, 64 Mynors) das Bild des triumphierend fahrenden Dichters, mit Bezug auf einen (zukünftigen) Preis des Augustus: [...] *temptanda uia est, qua me quoque possim / tollere humo uictorque uirum uolitare per ora*; vgl. RICHARD F. THOMAS, *Virgil. Georgics*, Bd. 2: Books III–IV, Cambridge 1988, 39–42 zu den intertextuellen Bezügen der Partie; GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 88f.; HANS-PETER SYNDIKUS, *Die Elegien des Propertius. Eine Interpretation*, Darmstadt 2010, 217–219 und ADRIAN HOLLIS, *Propertius and Hellenistic Poetry*, in: Brill's Companion to Propertius, hrsg. v. Hans-Christian Günther, Leiden 2011, 97–125, hier 112f. – Zum Motiv der wagenziehenden Putti siehe ANDREAS RUMPF, *Art. Eros (Eroten) II*, in: *Reallexikon für Antike und Christentum*, Bd. 6, Stuttgart 1966, 312–342, hier 323; MCKEOWN, *Amores*, Bd. 2 (Anm. 57), 32; ROGER STUVERAS, *Le putto dans l'art romain* (= Collection Latomus 99), Brüssel 1969, 96 und KONRAD SCHAUBENBURG, *Zu einer Hydria des Baltimoremalers in Kiel*, in: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts* 99 (1984), 127–160.

⁶⁰ Zum Lorbeer vgl. ITGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 294 und BEARD, *Roman Triumph* (Anm. 17), 246f. Während der Triumphator einen Lorbeerkranz trug, wurde ihm zugleich von einem Sklaven ein aus Eichenblättern gewundener Kranz über das Haupt gehalten; vgl. HÖLKEKAMP, *Der Triumph* (Anm. 21), 261. – In *necte comam myrto* liegt ein enger Bezug zur vorangehenden Elegie 1.1, deren Schlusssdistichon lautet: *cingere litorea flauentia tempora myrto, / Musa per uidenos emodulanda pedes*. (V. 29–30). GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 92 verweist auf die Referenz zu Vergil, *Georgica* 1.28 (30 Mynors): *accipiat cingens materna tempora myrto*.

⁶¹ Zu den Personifikationen, die Eros und Gewalt verbinden, siehe CHARLES R. PHILLIPS III, *Love's Companions and Ovid, Amores* 1.2, in: *Studies in Latin Literature and Roman History*, Bd. 2, hrsg. v. Carl Deroux, Brüssel 1980 (= Collection Latomus 168), 269–277, hier bes. 270f.: „Ovid's assortment of companions of Eros is both traditional and innovative [...] Ovid has gone beyond mere juggling of combinations of traditional companions to create new ones. These new companions possess certain amatory characteristics appropriate for the forthright, erotic quality of the *Amores*. But, at the same time, the companions possess sinister connotations which make the scene considerably more serious than has hitherto been suspected.“ PHILLIPS kommt am Ende seiner Analyse zu einem Augustus-kritischen Ergebnis (a. a. O., 277).

⁶² Die These der Annäherung des Triumphators an eine Götterstatue und die damit verbundene Auffassung, der Triumphator habe während des Zuges unbewegt auf dem Triumphwagen gestanden, ist nicht unumstritten, zumal sich die erste eindeutige Bezeugung erst bei

Ovid, sein Amor bewegt sich nicht nur, sondern führt sogar noch während des Triumphzuges den Unterwerfungskrieg fort und schießt seine Liebespfeile in die zuschauende Menge, wodurch auch die aus dem realen Triumphzug bekannte aktive Beteiligung des Publikums eine neue Wendung erhält.⁶³

*tunc quoque non paucos, si te bene novimus, ures;
tunc quoque praeteriens uulnera multa dabis.
non possunt, licet ipse uelis, cessare sagittae;
feruida vicino flamma uapore nocet.*⁶⁴

„Auch jetzt noch wirst Du, wie ich dich kenne, nicht wenige entflammen, auch jetzt noch, im Vorüberfahren, so manche Wunde schlagen. Deine Pfeile können nicht müßig sein, selbst wenn du es wolltest. Deine Feuerglut steht dem im Wege: Die Hitze ist zu nah.“ (Übersetzung v. Albrecht)

Die anschließende Parallelisierung Amors mit dem Gott Dionysos, dessen Wagen nicht von Tauben, sondern in geradezu groteskem Kontrast von Tigern gezogen wird, unterstreicht diesen Aspekt des Wilden und Unbändigen.⁶⁵ Die emotionale Unbeherrschtheit des glühenden Amors (*feruida flamma*, V. 46), der noch während des Triumphzuges von weiteren Eroberungen nicht ablässt, kann mit Hermann Walter auch als provokantes Gegenbild zur propagierten Besonnenheit und Zurückhaltung des Augustus gelesen werden.⁶⁶

Ammianus Marcellinus 16.10.10 (Einzug des Constantius II. in Rom im Jahr 357 n. Chr.) findet; siehe die Diskussion bei IRGENSHORST, *Tota illa pompa* (Anm. 13), 37–39. Für den vorliegenden Zusammenhang bedeutet dies jedoch keine wesentliche Einschränkung, weil Amor ja nicht nur nicht unbewegt, sondern durch die Pfeilschüsse so aktiv ist, dass dies in jedem Fall der realen Praxis zuwiderlief.

⁶³ Siehe dazu oben S. 119 mit Anm. 27. Das Motiv des Pfeilschusses bildet eine weitere Klammer zwischen den ersten beiden Elegien, vgl. *Amores* 1.1.25–26 (6 Kenney): *me miserum! certas habuit puer ille sagittas. / uror, et in uacuo pectore regnat Amor*. Im folgenden Text *Amores* 1.2.43–44 (8 Kenney) lese ich anders als KENNEY die ebenfalls überlieferte Lesart *tunc [...] tunc*.

⁶⁴ Ovid, *Amores* 1.2.43–46 (8 Kenney).

⁶⁵ Ovid, *Amores* 1.2.47–48 (8 Kenney). Der Gott Dionysos rief vielleicht auch Erinnerungen an Antonius wach, der sich bei einem Triumph in Alexandrien im Jahr 34 v. Chr. im Stil hellenistischer Herrscher als neuer Dionysos hatte feiern lassen. Auf diese bei Velleius Paterculus 2.41–93 (*Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana*, 38–67 Watt) überlieferte Episode verweist HERMANN WALTER, *Zum Gedichtschluss von Ovid, Am. 1.2*, in: Ovid. Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag (= Studien zur klassischen Philologie 100), hrsg. v. Werner Schubert, Frankfurt 1999, 87–98, hier 95; siehe dazu auch GÜNTHER HÖLBL, *Zeugnisse ägyptischer Religionsvorstellungen für Ephesus* (= *Études préliminaires aux religions orientales dans l'empire romain* 73), Leiden 1978, 22. Dionysos taucht auch im Schlussgedicht *Amores* 3.15 wieder auf, wo er metonymisch für die Dramendichtung steht, der sich der Dichter in Zukunft zu widmen beabsichtigt.

⁶⁶ WALTER, *Gedichtschluss* (Anm. 65), 96f: „Undenkbar also ein römischer Triumphator, der sich während des Triumphs zu Kampfhandlungen hinreißen lässt. – Das Schauspiel, das uns der Liebesgott (in der Phantasie des Dichters) vorführt, ist denn auch gewolltes Zerrbild des römischen Triumphes; Thema dieser Verse ist die Maßlosigkeit in Reinform, die *intemperantia* in den Dingen der Liebe und ‚in politicis‘“. MCKEOWN, *Amores*, Bd. 1 (Anm. 39), weist für Amors unkontrolliertes Verhalten auf die Parallele *Amores* 2.9(b).37–38 (52 Kenney) hin: *huc tamquam iussae ueniunt iam sponte sagittae; / uix illis prae me nota pharetra sua est*. Siehe auch

(d) Der *Schluss* des Gedichts. In ihm wird die im Text bisher nur indirekte Bezugnahme auf Politik und Zeitgeschehen auf die Ebene des Expliziten gehoben. Das Elegische Ich bittet Amor in einem abschließenden Appell um Verschonung, indem es sich ausgerechnet auf die Milde seines Verwandten Caesar beruft. Damit wird die genealogische Rückführung der Römer im Allgemeinen und des julisch-claudischen Geschlechts im Besonderen auf die Stammutter *Venus Genetrix* evoziert. Durch den Kontext des Triumphes ist zugleich der Aspekt der Siegreichen bzw. Siegbringenden Venus, der *Venus Victrix* mitgegeben:

*ergo cum possim sacri pars esse triumphii,
parce tuas in me perdere uictor opes.
aspice cognati felicia Caesaris arma:
qua uicit, uictos protegit ille manu.*⁶⁷

„Da ich also ein Teil deines geheiligten Triumphzuges sein kann (*sacer triumphus*), so verschwende deine Kräfte nicht an mich: Sieger (*victor*) bist du ohnehin. Sieh die gesegneten Waffen deines Verwandten Cäsar: mit der Hand, die den Sieg erfocht, schützt er die Besiegten.“ (Übersetzung v. Albrecht)

Wie präsent diese Genealogie im Bildprogramm der Zeit war, belegen Münzserien, die auf der Vorderseite ein Augustus-Porträt und auf der Rückseite neben Personifikationen wie *Pax* und *Pietas* auch die Göttin Venus abbildeten. Die Augustus-Statue von Prima porta zeigt zu Füßen des Herrschers einen kleinen Amor, der auf einem Delphin reitet, der seinerseits ein Zeichen seiner Mutter Venus ist.⁶⁸ Bereits Caesar hatte im Jahr 46 v. Chr. auf dem neuen *Forum Iulium* einen Tempel für die *Venus Genetrix* errichten lassen. Der später von Augustus initiierte Tempel des *Mars Ultor* diente zugleich auch der Verehrung der für seine Dynastie so wichtigen *Venus Genetrix*. Der entscheidende dichterische Text für diese ideologische Konzeptionalisierung diviner Stammhalterschaft

BRETZIGHEIMER, Ovids Amores (Anm. 43), 22 Anm. 52. Vielleicht liegt hier sogar eine direkte Anspielung auf Augustus' Verzicht auf weitere Triumphe nach 29 v. Chr. vor. Zur *moderatio* vgl. JO-MARIE CLAASSEN, Ovid Revisited. The Poet in Exile, London 2008, 116 f. Als Element der ‚Prinzipalsideologie‘: KARL CHRIST, Geschichte der römischen Kaiserzeit. Von Augustus bis zu Konstantin (= Beck's historische Bibliothek), 6. Aufl., München 2009, 189 (zu Tiberius); WERNER DAHLHEIM, Geschichte der Römischen Kaiserzeit (= Oldenbourg-Grundriss der Geschichte 3), 3. Aufl., München 2003, 182 f. und JOHN A. LOBUR, Consensus, Concordia and the Formation of Roman Imperial Ideology (= Studies in Classics), New York 2008, 99 f.; weiter KURT SCHEIDLE, Modus optimum. Die Bedeutung des ‚rechten Maßes‘ in der römischen Literatur (Republik, frühe Kaiserzeit) untersucht an den Begriffen *modus – modestia – moderatio – temperantia* (= Studien zur klassischen Philologie 73), Frankfurt am Main 1993, 112–137 (zu Livius). Zur benachbarten Tugend der *modestia* vgl. CLAUDIA KLODT, Bescheidene Größe. Die Herrschergestalt, der Kaiserpalast und die Stadt Rom. Literarische Reflexionen monarchischer Selbstdarstellung (= Hypomnemata 137), Göttingen 2001, 33 Anm. 80, dort die Einschätzung zu Ovids Reaktion auf das augusteische Programm.

⁶⁷ Ovid, *Amores* 1.2.49–52 (8 Kenney).

⁶⁸ Vgl. KARL GALINSKY, Augustan Culture, 2. Aufl., Princeton 1998, 148 f. und ZANKER, Augustus (Anm. 31), 62.

war Vergils Epos *Aeneis*, dessen Held in der genealogischen Mitte zwischen der Stammutter Venus auf der einen und dem Princeps auf der anderen Seite steht.⁶⁹ Die Bitte um Verschonung der Besiegten kann zudem als intertextuelle Anspielung auf Vergils berühmten Vers *Parcere subiectis et debellare superbos* verstanden werden.⁷⁰ Auch Properz hatte in seiner Elegie 3.4 die Imagination eines künftigen Sieges und Triumphes des Augustus über die Parther mit dem Motiv seiner Venus-Abstammung verknüpft.⁷¹ Eine weitere Nuance der Interpretation kommt hinzu, wenn man den Schluß von Ovids Elegie 1.2 mit dem Beginn der Elegie 1.1 zusammennimmt, was aufgrund der zahlreichen motivischen und sprachlichen Verklammerungen ohnehin fast unvermeidlich ist.⁷² Denn in Elegie 1.1 wird der Gott Amor in der Rolle eines frechen Diebes eingeführt, der dem Elegischen Ich einen Versfuß stiehlt, was die metrische Metamorphose vom Epos zur Elegie auslöst: *risisse Cupido / dicitur atque unum surripuisse pedem*.⁷³ Wenn nun in 1.2 eine genealogische Verbindungslinie von Augustus zurück auf Amor gezogen wird, dann findet sich unter den (mythischen) Vorfahren des Princeps ein Dieb.⁷⁴ Harvey hat noch auf eine weitere Linie der Interpretation hingewiesen, die ebenfalls in eine augustuskritische Richtung führt: Indem die genealogische Verbindung Amors zum Herrscher betont wird, erfährt der geschilderte Triumph darin eine Rechtfertigung, dass er von einem Mitglied

⁶⁹ Vgl. GERALDINE HERBERT-BROWN, *Ovid and the Fasti. An Historical Study* (= Oxford Classical Monographs), Oxford 1994, 81–95, hier 84: „In direct contrast with this extended boundary of divine eroticism set by Ovid, the portrayal of Venus as love-goddess in the iconography of the national myth had been modified. Zanker has noted, for example, that the official, visual imagery of Venus Genetrix appears to have undergone a transition from the erotic (as depicted on Octavian’s denarius) to the more dignified, even though she continued to be presented as a classical Aphrodite type“; ZANKER, *Macht der Bilder* (Anm. 68), 198–201; ANTONIE WLOSOK, *Die Göttin Venus in Vergils Aeneis* (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N.F. 2,21), Heidelberg 1967, 62–64; MCKEOWN, *Amores*, Bd. 1 (Anm. 39), 58 und GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 93.

⁷⁰ Vergil, *Aeneis* 6.853 (194 Conte). Vgl. GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 93. Das Referenzsignal auf Textebene liegt in dem Verbum *parcere*.

⁷¹ Vgl. Properz, *Elegi* 3.4.11–22 (*Scriptorium Classicorum Bibliotheca Oxoniensis*, 106–107 Heyworth): *Mars pater, et sacrae fatalia lumina Vestae, / ante meos obitus sit precor illa dies, / qua videam spoliis oneratos Caesaris axes, / et subter captos arma sedere duces, / tela fugacis equi et bracati militis arcus, / ad vulgi plausus saepe resistere equos, / inque sinu carae nixus spectare puellae / incipiam et titulis oppida capta legam! / ipsa tuam serva prolem, Venus: hoc sit in aevum, / cernis ab Aenea quod superesse caput. / praeda sit haec illis, quorum meruere labores: / me sat erit Sacra plaudere posse Via.*

⁷² Siehe oben Anm. 43, 60 und 63.

⁷³ Ovid, *Amores* 1.1.3–4 (5 Kenney).

⁷⁴ Zum Problem mythischer Genealogien in den *Metamorphosen* vgl. WOLFRAM ETTE, *Wiederholen, Erinnern, Durcharbeiten. Präsenz und Repräsentation in Ovids Metamorphosen*, in: *Zwischen Präsenz und Repräsentation. Formen und Funktionen des Mythos in theoretischen und literarischen Diskursen* (= *Linguae & litterae* 26), hrsg. v. Bent Gebert und Uwe Mayer, Berlin 2014, 71–87. ETTE vertritt die These, dass in Ovids *Metamorphosen* „ein neues mythologisches Paradigma [feststellbar ist], das nicht mehr im Zeichen der Präsenz steht, sondern im Zeichen der Repräsentation.“

des herrschenden Hauses durchgeführt wird, dem dieses Privileg seit Augustus vorbehalten war.⁷⁵

(e) Während der Triumphprozession spendet *Venus* vom Gipfel des Olymp aus Amor Beifall:

*laeta triumphanti de summo mater Olympo
plaudet et appositas sparget in ora rosas.*⁷⁶

„Hoch vom Olymp herab wird dir deine Mutter zu deinem Triumph freudig Beifall klatschen und aus ihrer Fülle Rosenblüten auf dein Antlitz regnen lassen.“ (Übersetzung v. Albrecht)

Hier wird der Gedanke göttlicher Schutzmacht, unter der die siegreichen Triumphatoren stehen, evoziert. Dadurch, dass *Venus* vom Olymp (*de summo Olympo*) auf ihren Sohn, mit dem sie in Sachen der Liebe eine natürliche Beutegemeinschaft bildet, herabschaut, erscheint *Amor*, der doch selbst Gott ist, nun wie in der Rolle eines menschlichen Triumphators, in exakter Umkehrung der römischen Triumphidee, die den eigentlich menschlichen Triumphator der Göttersphäre annähert.⁷⁷ Man könnte zuspitzend sagen, dass gerade durch den Ersatz des menschlichen Triumphators durch eine Figur der olympischen Götterwelt die Idee des eigentlichen römischen militärischen Triumphes eine Säkularisierung erfährt.

Durch den Einbezug der olympischen Gottheit schweift der Blick für einen Moment aus der Horizontalen in die Vertikale. Der Akt des Sehens und Zuschauens ist zwar nicht eigens ausgedrückt, aber in der mütterlichen Reaktion des Beifallklatschens implizit mitgegeben. Damit kommt ein Element ins Spiel, das für Ovids Dichtung insgesamt kennzeichnend ist und das sich im Werk-

⁷⁵ Siehe oben Anm. 28. F. DAVID HARVEY, *Cognati Caesaris*. Ovid, *Amores* 1, 2, 51/52, in: *Wiener Studien* 17 (1983), 89f.: „Thus by alluding to the fact that Cupid is a ‚relative‘ of Augustus, Ovid justifies what he has done: it may be rather startling to find Cupid celebrating a triumph, but (he assures us) it is quite appropriate and fully in accordance with the policy of the princeps – for Cupid is after all a member of Augustus’ own family. Ovid is on very delicate ground. He has treated the triumph light-heartedly; and his justification must have amused Augustus even less: not only does he treat Augustus’ descent from *Venus* with mock-pedantic literalism, so that Cupid becomes a member of the imperial house, but he also reminds his readers that Augustus had restricted the privilege of celebrating a triumph to this small circle [...]“

⁷⁶ Ovid, *Amores* 1.2.39–40 (8 Kenney).

⁷⁷ Das Element der gottgleichen oder gottangenäherten Inszenierung des Triumphators war in *Tibullus Elegie 2.1* vorgeprägt, in der der abwesend gedachte römische Feldherr und Mäzen *Marcus Valerius Messalla Corvinus* mit der Formel *buc ades* wie ein Gott angerufen wird, vgl. bes. V. 33–36 *gentis Aquitanae ceber Messalla triumphis / et magna intonsis gloria victor auis, / buc ades aspiraque mihi, dum carmine nostro / redditur agricolis gratia caelitibus*. *Messallas* Triumph repräsentiert hier die „Sphäre der Politik“ (MUTSCHLER). Anders als *Propertius* und *Ovid* verwendet *Tibullus* die Triumphthematik nicht metaphorisch für den Bereich der Liebe; vgl. GALINSKY, *Triumph Theme* (Anm. 1), 78–79; FRITZ-HEINER MUTSCHLER, *Die poetische Kunst Tibullus*. Struktur und Bedeutung der Bücher 1 und 2 des *Corpus Tibullianum* (= *Studien zur klassischen Philologie* 18), Frankfurt am Main 1985, 208 und PAUL MURGATROYD (Hrsg.), *Tibullus. Elegies II*, Oxford 1994, 39f.

ganzen, insbesondere in den *Metamorphosen*, aber auch in den anderen für den vorliegenden Kontext relevanten Elegien findet. Gemeint ist das Visuelle, das Sehen, Betrachten und Zuschauen, und, damit verbunden, das Problem von visueller (und körperlicher) Präsenz. Denn neben Venus ist in der Imagination des Elegischen Ich auch vom jubelnden Volk die Rede (V. 25 *populo clamante triumpho*) und vom Volk, das die Hände nach dem Triumphator ausstreckt und ‚Triumph‘ schreit (V. 34 *volgus ‚io‘ magna / voce ‚trumphe‘ canet*). Dieses Thema musste den Dichter insbesondere von dem Moment an interessieren, in dem er Rom verlassen hatte und somit von der spektakulären Hauptstadt mit ihren Feiern ausgeschlossen war. Dies geschah im Krisenjahr 8 n. Chr., in dem Augustus Ovid aus Rom relegierte und nach Tomi am Schwarzen Meer schickte.⁷⁸

4. Ovid, *Tristien* 4.2

In Tomi führte Ovid die elegische Dichtung, mit der er seine literarische Laufbahn einst in Rom begründet hatte, mit anderen dichterischen Mitteln fort. An die Stelle der Liebeselegie tritt die Trauerelegie, in der die Verbannungssituation, die räumliche Distanz zu Rom und der drohende Verlust der eigenen sozialen wie künstlerischen Identität zum zentralen dichterischen Ausgangspunkt werden. Die Sehnsucht nach Rom, nach Familie und Freunden, nach der „speech community“⁷⁹ der lateinischen Mutter- und Dichtersprache, aber auch nach Roms Monumenten und ihrem ganzen kulturellen Leben ist so stark, dass die Hauptstadt als personifizierte *Roma* geradezu der aus der Liebeselegie vertrauten Geliebten angenähert wird: Wie der Liebhaber, der *Amator*, sich nach seiner unerreichbaren *Puella* sehnt, so verlangt es den exilierten Dichter zurück nach seinem geliebten Rom.⁸⁰ Ovid hat die Perspektive des Verbannten in einem solchen Maße stilisiert, variiert und zur Figur eines ‚elegischen Exil-Ich‘ (*exilic voice*) verdichtet, dass sein Spätwerk – fünf Bücher Trauerelegien (*Tristien*) und vier Bücher Versbriefe (*Epistulae ex Ponto*) – eine neue Textsorte geschaffen

⁷⁸ Zur Krise in Augustus' Regentschaft in den Jahren 5–9 n. Chr. vgl. MARIA H. DETTENHOFER, Herrschaft und Widerstand im augusteischen Principat. Die Konkurrenz zwischen res publica und domus Augusta (= Historia. Einzelschriften 140), Stuttgart 2000, 33.

⁷⁹ BENJAMIN STEVENS, Per gestum res est significanda mihi. Ovid and Language in Exile, in: Classical Philology 104 (2009), 162–183, hier 162.

⁸⁰ So z. B. am Schluss der *Tristien* 4.2 vorausgehenden Elegie 4.1 (139 Hall): *tu quoque non melius, quam sunt mea tempora, carmen, / interdicta mihi, consule, Roma, boni*. Ovids Thematisierung der *urbs Roma*, insbesondere in seiner Exildichtung, weist voraus auf die späteren Romdichter Martial und Statius, vgl. PHILIP HARDIE, Ovid's Poetics of Illusion, Cambridge 2002, 307 (siehe auch Anm. 86), mit Bezug auf MARIO LABATE, Elegia triste ed elegia lieta. Un caso di riconversione letteraria, in: Materiali e discussioni per l'analisi dei testi classici 19 (1987), 91–129.

oder zumindest für die nachfolgende Literatur in entscheidender Weise geprägt haben, ganz unabhängig von der Frage, ob und inwiefern die geschilderten Erlebnisse im historischen Sinne real oder etwa gänzlich dem Bereich des Fiktiven zuzuordnen sind.⁸¹

In diesem zeitlichen und situativen Kontext, ungefähr um das Jahr 12 n. Chr., ist auch die Elegie *Tristien* 4.2 entstanden.⁸² In ihr verlässt das Ich den Verbannungsort Tomi am Schwarzen Meer und stattet der fernen und ‚verbotenen‘ Hauptstadt Rom einen imaginativen Besuch ab. Hintergrund und möglicherweise Anlass für diesen Ausflug ist der erwartete, noch bevorstehende Triumph des Tiberius (42 v. Chr.–37 n. Chr.), der dem späteren Augustus-Nachfolger für die erfolgreiche Niederschlagung eines Aufstandes in Pannonien ursprünglich bereits im Jahr 9 n. Chr. gewährt worden war – *Triumphus ex Pannonis Dalmatisque* –, der aber wegen der katastrophalen Niederlage des Varus in Germanien im selben Jahr – der berühmten *clades Variana* – verschoben und schließlich am 23. Oktober des Jahres 12 n. Chr. nachgeholt wurde.⁸³ Die „Textzeit“⁸⁴ der Elegie liegt vor dem Ereignis, ihr dominantes Tempus ist das Futur.

⁸¹ Zu Stellung und innovativem Potential von Ovids Exilliteratur vgl. die grundsätzlichen Überlegungen von WILFRIED STROH, Tröstende Musen. Zur literarhistorischen Stellung und Bedeutung von Ovids Exilgedichten, in: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, Teil 2: Principat, Bd. 31,4: Literatur der augusteischen Zeit, hrsg. v. Wolfgang Haase, Berlin 1981, 2638–2684, bes. 2639; EDWARD J. KENNEY, The Poetry of Ovid's Exile, in: Proceedings of the Cambridge Philological Society 11 (1965), 37–49; GARETH WILLIAMS, Ovid's Exile Poetry. *Tristia*, *Epistulae ex Ponto* and *Ibis*, in: The Cambridge Companion to Ovid (= Cambridge Companions to Literature), hrsg. v. Philip Hardie, Cambridge 2002, 233–245, hier 234 f. zu den unterschiedlichen Verarbeitungen des Exilmotivs bei Cicero, Ovid und Seneca sowie JO-MARIE CLAASSEN, Displaced Persons. The Literature of Exile from Cicero to Boethius, London 1999, 32–35. Die dichterische *persona*, die in den Exilwerken spricht, behandelt SIMONE SEIBERT, Ovids verkehrte Exilwelt. Spiegel des Erzählers, Spiegel des Mythos, Spiegel Roms (= Beiträge zur Altertumskunde 335), Berlin 2014, 38–44; sie sieht die *persona* der Exilwerke „wesentlich deutlicher auf dem realen Autor“ basierend. JO-MARIE CLAASSEN, Ovid Revisited (Anm. 66), 8f. (vgl. auch 41 und 195f.) differenziert unter dem Gesichtspunkt einer „Ovidian *wavering identity*“ zwischen drei dichterischen *personae*: *poeta*, *exsul* und *vates*.

⁸² Zur Datierung der Exilwerke vgl. HOLZBERG, Ovid (Anm. 44), 47. Da HOLZBERG die fünf Bücher *Tristien* im Sinne seiner ‚Romanthese‘ als kompositorische Einheit auffasst, geht er vom gleichzeitigen Erscheinen sämtlicher Bücher „irgendwann nach dem Jahr 12“ aus. Eine ganz exakte Chronologie, auch unter Berücksichtigung der Unterschiede zwischen möglichen Daten des Verfassens und der Herausgabe, erscheint schwierig. JO-MARIE CLAASSEN, Ovid Revisited (Anm. 66), 13, veranschlagt für das Verfassen der Bücher 3–4 der *Tristien* den Zeitraum März 10 bis Februar 12 n. Chr., vgl. auch a. a. O., 15–19, hier bes. 18 zu *Tristien* 4.2. Vgl. die Diskussion bei JENNIFER INGLEHEART, A Commentary on Ovid, *Tristia*, Book 2 (= Oxford Classical Monographs), Oxford 2010, 5. Die historischen Anspielungen im vierten Buch der *Tristien* erörtert SYME, Ovid (Anm. 39), 38f.

⁸³ Zur Chronologie der Ereignisse vgl. DIETMAR KIENAST, Römische Kaisertabelle: Grundzüge einer römischen Kaiserchronologie, 2. Aufl., Darmstadt 1996, 77. Tiberius hatte bereits in jungen Jahren an Augustus' großem Triumph des Jahres 29 v. Chr. teilgenommen.

⁸⁴ Zur Textzeit vgl. auch die allgemeinen, am Französischen orientierten Überlegungen bei HARALD WEINRICH, Tempus. Besprochene und erzählte Welt, 6. Aufl., München 2001, hier bes. 74.

Anders als in der Elegie *Amores* 1.2 wird hier ein zwar noch nicht eingetretenes und für die nähere Zukunft erwartetes, aber im historischen Sinne potentiell doch reales bzw. realisierbares Ereignis zum Thema gemacht. Ein weiterer Unterschied fällt sogleich ins Auge: Anders als in *Amores* 1.2 imaginiert sich das Elegische Ich nicht als Gefangener und somit als Teil des Triumphzuges im engeren Sinne, sondern nimmt stattdessen die Rolle des Zuschauers und Betrachters ein. Entsprechend häufig finden sich Verben des Sehens und der sinnlichen Wahrnehmung (z. B. V. 19 *spectare*, 57 *videbo*, 63 *spectet*; vgl. 65 *spectacula*). Verbunden mit diesem Rollen- und Perspektivenwechsel vom Gefangenen zum Zuschauer verschiebt sich das gedankliche Zentrum des Gedichts: In die Konstruktion des imaginierten Betrachtens tritt nun das eigentliche Thema, das ‚Spektakuläre‘, und die Frage nach dem Wahrheitsgehalt bzw. nach dem fiktionalen Status der im und durch den Triumphzug erzeugten Bilder ein.⁸⁵ Philip Hardie hat auf die Bedeutung dieser „spectacularity“, des Bildhaften und Illusionistischen, hingewiesen, das für Ovid, den „visual poet“, insgesamt kennzeichnend ist:

„Ovid offers examples of the poetry of showmanship in descriptions of chariot races in the Circus (*Amores* 3.2; *Ars* 1.135–62); of various religious festivals in the *Fasti*; of a future triumph at *Ars* 1.205–28, and of triumphs both present and prospective, but viewed from a distance, in the exile poetry. [...] In imperial literature the spectacular develops into a general or figurative ‚spectacularity‘, independent of specific shows or pageants, as in Lucan’s *Bellum civile*, where civil war is recurrently presented to the reader in terms of a spectacle in the amphitheatre. [...] In his exile poetry Ovid has an urgent personal need for a visual illusionism that might conjure up visions of distant Rome, but a heavy investment in the gaze also marks his earlier works, above all the *Metamorphoses* which strives to give the reader a vivid sense of viewing the bizarre events unfolding in often sensual landscapes, through a variety of techniques, including empathy with the emotional reactions of internal spectators. This ‚spectacularity‘ is closely connected with the illusionism that characterizes realistic aesthetics throughout antiquity, but which reaches a height of intensity in the early empire in writers like Pliny the Younger and Statius.“⁸⁶

Zurück zur Elegie *Tristien* 4.2. Das Gedicht beginnt mit einer im Indikativ (V. 2 *potest*) gehaltenen Themenvorgabe: Die personifizierte Germania unterwirft sich wie der Rest der Welt den Caesaren Augustus und Tiberius (1–2), darin dem Elegischen Ich in *Amores* 1.2 vergleichbar, das – dort allerdings freiwillig –

⁸⁵ Zum Folgenden vgl. insbesondere HARDIE, *Poetics of Illusion* (Anm. 80), 307–311 und BEARD, *Roman Triumph* (Anm. 17), 181–186.

⁸⁶ PHILIP HARDIE, *Ovid and Early Imperial Literature*, in: *The Cambridge Companion to Ovid* (= *Cambridge Companions to Literature*), hrsg. v. dems., Cambridge 2002, 34–45, hier 39; vgl. auch GIANPIERO ROSATI, *Narciso e Pigmalione. Illusione e spettacolo nelle Metamorfosi di Ovidio* (= *Nuovi saggi*), Florenz 1983 und ANDREW FELDHERR, *Playing Gods. Ovid’s Metamorphoses and the Politics of Fiction*, Princeton 2010, hier bes. 123–159, 160–162 und passim (vgl. den Index a. a. O., 377 s. v. „spectacle“).

kapituliert und sich in die Reihe der übrigen von Amor besieigten Jugend einreicht (1–4):

*Iam fera Caesaribus Germania, totus ut orbis,
victa potest flexo succubuisse genu,
altaque uelentur fortasse Palatia sertis,
turaque in igne sonent inficiantque diem [...]*

„Nun ist das wilde Germanien wohl den Caesaren erlegen, hat, wie die übrige Welt, endlich die Kniee gebeugt; Kränze bedecken vielleicht des hohen Palatiums Mauern, Weihrauch knistert vielleicht im Brand, trübend das Licht mit Gewölk [...]“ (Übersetzung Willige)⁸⁷

Die anschließenden Verse imaginieren zunächst im potentialen Konjunktiv (V. 3 *altaque uelentur [...]*), dann im Futur (19 *poterit [...]*) die Ausrichtung der Triumphfeierlichkeiten in Rom, erst die Opferhandlungen der kaiserlichen Familie sowie die allgemeine Freude von Volk, Senat und Ritterstand (3–18) und anschließend den eigentlichen Triumphzug (19–56).⁸⁸

An Ausführlichkeit und Detail übertrifft die Beschreibung Amors Triumphzug in *Amores* 1.2. Sie nimmt den Großteil des Gedichts ein (V. 3–56) und findet ihren Ziel- und Höhepunkt in Augustus' Ankunft am Tempel des Jupiter Maximus und der rituellen Bekränzung des Götterbildes mit dem Lorbeer (55–56). Der Schlussteil des Gedichts (57–74) thematisiert dann wieder das Ich selbst, genauer den Akt des Gedankenfluges, mithilfe dessen das elegische Exil-Ich, die zeitliche wie räumliche Distanz überwindend, zum Zuschauer und Betrachter wird (57–64):

*haec ego submotus, qua possum, mente uidebo:
erepti nobis ius habet illa loci;
illa per immensas spatiatur libera terras,
in caelum celeri peruenit illa fuga;
illa meos oculos mediam deducit in urbem,
immunes tanti nec sinit esse boni,
inuenietque uiam, qua currus spectet eburnos:
sic certe in patria per breue tempus ero.*

„Dies werd' ich schaun im Geiste, soweit ich's vermag als Verbannter: doch mein Geist *hat das Recht* an dem Ort zu sein, den man mir untersagt. Er durchschweift ja in Freiheit die unermesslichen Lande; selbst zum Himmel empor dringt er in eilemdem Flug. Mitten hinein in die Stadt entführt er jetzt meine Blicke, lässt sie nicht unberührt bleiben von all diesem Glück, findet sogar einen Platz, um den Elfenbeinwagen zu

⁸⁷ Übersetzung: WILHELM WILLIGE (Übertr.), Ovid. Briefe aus der Verbannung. *Tristia, Epistulae ex Ponto*. Lateinisch und Deutsch (= Sammlung Tusculum), eingeleitet und erläutert v. Niklas Holzberg, 5. Aufl., Mannheim 2011. In V. 1 konjiziert der Herausgeber HALL *notus ut* statt des handschriftlich überlieferten *totus ut*. Im Präsens gehalten sind die V. 17–18, in denen das Ich den generellen Ausschluss von den ‚gemeinsamen Freuden‘ (*communia gaudia*) und dem Gerüchteaustausch (*fama*) beklagt.

⁸⁸ Der potentiale Konjunktiv ab V. 3 wird durch das modale *fortasse* verstärkt.

schauen: ich, wie kurz auch die Frist, werde im Vaterland sein!“ (Übersetzung nach Willige, Abweichendes in kursiv)⁸⁹

Der zunächst irritierende Wechsel zwischen dem potentialen Konjunktiv zu Beginn und der futurischen Ausdrucksweise im Verlauf des Gedichts (hier V. 57 *videbo*, 63 *inveniet*) ist von Hardie zu Recht als „slightly illogical“ hervorgehoben worden.⁹⁰ Dieses Tempusrelief, das Changieren der Modi und Tempora, lässt sich aber gerade durch die von Hardie überzeugend nachvollzogene Thematisierung des Fiktiven in diesem Gedicht erklären: Der Akt des Zuschauens beim Triumph verschwimmt sozusagen im Potentialen und Futurischen.⁹¹

Dass das Elegische Ich als distanter Zuschauer nur imaginativ zu fingieren vermag, was die fröhliche Zuschauermenge in Rom ‚tatsächlich‘ sehen könne, wird in den folgenden Versen in starken Gegensätzen herausgehoben, im Kontrast zwischen Nähe und Ferne, zwischen Miterleben und distantem Mitempfinden, zwischen dem Einzelnen und der großen Menge (V. 65–68):⁹²

*vera tamen capiet populus spectacula felix,
laetaque erit praesens cum duce turba suo.
at mihi fingenti tantum, longeque remoto
auribus hic fructus percipiendus erit.*

„Freilich das glückliche Volk erlebt das wirkliche Schauspiel, und ihrem Feldherren nah, feiert mit Freuden die Menge; ich aber werde *nur fingierend* und mit in die Ferne entrückten Ohren des großen Erfolgs teilhaftig sein und mich freuen.“ (Übersetzung nach Willige, Abweichendes in kursiv)⁹³

Was in *Tristien* 4.2 zunächst wie eine klare Trennlinie zwischen Tatsache und Fiktion, *fact and fiction*, aussieht, erweist sich bei näherer Betrachtung als das genaue Gegenteil, als eine unscharfe Übergangszone. Denn schon im vorderen Teil des Gedichts, in der ausführlichen Beschreibung des Triumphzuges mit ihren einzelnen Bestandteilen, ist von *tituli* die Rede, aus denen die Zuschauermenge die Namen der eroberten Anführer und Städte lesen könne (V. 20

⁸⁹ Der frei fliegende Geist ist auch eine Anspielung auf Pythagoras (Ovid, *Metamorphosen* 15.60–64 [Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 448 Tarrant]) und den ‚triumphierenden Epikur‘ bei Lukrez (1.72–79 *ergo vivida vis animi pervicit et extra / processit longe flammantia moenia mundi / atque omne immensum peragravit mente animoque* [...]); vgl. HARDIE, *Poetics of Illusion* (Anm. 80), 308. Zum Motiv des ‚geistigen Auges‘ vgl. auch die Parallelen bei GEORG LUCK (Hrsg.), *P. Ovidius Naso. Tristia*, Bd. 2, Heidelberg 1977, 242 f. – Die Selbstthematisierung ab V. 57 ist vorbereitet durch die Erwähnung des Ritterstandes in V. 16, zu der auch der Dichter gehört(e): [...] *paruaque cuius eram pars ego nuper, eques*.

⁹⁰ HARDIE, *Poetics of Illusion* (Anm. 80), 308.

⁹¹ Zur Funktion der Reliefgebung durch Tempora und Modi siehe WEINRICH, *Tempus* (Anm. 84), 115–120, 53–57 zu den textsortenspezifischen „besprechenden“ und „erzählenden Tempora“.

⁹² Vgl. HARDIE, *Poetics of Illusion* (Anm. 80), 308 f.: „between the capacities of the Roman people and of himself, between things seen and things heard, true visions and distant reports“.

⁹³ HARDIE, *Poetics of Illusion* (Anm. 80), 309, übersetzt *fingendo* als „only in imagination“: vgl. a. a. O., Anm. 64 mit Verweis auf Tibull 1.5.35 *haec mihi fingebam* [...].

leget). Mit *tituli* sind Beischriften gemeint, wie sie sich auf den Basen von Statuen oder anderen Kunstwerken befanden und die Auskunft über den Darstellungsinhalt, den Künstler, oder den Anlass, zu dem das Kunstwerk entstanden ist, gaben. Im vorliegenden Fall dürfte damit auf die Beischriften Bezug genommen sein, die zu den im Triumphzug mitgeführten Gemälden gehörten, auf denen einzelne Schlachtszenen oder, in allegorischer und metonymischer Weise, Flüsse und andere Landschaftsmerkmale der eroberten Gebiete dargestellt waren.⁹⁴ Der für den vorliegenden Zusammenhang entscheidende Punkt liegt nun darin, dass die in Rom präsente und dadurch dem weit entfernten Dichter doch eigentlich deutlich überlegene Zuschauermenge ebenfalls ‚nichts Genaueres weiß‘ und die im Triumphzug präsentierten bildlichen und textlichen Informationen nicht mit klarer Bestimmtheit zu deuten vermag (V. 25–29):

*quorum pars causas et res et nomina quaeret,
pars referet, quamuis nouerit illa parum.
hic, qui Sidonio fulget sublimis in ostro,
dux fuerat belli, proximus ille duci.
hic, qui nunc in humo lumen miserabile fixit [...]*⁹⁵

„Manche dann werden die Gründe erfragen, Bedeutung und Namen, manche erzählen, wiewohl keiner Genaueres weiß. ‚Der da, der so gewaltig glänzt im sidonischen Purpur, war ein Führer im Krieg, der war der nächste nach ihm. Dieser, der jetzt den Blick zu Boden kläglich gesenkt hält [...]‘“ (Übersetzung Willige; Hervorhebung vom Verf.)

Die imaginierten Erklärungsversuche der stadtrömischen Zuschauermenge sind in direkter (anonymer) Rede gehalten (V. 27–46), wobei offen bleibt, ob ein oder mehrere Sprecher anzunehmen sind.⁹⁵ Die schiere Vielzahl der Deutungen illustriert die eingangs gemachte Behauptung der Unzuverlässigkeit, der ‚Tatsache‘, dass keiner ‚etwas Genaueres weiß‘. Die zahlreichen deiktischen Pronomina, mit denen auf die verschiedenen erklärungsbedürftigen *spectanda* des Zuges hingewiesen wird, die Ortsadverbien und räumlichen Präpositionalphrasen tragen nicht nur zur dialogischen Verlebendigung bei, sondern konstruieren überhaupt erst den dargestellten Raum als solchen. Die damit verbundenen Raumsemantisierungen werden besonders sinnfällig im Übergang von V. 46 zu 47. Ab V. 47 spricht wieder das übergeordnete Elegische Ich, markiert durch den Wechsel zur direkten Anrede an den Herrscher in der zweiten Person (*ueheris*).

⁹⁴ Vgl. LUCK, *Tristia* (Anm. 89), 240.

⁹⁵ Zur direkten Rede in der Elegie vgl. beispielsweise ELEONORA TOLA, Chronological Segmentation in Ovid’s *Tristia*. The Implicit Narrative of Elegy, in: *Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story*, hrsg. v. Genevieve Liveley und Patricia Salzmänn-Mitchell, 51–67, hier 55 und 59 mit Verweis auf DON FOWLER, *Roman Constructions. Readings in Postmodern Latin*, Oxford 2000, 264 zum Aspekt des *slowing down* durch direkte Reden; vgl. auch CHRISTINE WALDE, *Narration in a Standstill. Propertius 1.16–18*, in: *Latin Elegy and Narratology. Fragments of Story*, hrsg. v. Genevieve Liveley und Patricia Salzmänn-Mitchell, 123–141, hier bes. 124f. und öfter.

Mit der Wendung *hos super* wird zugleich der Blick von der Horizontalen in die Vertikale gewendet, Tiberius fährt auf seinem Wagen (*hoch*) über den anderen Teilnehmern des Triumphzuges.⁹⁶

Das Mitführen von Schlacht- und Triumphdarstellungen war fester Bestandteil römischer Triumphprozessionen und diente der Medialisierung der Kriegserfolge, durch die Schauplätze, Ereignisse und Figuren der vorausgegangenen und nun siegreich abgeschlossenen Kriegshandlungen bildlich relokalisiert, temporär aufbereitet und in das kollektive Bildgedächtnis eingespeist wurden.⁹⁷ Ovid erwähnt solche bildlichen Darstellungen auch in *Epistulae ex Ponto* 2.1, dem dritten Gedicht, das die Triumph-Thematik in Ausführlichkeit behandelt. Dieses Gedicht, das zugleich Widmungsgedicht des zweiten Buches der Pontus-Briefe ist, richtet sich an Nero Claudius Drusus Germanicus, den Sohn des älteren Drusus (die Anrede erfolgt erst in V. 49). Hintergrund ist wie auch in *Tristien* 4.2 der Triumph des Tiberius des Jahres 12 n. Chr. Germanicus hatte zwar keinen eigenen Triumphzug erhalten, ihm waren aber – für seine Beteiligung an der Niederschlagung des pannonisch-dalmatischen Aufstandes – die *ornamenta triumphalia* verliehen worden.⁹⁸ Ovid lässt das eigene traurige Schicksal des Exilierten und des auf Gerüchte aus der fernen Heimat und auf eigene Imaginationen Angewiesenen mit der Frohgestimmtheit der hauptstädtischen Triumphfeierlichkeiten hart kollidieren. Dem vielversprechenden und bereits hochgelobten Germanicus stellt er einen eigenen Triumph für zukünftige militärische Erfolge in Aussicht, nicht ohne andeutende Bereitschaft, dieses Ereignis zu besingen (V. 59–68). Zum imaginierten Triumphzug gehören wieder, wie in *Tristien* 4.2, bildliche Darstellungen: In Silber gearbeitete Reliefs zeigen der Menge die eroberten Städte der Feinde (V. 37–42):

*protinus argento uersos imitantia muros
barbara cum pictis oppida lata uiris*

⁹⁶ Auf die Pronomina weist hin MARTIN AMANN, Komik in den *Tristien* Ovids (= Schweizerische Beiträge zur Altertumswissenschaft 31), Basel 2006, 202. Zur Deixis als Mittel narrativer Raumerzeugung vgl. MONIKA FLUDERNIK, Erzähltheorie. Eine Einführung (= Einführung Literaturwissenschaft), 3. Aufl., Darmstadt 2010, 52f.

⁹⁷ Zu den Schlachtgemälden im Triumphzug siehe oben Anm. 50; ÖSTENBERG (Anm. 21), 77–87; HENNER VON HESBERG, Temporäre Bilder oder die Grenzen der Kunst. Zur Legitimation frühhellenistischer Königsherrschaft im Fest, in: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts 104 (1989), 61–82; PETER J. HOLLIDAY, Roman Triumphal Painting. Its Function, Development, and Reception, in: *The Art Bulletin* 79 (1997), 130–147; TONIO HÖLSCHER, *The Language of Images in Roman Art*, Cambridge 2007, 23–46, bes. 38f., zu „battle scenes“ in der hellenistischen und römischen Kunst; ZIMMERMANN, *Gewaltdarstellungen* (Anm. 50), zur zitierten Josephus-Stelle unter dem Aspekt der Inszenierung und Medialisierung von Gewalt; HÜPPAUF, *Krieg* (Anm. 53), 304–317 (und öfter), zu „Krieg und Medien“ aus neuzeitlicher Perspektive; MARTIN ZIMMERMANN, *Gewalt. Die dunkle Seite der Antike*, München 2013, 245–247 und BEARD, *Roman Triumph* (Anm. 17), 182; siehe auch oben Anm. 50.

⁹⁸ Dazu KIENAST, *Kaisertabelle* (Anm. 83), 80–82 mit weiterer Literatur und SYME, *Ovid* (Anm. 39), 40f.

*fluminaque et montes et in altis proelia siluis
armaque cum telis in strue mixta sua
deque tropaeorum, quod sol incenderet, auro
aurea Romani tecta fuisse Fori.*

„Und die barbarischen Städte, getragen im Bilde aus Silber, zeigten der Mauern Schutt und ihre Männer im Bild, ferner die Flüsse und Berge und Kampf in der Tiefe des Waldes und, durcheinander gemischt, Schilde und Speere zuhauf und von dem Gold der Trophäen, das funkelt' und glüht' in der Sonne, habe der römische Markt goldene Dächer gehabt.“ (Übersetzung Willige)⁹⁹

Eine ausführliche Beschreibung dieser Triumphalpraxis gibt Flavius Josephus in seinem Kapitel über den spektakulären Triumph von Vespasian und Titus des Jahres 71 n. Chr.:

„Da war etwa zu sehen, wie ein reiches Land der Verwüstung zum Opfer fiel, wie eine Masse von Feinden den Tod findet, wie andere die Flucht ergreifen, wieder andere in Gefangenschaft geraten, wie gewaltige Mauern unter den Stößen der Rammböcke barsten, wie starke Befestigungen genommen [...] Schließlich sah man neben so viel Entsetzlichem und Traurigem auch Ströme von Wasser, die nicht Bebautes bewässern, oder Menschen und Tiere erquicken [...] Die Kunst und die erhabene Schönheit der Bilder gab den Laien vom Kriegsgeschehen einen so deutlichen Begriff, dass sie glauben konnten, selbst Zeuge aller dieser Vorgänge gewesen zu sein.“¹⁰⁰

Das Motiv des ‚unzuverlässigen Betrachters‘ findet sich auch im ersten Buch der *Ars amatoria*. Hier erhält der Liebhaber den Rat, die umworbene *puella* mit Sach- und Detailkenntnissen zu beeindrucken, während man gemeinsam einer Triumphprozession beiwohnt. Wieder ist die Perspektive des Zuschauers gewählt, die Prozession selbst ist allerdings einzig in liebestechnischer Hinsicht

⁹⁹ Lateinischer Text der *Epistulae ex Ponto* nach: JOHN A. RICHMOND (Hrsg.), Ovidius. *Ex Ponto libri quattuor* (= Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana), Leipzig 1990. Vgl. MARTIN HELZLE, *Ovids Epistulae ex Ponto*. Buch 1–2. Kommentar (= Wissenschaftliche Kommentare zu griechischen und lateinischen Schriftstellern), Heidelberg 2003, 249–266, 260 zu V. 37–38. In V. 41 lese ich abweichend von RICHMOND nicht *incenderit*, sondern das ebenfalls überlieferte *incenderet*.

¹⁰⁰ *Bellum Judaicum* 7.5.143–146. Übersetzung: HERMANN ENDRÖS (Übers.), *Der Jüdische Krieg*. Flavius Josephus, Bd. 2, München 1966, 236 f. Griechischer Text (Flavii Iosephi opera 6, 589–590 Niese): ἦν γὰρ ὄραν χώραν μὲν εὐδαίμονα δηουμένην, ἔλας δὲ φάλαγγας κτεινομένας πολεμίων, καὶ τοὺς μὲν φεύγοντας τοὺς δ' εἰς αἰχμαλωσίαν ἀγομένους, τείχη δ' ὑπερβάλλοντα μεγέθει μηχαναῖς ἐρειπόμενα καὶ φρουρίων ἄλικοκόμενα ἀχυρότητας καὶ πόλεων πολυανθρώπους περιβόλους κατ' ἄκρας ἔχομένους, [144] καὶ στρατιὰν ἔνδον τειχῶν εἰσχομένην, καὶ πάντα φόνου πλήθοντα τόπον, καὶ τῶν ἀδυνάτων χεῖρας ἀνταίρειν ἰκεσίας, πῦρ τε ἐνήμενον ἱεροῖς καὶ κατασκαφᾶς οἰκῶν ἐπὶ τοῖς δεσπόταις, [145] καὶ μετὰ πολλὴν ἐρημίαν καὶ κατῆφειαν ποταμούς βρόντας οὐκ ἐπὶ γῆν γεωργομένην, οὐδὲ ποτὸν ἀνθρώποις ἢ βοσκήμασιν, ἀλλὰ διὰ τῆς ἐπιπανταχόθεν φλεγόμενης: ταῦτα γὰρ Ἰουδαῖοι πεισομένους αὐτοὺς τῷ πολέμῳ παρέδοσαν. [146] ἡ τέχνη δὲ καὶ τῶν κατασκευασμάτων ἡ μεγαλοουργία τοῖς οὐκ ἰδοῦσι γινόμενα τότε ἔδεικνυεν ὡς παροῦσι. Vgl. auch Cicero, *In Pisonem* 60 (Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis, Clark); Tibull 2.5.115 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 64 Luck) und Tacitus, *Annales* 2.41 (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 68 Heubner): *ucta spolia, captiui, simulacra montium, fluminum, procliorum*.

von Interesse, unter dem Gesichtspunkt des Spektakels als Menschaufbruch und der sich daraus ergebenden Chancen zur Liebeswerbung. Und wieder wird, wie in *Tristien* 4.2, das Problem der Deutung thematisiert. Denn der Dichter rät dazu, sich dem Mädchen gegenüber als Kenner von Schlachten und eroberten Ländern zu zeigen, mit dem Hinweis, nach Möglichkeit die Wahrheit zu sprechen, wo dies aber nicht möglich sei, eben etwas zu sagen, was in irgendeiner Weise passend (*aptum*) sei. (V. 227–228).

5. Schluss: *Fact* and *Fiction*

Durch den ‚unzuverlässigen Betrachter‘ wird ein Problem aufgeworfen, das mit Hardie zunächst als ein doppeltes Wahrheits- oder Fiktionalitätsproblem beschrieben werden kann. Dieses liegt einerseits in dem grundsätzlichen Repräsentationscharakter der durch die Triumphprozession erzeugten Bilder begründet und wird andererseits durch die Schwierigkeit und die Uneindeutigkeit der Deutung zusätzlich verschärft. In dieser Interpretation verschwimmt der Unterschied zwischen personifizierter Germania und triumphierendem Herrscher, beide geraten nahezu auf dieselbe ontologische Stufe: „[T]he triumphant Caesar is placed on the same level of reality or unreality as the conquered personification of Germania.“ Beard schreibt: „The ‚real‘ procession, in other words, is no less fictitious than Ovid’s ‚fictive imitations‘.“¹⁰¹

Das Verhältnis zwischen Abbildung und Abgebildetem, zwischen Repräsentation und Repräsentiertem, auf das die Figur des unzuverlässigen Betrachters wie mit einem metapoetischen Fingerzeig hindeutet, ist eng mit der Ästhetik einer hellenistischen „culture of viewing“¹⁰² verbunden, in der textliche Bildbeschreibungen mit imaginierten Betrachtern verbunden und so das Problem der Deutung bereits innerhalb der Textwelt selbst konstituiert wird.¹⁰³

¹⁰¹ BEARD, Roman Triumph (Anm. 17), 181 und HARDIE, Poetics of Illusion (Anm. 80), 310.

¹⁰² IRMGARD MÄNNLEIN-ROBERT, Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N.F. 2,119), Heidelberg 2007, 282 (und passim).

¹⁰³ Zu dieser diskursivierenden Praxis vgl. weiter MARCO FANTUZZI, Art. Ekphrasis (Literatur, Griechisch), in: Der Neue Pauly, Bd. 3, Stuttgart 1997, 942–945, hier 944: „Diese Praxis, die Wirklichkeitsnähe der Illusion zu preisen, entwickelt sich vollends in dramatischen und paradramatischen Werken, in denen ein reales oder fiktives Publikum von Betrachtern schon von den Gattungskventionen vorgesehen ist – sowohl in klassischer [...] als auch besonders in hellenistischer Zeit [...] Die Betonung des Effekts der künstlerischen Illusion ist auch im hellenistischen Epigramm sehr häufig [...], das überdies die Illusion selbst oft problematisiert, indem es ein Publikum von Betrachtern imaginiert, das die Statuen über ihre Bedeutung befragt – oder von diesen befragt wird.“ SIMON GOLDHILL, The Naive and Knowing Eye. Ekphrasis and the Culture of Viewing in the Hellenistic World, in: Art and Text in Ancient Greek Culture (= Cambridge Studies in New Art History and Criticism), hrsg. v. dems. und Robin Osborne, Cambridge 1994, 197–223, hier 223 mit Bezug u. a. zu Herondas, *Mimiambus* 4 und Theokrit, *Idyll* 15: „Hellenistic ephrastic poetry, then, needs to be seen within – and creating – a specific

Betrachtet man den Triumphzug ikonologisch als komplexes Bild und seine Repräsentation im Text als eine *Ékphrasis pompês/ἐκφρασις πομπῆς* (Luck), ergeben sich in Anschluss an die Überlegungen von Hardie und Beard eine Reihe weiterer Gesichtspunkte und Fragestellungen zum Verhältnis von *fact* und *fiction*:

1. Die Triumphprozession als Ganzes kann ikonologisch als ‚Bewegtes Bild‘ gedeutet werden, das sich aus einzelnen, rituell festgelegten und mehr oder minder unveränderlichen Bestandteilen wie Triumphator, Triumphwagen, Gruppe der Begleiter, Gruppe der Gefangenen, Beute, bildliche Darstellungen von Schlachten und eroberten Ländern, usw. zusammensetzt.
2. Die Triumphprozession ist nicht nur ein ‚Bewegtes Bild‘, sondern erlaubt im Hinblick auf die integrierten Personengruppen auch eine Interpretation als ‚Lebendiges Bild‘ im (weiteren) Sinne von *tableaux vivants*.¹⁰⁴
3. Die mitgeführten bildlichen Darstellungen erweisen sich dabei als ‚Bild-im-Bild‘, oder genauer als ‚Bild-im-bewegten-Bild‘.
4. Die literarische Repräsentation eines ‚Bewegten Bildes‘ kann als eine Komplizierung einer normalen literarischen Kunstbeschreibung (*Ekphrasis*) gedeutet werden.¹⁰⁵ Eine weitere Komplikationsstufe tritt durch die mitgeführten Bilder als ‚Bilder-im-bewegten-Bild‘ ein.
5. Die Erwähnung der bilderklärenden Beischriften (*tituli*) thematisiert durch die Verknüpfung von Bild und Text den Prozess der Intermedialität als solchen. Damit liegt im Gedicht Intermedialität auf zwei Ebenen vor: zum einen in der mit jeder *Ekphrasis* gegebenen Inszenierung von Bildern durch Text und zum anderen innerhalb der Textwelt in der Verknüpfung von Schrift (*tituli*) und Bildern durch den fiktiven Betrachter.¹⁰⁶
6. Die Triumphprozession ist nicht nur ein ‚Bewegtes (Lebendiges) Bild‘, sondern zugleich ein temporäres Kunstwerk, auch wenn einzelne Bestandteile wie die mitgeführten Schlachtdarstellungen und Kunstwerke dauerhaften Charakter haben. Diesem temporären Charakter der Triumphprozession wurde

cultural and intellectual background [...] Such poems do not merely describe works of art – and they often offer no physical description at all – but play a role in the production of a cultural milieu that aims to create and enforce and explore particular ways of *seeing meaning*.” (Hervorhebung im Original) Vgl. auch GRAHAM ZANKER, *Modes of Viewing in Hellenistic Poetry and Art* (= *Wisconsin Studies in Classics*), Madison 2004, 103–123 zur „viewer incorporation“.

¹⁰⁴ Zu den ‚Lebenden Bildern‘/ *tableaux vivants* vgl. HORST BREDEKAMP, *Theorie des Bildakts* (= *Frankfurter Adorno-Vorlesungen* 2007), Frankfurt am Main 2010, 101–170, hier bes. 105 mit Bezugnahme auf die Hellenistische Zeit.

¹⁰⁵ Mit BERNDT und TONGER-ERK, *Intertextualität* (Anm. 50), 169–176 kann man diese Bezugnahme, in der ein literarischer Text Bilder inszeniert (und nicht nur zitiert) als „Performanz“ bezeichnen in Gegenüberstellung zur bloß zitierenden „Referenz“.

¹⁰⁶ Vgl. MÄNNLEIN-ROBERT, *Stimme* (Anm. 103) und JÖRG ROBERT, *Einführung in die Intermedialität*, Darmstadt 2014, 11 zum Prinzip „intermedialer Potenzierung“ und a. a. O., 24 f. zu einer Definition des Begriffs ‚Intermedialität‘.

in Rom, insbesondere in augusteischer Zeit, durch Überführung in dauerhafte Triumphmonumente („Monumentalisierung“) entgegengearbeitet.¹⁰⁷

7. Durch die „Figur des unzuverlässigen Betrachters“ wird die Deutung des „Bildes“ Triumphprozession auf einer ersten Ebene in die Textwelt selbst verlegt.

Je länger man den Text betrachtet, desto mehr Probleme in Hinblick auf die Wahrheitsfrage treten hervor. Es entrollt sich ein komplexes Vexierbild, in dem sich die Grenzen zwischen wahr, falsch und vielleicht, zwischen Tatsache und Fiktion, zwischen fiktiver Text- und realer Referenzwelt ins Undeutliche verwischen, und Informationen aus erster, zweiter und dritter Hand ineinanderlaufen. Am Ende ist das Wissen des im tomitanischen Exil befindlichen Dichters, das ja kein primäres sein kann, nicht mehr zu unterscheiden vom Wissen derer, die in Rom als unmittelbare Zuschauer präsent sind.¹⁰⁸

Der Text von *Tristien* 4.2 gibt gleich zu Beginn einen deutlichen Hinweis auf diese „getrübtete Sicht“ der Dinge. Die imaginative Beschreibung der stadtrömischen Triumphfeierlichkeiten setzt mit den Opferhandlungen der kaiserlichen Familie ein: Kränze bedecken die Mauern des Palatin, Weihrauch brennt, ein weißes Opfertier steht bereit (V. 3 ff.).¹⁰⁹ Vom Weihrauch (*tura*) heißt es dabei nicht nur, dass es im Feuer knisternd brennt, sondern weiter, dass der aufsteigende Rauch das Licht des Tages trübt (V. 4 *turaque in igne sonent inficiantque diem*).¹¹⁰ Die oben skizzierte Relativierung der Textaussage durch die potentialen Konjunktive (*uelentur [...] inficiant*) und das adverbelle „vielleicht“ (*fortasse*) erfährt eine weitere Verstärkung auf motivischer Ebene durch das Motiv der Sichttrübung, ein Motiv, das bei einem Autor wie Ovid, für den das Visuelle eine so zentrale Rolle spielt und der zu Recht als „visual poet“ (Hinds) charakterisiert worden ist, wohl kaum Zufall sein kann.¹¹¹ Man ist erinnert an die berühmte Passage im dritten Buch der *Metamorphosen*, in der Narziss die Glätte der spiegelnden

¹⁰⁷ Oben S. 119. Zur „lebenden Statue des Triumphators“ als temporärem Kunstwerk vgl. RÜPKE, Neue Perspektiven (Anm. 8), 20.

¹⁰⁸ Vgl. die Zuspitzung bei FOWLER, Roman Constructions (Anm. 95), 208–211, hier bes. 208: „Ovid’s tactic is the Derridan one of implicitly denying that ‚presence‘ is ever fully possible, and stressing rather the power of absence and writing to produce a satisfactory representation.“

¹⁰⁹ Vgl. Ovids Beschreibung des Weihfestes der *Ara Pacis* am Ende des ersten Buches der *Fasti* (Bibliotheca scriptorum Graecorum et Romanorum Teubneriana, 24,719–720 Alton/Wormell/Courtney): *tura, sacerdotes, Pacalibus addite flammis, / albaque perfusa victima fronte cadat*.

¹¹⁰ Für *dies* in der prägnanten Bedeutung ‚Tageslicht‘ vgl. z. B. Vergil, *Aeneis* 3.198–199 (72 Conte): *inuolvere diem nimbi et nox umida caelum / abstulit, ingeminant abruptis nubibus ignes*.

¹¹¹ Vgl. STEPHEN E. HINDS, Landscape with Figures. Aesthetics of Place in the Metamorphoses and its Tradition, in: The Cambridge Companion to Ovid (= Cambridge Companion to Literature), hrsg. v. Philip Hardie, Cambridge 2002, 122–149, hier 136; siehe auch ROBERT KIRSTEIN, Der sehende Drache. Raumnarratologische Überlegungen zu Ovids Metamorphosen, in: Translatio humanitatis. Festschrift zum 60. Geburtstag von Peter Riemeier (= Hermeneutik und Kreativität 4), hrsg. v. Christoph Kugelmeier, St. Ingbert 2015, 209–238, hier 220.

Wasseroberfläche trübt, indem er Tränen hineintropfen lässt: »[U]nd mit seinen Tränen wühlte er das Wasser auf, und durch die Bewegung des Wassers wurde das (Spiegel-)bild verdunkelt“/et lacrimis turbavit aquas, obscuraque moto / reddita forma lacu est.¹¹² Mit dem Weihrauch in *Tristien* 4.2 ist also gleich zu Gedichtanfang ein entscheidender atmosphärischer Vorverweis für das Verständnis des Textganzen gegeben.¹¹³ Am Schluss des Gedichts steht, und dadurch in gewisser Weise einen ‚Relativierungsrahmen‘ bildend, eine Einschränkung der Imaginationsmöglichkeiten des Dichters. Der erste Vers der Schlusspartie (V. 57–74), in der sich das Ich zu einem Höhenflug poetischer Allmacht empor-schwingt, der ihn scheinbar mühelos Räume und Grenzen überwinden lässt, enthält mit den Worten ‚soweit möglich‘ sogleich wieder eine Einschränkung der Entfaltungsmöglichkeiten: „Dies werd’ ich schaun im Geiste, soweit ich’s vermag als Verbannter“/haec ego submotus, qua possum, mente uidebo. (V. 57).

Die bisherigen Überlegungen zu *Amores* 1.2 und *Tristien* 4.2 haben versucht aufzuzeigen, wie das für den augusteischen Diskurs so zentrale Triumphmotiv bei Ovid eine Semantisierung erfährt, die über das zuvor Bekannte hinausgeht. Die in der Textform der Elegie angelegte ‚Privatisierung‘ des Triumphs mit ihrem Potential an Devirilisierung und Desakralisierung erfährt in *Amores* 1.2 zusätzlich eine ironische Resakralisierung und Relegitimierung durch den Umstand, dass der Triumphator Amor/Cupido ja selbst Gottheit ist. *Tristien* 4.2 geht in der Dekonstruktion des Ausgangsmotivs noch wesentlich weiter. Denn hier wird ein zwar im historischen Sinne noch nicht eingetretener, aber doch möglicher und deshalb viel realitätsnäherer Triumph beschrieben, seine spektakuläre Bildwirkung jedoch einer ‚Demonumentalisierung‘ unterzogen, indem die Deutung der Bilder und insgesamt die Grenze zwischen *fact and fiction* in Frage gestellt wird. Der Triumph ist somit, wie Don Fowler hervor-gehoben hat, einer doppelten Destabilisierungsgefahr ausgesetzt: einer dia-chronen durch den Fortlauf der Zeit und einer synchronen durch die Polyphonie der Deutung.¹¹⁴

Mit Blick auf die Sprechhaltung des elegischen Exil-Ichs in den *Tristien* und den *Epistulae ex Ponto* stellt der imaginative Gedankenflug zum Triumph des Tiberius in Rom, von dem es durch Zeit und Raum getrennt ist, zunächst eine Fortsetzung und Intensivierung der grundsätzlichen Brieftopik der Konstruktion von geistiger Nähe und Präsenz als Kompensat der physischen Absenz dar.¹¹⁵ Doch ist der Triumph kein beliebiges Motiv, sondern weist direkt ins

¹¹² Ovid, *Metamorphosen* 3,475–476 (81 Tarrant). Zu Ovids Narziss-Erzählung unter dem Gesichtspunkt des ‚Schens‘ vgl. JÓZSEF KRUPP, Distanz und Bedeutung. Ovids Metamorphosen und die Frage der Ironie (= Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften N. F. 2,126), Heidelberg 2009, 72–77, 85–120 und HARDIE, *Poetics of Illusion* (Anm. 80), 143–172.

¹¹³ Siehe oben Anm. 45.

¹¹⁴ FOWLER, *Roman Constructions* (Anm. 108), 209.

¹¹⁵ Vgl. BETTY ROSE NAGLE, *The Poetics of Exile. Program and Polemic in the Tristia and Epistulae ex Ponto of Ovid* (= Latomus 170), Brüssel 1980, 89: „As his surrogates in Rome,

Zentrum augusteischer Politik und augusteischen Selbstverständnisses. Recht konnte das dem Princeps kaum sein.¹¹⁶

Ovid's letters are an end in themselves: through them he enacts the fantasy of being in Rome. He asserts that through their mediation he will be in Rome.“

¹¹⁶ Vgl. AMANN, *Komik* (Anm. 96), 202, hebt hervor, dass Elegie 4.2 in Gegensatz zu den anderen Triumphdarstellungen bei Ovid keine komischen Elemente aufweist. Für eine pro-augusteische Lesart, siehe CHRISTINE WALDE, *Aus weiter Ferne so nah. Augustus in den Exilgedichten Ovids*, in: *Augustus. Der Blick von Außen. Die Wahrnehmung des Kaisers in den Provinzen des Reiches und in den Nachbarstaaten. Akten der internationalen Tagung an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz vom 12. bis 14. Oktober 2006* (= *Königtum, Staat und Gesellschaft früher Hochkulturen* 8), hrsg. v. Detlev Kreikenbom, Karl U. Mahler, Patrick Schollmeyer und Thomas M. Weber, Wiesbaden 2008, 1–14, hier bes. 14.