

Niels Becker
(becker.niels@web.de)

Hunc quoque carminibus referam fortasse triumphum

Zur Funktion der Triumph-Thematik in Ovids Pont. 2,1¹

Ein Triumphzug durch die Straßen Roms war die größte Ehre, die einem römischen Feldherrn zuteil werden konnte. Der Triumphator wurde Teil einer langen Reihe ruhmreicher Römer, die – so wollte es zumindest die offizielle Geschichtsschreibung – bis zum mythischen Gründervater Romulus, dem ersten römischen Triumphator, zurückreichte. Für die Zuschauer war der Triumphzug, der vom Marsfeld her kommend den Palatin umkreiste und dabei berühmte Bauwerke wie das Marcellustheater, den Circus Maximus und das Kolosseum passierte,² ein buntes und lautes Spektakel, das von der ganzen Stadt Besitz ergriff und ihren Bewohnern den Sieg Roms und die Niederlage ihrer Feinde eindrucksvoll vor Augen führte. Besonders in der späten Republik und der Kaiserzeit war die zunehmende Prachtentfaltung dazu angetan, den Triumph für alle Beteiligten zu einem unvergesslichen Erlebnis zu machen. Doch bereits in früherer republikanischer Zeit war der Triumph ein Ereignis, dessen Präsenz im öffentlichen Raum und der öffentlichen Wahrnehmung weit über das eigentliche Ritual hinausreichte. Der Triumph fand eine dauerhafte materielle Existenz in den an den Häusern der Triumphatoren befestigten *spolia*, den von den Triumphatoren errichteten Tempeln und aufgestellten Statuen und nicht zuletzt in den aus Anlass des Triumphs geprägten Geldmünzen, die für gewöhnlich den Triumphator oder einzelne seiner Siegesinsignien zeigten. Mit Beginn des Prinzipats wurde der Triumph zu einem konstituierenden Element der auf den *princeps* ausgerichteten Staatsideologie. Augustus als alleiniger Inhaber des *imperium* reklamierte das *ius triumphandi* für sich und wenige Mitglieder des Kaiserhauses. Während durch diese Maßnahme der Triumph als rituelle Handlung immer seltener wurde, nahm seine „Versteinerung“ im öffentlichen Raum eher noch zu. Die *fasti triumphales* auf dem *Forum Romanum* und das *Forum Augusti*, das neben einer Statue des triumphierenden *princeps* auch eine lange Galerie mit Statuen republikanischer Triumphatoren enthielt, sind dafür der deutlichste Beleg.³

1 Für wertvolle Hinweise danke ich Prof. Dr. Melanie Möller (Berlin).

2 Zum rekonstruierten Verlauf des Triumphzugs, vgl. Martini (2008).

3 Einen Eindruck von der von Augustus kreierte „Triumph-Topologie“ vermittelt Itgenshorst (2005), die

Diese Diskrepanz zwischen Performanz und Repräsentation, die im Bereich der bildlichen Darstellung während der Kaiserzeit immer deutlicher hervortrat, lässt sich auch in den literarischen Darstellungen des Triumphrituals beobachten. In republikanischer Zeit war der Triumph ein häufig – zeitweise wohl sogar jährlich – wiederkehrendes Phänomen, das jedoch erstaunlich wenig Niederschlag im literarischen Schaffen dieser Epoche gefunden hat;⁴ in augusteischer und nachaugusteischer Zeit steht einer geringen Zahl von Triumphen eine große Menge an literarischen Beschreibungen sowohl kaiserzeitlicher als auch republikanischer Triumphe von verschiedenen Autoren entgegen, darunter Livius, Plinius der Ältere, Plutarch und Tacitus.⁵ Vor diesem Hintergrund hat M. Beard das Konzept des Triumphs als eines *ritual in ink* entwickelt, eines Rituals „whose principal form is in ink alone, whether as a speculative fantasy or an historical reconstruction. It is a ritual that exists on paper frequently without a direct referent in ritual action (or, at least, only in historical ritual action)“.⁶ Aus dieser Konzeption des verschriftlichten Triumphs als Signifikant ohne unmittelbares Signifikat ergibt sich zwangsläufig, dass das Signifikat, d.h. der „echte“ Triumph, durch den Signifikanten nicht nur reproduziert, sondern zugleich nachträglich konzeptualisiert und somit überhaupt erst in seiner Bedeutung konstituiert wird: „Those representations signify, and can constructively re-signify, the ritual“.⁷

M. Beards Konzept des *ritual in ink* markiert eine deutliche Akzentverschiebung in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem römischen Triumph. Wie ein Blick in die jüngste Forschungsgeschichte zeigt, waren Studien zum Thema bis in jüngste Zeit von etymologischen, aitiologischen und juristischen Fragestellungen bestimmt, die bereits im 19. Jahrhundert im Mittelpunkt des Interesses gestanden hatten.⁸ Charakteristisch für dieses selektive Erkenntnisinteresse ist die mittlerweile als klassisch zu bezeichnende Studie von H.S. Versnel,⁹ die sich hauptsächlich der Frage nach dem Ursprung des Triumphrituals und der Interpretation des Triumphators als *Iuppiter* oder *rex* widmet. Die für Beards Konzept des *ritual in ink* zentrale Kategorie der Repräsentation wurde erstmals von I. Östenberg als methodische Grundlage einer umfassenden Untersuchung des

ihre Untersuchung über den republikanischen Triumph mit einem Spaziergang durch das römische Stadtzentrum einleitet.

4 Ausnahmen bilden Plautus und Cicero; vgl. Itgenshorst (2005) 42–88.

5 Zum Verschwinden des Triumphs und dem gleichzeitigen Aufstieg des Konzepts des Triumphs, vgl. Itgenshorst (2008).

6 Beard (2004) 118.

7 Beard (2004) 125.

8 Zusammenfassend zur Forschungsgeschichte: Beard (2007) 53–57.

9 Versnel (1970).

Triumphs herangezogen. Ausgehend von der Vorstellung des Triumphrituals als „performance“, „ritualized play“ und „communal drama“¹⁰ untersuchte sie in ihrer 2003 erschienenen Dissertation erstmals systematisch die bildlichen und literarischen Darstellungen der bei römischen Triumphzügen der Republik und der frühen Kaiserzeit präsentierten Beutestücke, Gefangenen und Abbildungen besieger Städte, Völker und Flüsse. Die Analyse der z.T. in enormer Menge und Vielfalt *ante currum* durch die Straßen Roms transportierten Gegenstände und Personen führt zu der Schlussfolgerung, dass die politisch-ideologische Funktion des Triumphs nicht so sehr darin bestand, den siegreichen Feldherrn zu ehren oder die durch eine „Blutschuld“ verunreinigten Soldaten wieder in die Zivilgemeinschaft zu integrieren, sondern vielmehr darin, den römischen Herrschaftsanspruch über den gesamten Erdkreis zu visualisieren, wodurch das Triumphritual wesentlich zur Konzeptualisierung der römischen Vorstellung der Einheit von *urbs* und *orbis terrarum* beitrug. Beard ging mit ihrer tendenziell dekonstruktivistischen Studie über den Triumph noch weiter und kam zu dem Schluss, dass die Bedeutung des Triumphs letzten Endes nicht in seiner Funktion als „procession through the streets“ sondern als „cultural idea“¹¹ liege, dass der Triumph also in seiner künstlerischen Funktion als Konzept und Signifikant am ehesten zu erfassen sei.

Die Affinität dieses Ansatzes zu einer dezidiert literaturwissenschaftlichen Betrachtung des verschriftlichten Triumphrituals ist offensichtlich. Trotzdem liegen bisher – von wenigen Ausnahmen abgesehen – keinerlei Untersuchungen zur literarischen Dimension des Triumphs vor. Bisherige Studien beschränkten sich weitgehend auf die historische Auswertung der vermeintlichen Tatsachenberichte der griechischen und römischen Historiker, wohingegen die Werke der augusteischen Dichter unberücksichtigt blieben.¹² Dies ist umso erstaunlicher, als der Triumph als Motiv in der augusteischen Dichtung beileibe keine Seltenheit ist. Nicht nur in der staatstragenden Dichtung Vergils – z.B. in der Schilderung des Triumphs des Augustus in der *Aeneis* oder des Triumphs des Dichters zu Beginn des dritten Buchs der *Georgica*¹³ –, auch in der Dichtung der

10 Östenberg (2003). Im folgenden wird die überarbeitete Fassung zitiert: Östenberg (2009); hier: 6–7.

11 Beard (2007) 333.

12 Beard kritisiert in ihrem Aufsatz über „Ovids Triumph“, dass in früheren Untersuchungen – einschließlich ihren eigenen – hauptsächlich „historische Berichte“, nicht aber „literarische Fiktionen“ über den Triumph Beachtung gefunden hätten: Beard (2004) 125. Östenberg wertet zwar auch die Triumphbeschreibungen Ovids aus, geht aber nicht auf deren spezifisch dichterische Verfasstheit ein; insbesondere übergeht sie die Tatsache, dass Ovid die in seiner Exildichtung geschilderten Triumphe nie gesehen bzw. diese z.T. gar nicht stattgefunden haben.

13 Verg. Aen. 8,722–728; Verg. Georg. 3,10–48.

römischen Elegiker ist der Triumphzug ein häufig anzutreffendes literarisches Gestaltungselement.¹⁴ Dies gilt insbesondere für Ovid. Wie ein roter Faden durchziehen Triumphschilderungen das Œuvre des Autors – von den *Amores*, wo an prominenter Stelle im ersten Buch der Triumph Amors über den Dichter geschildert wird, über die *Ars Amatoria* bis hin zur Exildichtung, wo der Triumph fast schon zu einem Leitmotiv avanciert, das es dem Dichter erlaubt, seine räumliche Abwesenheit und sein Selbstverständnis als Dichter in Bezug zu setzen zur Präsenz des Kaiserhauses in Rom und der Macht des Augustus als *princeps*.¹⁵

Im folgenden soll die Funktion des Triumphmotivs in einer der ausführlichsten Triumphschilderungen in Ovids Exilwerk – Pont. 2,1¹⁶ – analysiert und vor dem Hintergrund der Auffassung des Triumphs als eines literarischen Signifikanten interpretiert werden. Im Vordergrund steht dabei die Frage, welche Rolle das Triumphmotiv bei der Verhandlung von Fragen der Repräsentation, der Mimesis und der Fiktionalität spielt. Zugrunde gelegt werden dabei die von Philip Hardie beschriebenen Beobachtungen zu Ovids „Poetics of Illusion“, die in der Exildichtung ein Spannungsverhältnis von Anwesenheit und Abwesenheit erzeugt, wobei sich beide Kategorien in eine geographisch-topologische und eine fiktive Komponente aufteilen lassen. Vor allem in den Gedichten des von der *ira principis* getroffenen Ovid ist dabei die Idee einer „equivalence between the power of the poet to conjure up presences and the power of the princeps to impose an imperial reality of images and representations“¹⁷ von besonderer Relevanz.¹⁸

Bei der Interpretation soll vor allem die eigentliche Triumphschilderung im Mittelteil des Gedichts (V. 19–48) eingehender untersucht werden. Da jedoch die für die Analyse des Triumphs zentrale Frage nach den Kategorien Realität und Fiktion, Präsenz und Absenz das gesamte Gedicht durchzieht und es daher kaum möglich ist, die Aussage des Mittelteils losgelöst von den beiden anderen Gedichtteilen (V. 1–18; V. 49–68) zu

14 Die einzige Darstellung des Triumphmotivs in der augusteischen Elegie liefert Galinsky (1969).

15 Das Triumphmotiv findet sich in Am. 1,2 und Ars 1,213–228; die Exildichtung Ovids weist nicht weniger als sechs explizite Triumphschilderungen auf, davon vier in den *Epistulae ex Ponto*: Trist. 3,12; Trist. 4,2; Pont. 2,1; Pont. 2,2; Pont. 3,3; Pont. 3,4.

16 Trotz der „Ovidindustrie“ (Helzle) der letzten Jahre wird die Exildichtung des Dichters nach wie vor eher wenig beachtet. Das Triumphmotiv als bedeutsames Gestaltungselement der Exildichtung wird dabei fast nie berücksichtigt. Zu Pont. 2,1 liegen lediglich zwei kürzere Aufsätze vor: Gärtner (1999) und Schäfer-Schmitt (2008).

17 Hardie (2002); Zitat: 316.

18 Die beiden Pole dieser Äquivalenz lassen sich im Fall der Exildichtung durch die Gegenüberstellung der von Augustus organisierten Triumphe und der von ihm gestalteten Triumph-Topologie in Rom einerseits und den Triumphschilderungen in den in Rom zirkulierenden Gedichten des verbannten Dichters andererseits besonders augenfällig darstellen.

erfassen, kann und soll auf eine Gesamtinterpretation des Gedichts nicht verzichtet werden. Der intertextuelle Charakter der Elegie macht es außerdem erforderlich, zusätzlich zu Pont. 2,1 auch die Triumphschilderungen in Trist. 4,2, Am. 1,2, Ars 1, Verg. Georg. 3 sowie verschiedene andere Referenzpassagen bei Vergil, Properz und Ovid heranzuziehen.¹⁹

1 Historischer Kontext und Aufbau des Gedichts

In Pont. 2,1 bezieht sich Ovid auf den pannonischen Triumph des Tiberius, an dem auch dessen Adoptivsohn Germanicus teilnahm. Der Triumph wird gewöhnlich auf den 23. Oktober 12 n. Chr. datiert. Das *signum Iustitiae Augustae*, auf das Ovid in V. 32–34 anspielt, wurde am 8. Januar 13 n. Chr. geweiht. In Verbindung mit dem in V. 2 genannten *Notus* ergibt sich ein Abfassungszeitraum zwischen Frühjahr und Sommer 13 n. Chr.²⁰

Das Gedicht gliedert sich klar in drei Teile. Im ersten Teil – V. 1 bis V. 18 – steht Ovids Reaktion auf die eintreffende Kunde (*fama*, V. 1) von Tiberius' Triumph im Vordergrund; der exilierte Dichter ist entschlossen, trotz der Verbannung durch Augustus an der Freude über den Triumph teilzuhaben (*laetitia ... fruar*, V. 12). In diesem Teil steht noch nicht Tiberius selbst im Vordergrund; Vers 7 (*nolit ut ulla mihi contingere gaudia Caesar*) lässt eher an den für Ovids Exil verantwortlichen Augustus denken. In Vers 19 beginnt – markiert durch die Wiederaufnahme der Schlüsselbegriffe *Fama* und *triumphi* aus Vers 1 – der zweite Teil, der die eigentliche Triumphschilderung enthält. Tiberius wird hier nicht namentlich genannt, ist aber durch die Bezeichnung als *dux* (V. 22) und *victor* (V. 29) sowie eine Anspielung auf seinen Adoptivvater Augustus (*sui ... parentis*, V. 33) als Triumphator erkennbar. In Vers 49, wo Ovid mit dem Prädikat *pertulit* und dem Subjekt *rumor* die entsprechenden Satzelemente *pervenit* und *fama* in V. 1 variiert, beginnt schließlich der dritte und letzte Teil, der sich durch die explizite Nennung des Namens Germanicus vom restlichen Gedicht klar abhebt. In diesem Teil imaginiert Ovid – die vorherrschende Zeitstufe ist das Futur – einen künftigen Triumph des Germanicus, den er in einem Gedicht zu verewigen gedenkt. In V. 63 (*hunc quoque carminibus referam*

19 Hardie weist völlig zu Recht auf die „strong line of continuity between the elegy of exile and Ovid's earlier amatory elegy“ hin (Hardie [2002] 285–286). Dabei geht es freilich nicht um bloße Wiederholung der Elemente des Triumphmotivs oder eine wie auch immer geartete „Wiedergutmachung“ für die ungehörige Verwendung des Motivs in der Liebesdichtung; vielmehr etabliert Ovid durch die Bezüge auf sein früheres Werk eine zweite Interpretationsebene, die sich in ihrer virtuellen Präsenz bestens in das Spannungsfeld von Präsenz und Absenz einfügt und mit diesem interagiert.

20 Zum historischen Hintergrund: Helzle (2003) 249–252 und Syme (1978) 40–42.

fortasse triumphum) nimmt Ovid eine Umkehrung der Perspektive des Eingangsverses (*huc quoque Caesarei pervenit fama triumphi*, V. 1) vor und erhebt sich selbst zum handelnden Subjekt, das die Deutungshoheit über Germanicus' Triumph erlangt. Die Bedeutung dieses Perspektivenwechsels und der ihr zugrunde liegenden Dreiteilung des Gedichts für Ovids poetologische Strategie wird im folgenden näher beleuchtet werden.

2 Erster Teil: *Huc quoque pervenit fama*: Ovids poetische Präsenz in Rom

Der erste Vers enthält den programmatischen Kern des Gedichts – und der Ovidischen Exildichtung insgesamt. Hier wird dem Leser die Spannung zwischen politisch erzwungener geographischer Distanz und den Möglichkeiten poetischer Distanzüberbrückung im Mikrokosmos eines einzelnen Verses vor Augen geführt. Das einleitende *huc quoque* wird von Ovid auch in anderen Elegien verwendet, um seine extreme Distanz von Rom auszudrücken, wobei fast immer der Kontrast von griechisch-römischer Kultur und skythisch-getischer Barbarei betont wird.²¹ Am anderen Ende des Verses steht mit *triumphi* das in Rom stattfindende Ereignis, an dem Ovid nicht teilnehmen kann. Während der Triumph die von Tiberius und Germanicus besiegten barbarischen Elemente nach Rom bringt und dem römischen Herrschaftsbereich einverleibt, muss Ovid am Rande dieses Herrschaftsbereich verbleiben, wo er der Bedrohung der gesetzlosen Barbaren ausgesetzt ist.²² Das Prädikat des Satzes (*pervenit*) – an zentraler Stelle nach der Penthemimeres platziert – markiert eine der Richtung des Triumphs entgegengesetzte Bewegung von Rom in den barbarischen Bereich der Welt, in dem Ovid sich aufhält. Als

21 Vgl. Pont. 1,3,37–38 (Rom vs. barbarisches Skythien) und Trist. 3,9,1–4 (Griechenland vs. barbarisches Getenland). Die Austauschbarkeit von *Scythae* und *Getae* lässt sich auch in Pont. 2,1 beobachten. Die *Scythica regio* vom Beginn des ersten Teils (V. 3) wird zu Beginn des zweiten Teils als *mediis ... Getis* (V. 20) wieder aufgenommen.

22 Häufig betont Ovid seine prekäre Lage im am Rand des römischen Herrschaftsbereichs gelegenen Skythenland. Die dort ansässigen Barbaren sind (noch) nicht unter römische Kontrolle gebracht und stellen daher eine Bedrohung für den – lediglich relegierten und sich also nach wie vor des römischen Bürgerrechts erfreuenden – Ovid dar. In Trist. 2,187–206 betont er seine extreme Entfernung von Rom, den prekären Status der erst seit kurzem zum römischen Reich gehörenden Gegend, in der er sich befindet, und besteht auf seinem eigenen Status als römischer Bürger, der unter dem Schutz des *princeps* steht (*fas prohibet Latio quemquam de sanguine natum / Caesaribus salvis barbara vincla pati*, V. 205–206). In Trist. 3,10,54–60 werden die plündernden Barbaren beschrieben, die ihre Gefangenen fortschleppen. Dabei erinnern die *vinctis post tergum lacertis* gefesselten Menschen (V. 61) an die Gefangenen im römischen Triumphzug (vgl. Östenberg [2009] 136). Auch in Trist. 2 klingt mit *barbara vincla* das Triumph-Motiv an (vgl. Ovids eigene Triumphbeschreibungen in Trist. 4,2,21 [*vinclaque captiva*] und Pont. 2,1,44 [*vincula*]). Die *corpora capta* der von den Germanen geopfert Menschen in Trist. 4,2,36 lassen außerdem an die *pars capta* in Trist. 3,10 denken). Während Ovid also über die frohe Kunde vom Triumph in Rom spricht, die zu ihm gelangt, erinnert er zugleich an seine Klagen über die barbarischen „Triumphe“ über römische Macht und römisches Recht in Tomis.

Subjekt der Handlung fungiert die *fama*, deren Distanzüberbrückende Funktion bereits dadurch angedeutet wird, dass das semantisch zu *triumphi* gehörige *Caesarei* durch ein Hyperbaton in die linke Vershälfte hineingezogen wird, wodurch eine unmittelbare Nähe von Tomis (*huc*) und Augustus (*Caesarei*) entsteht.²³

Die Kunde (*fama*) von Tiberius' Triumph dürfte Ovid durch einen Reisenden oder vielleicht einen Brief aus der Heimat erreicht haben.²⁴ Indem er aber *fama* als alleiniges Subjekt präsentiert und diese parallel zu der *aura Noti* in V. 2 setzt (vgl. *huc quoque ... pervenit* und *quo ... vix venit*), inszeniert Ovid eine Kommunikationssituation, in der die *fama* durch den Äther direkt zu Ovid reist. Sie ähnelt in dieser Hinsicht der *Fama* aus dem vierten Buch der *Aeneis*.²⁵ Wie die Vergilische *Fama* wird auch die *fama* bei Ovid schließlich personifiziert gedacht (V. 19) und vom Dichter „hymnisch angerufen“.²⁶ Dazu passen auch die folgenden Ausdrücke des Erfahrens und des Mitteilens (*indice te didici*, V. 21; *tu mihi narrasti*, V. 25), die an die Anrufung der Muse im ersten Vers der *Odyssee* erinnern. Die direkte Anrede der *Fama* (*gratia, Fama, tibi*, V. 19) verweist zudem auf Ovids Dank an die Muse in *Trist.* 4,10,117–122 (*gratia, Musa, tibi*, V. 117). Im Gegensatz zur *Fama* ist die Muse nicht selbst unterwegs, sondern setzt den von ihr inspirierten Dichter in Bewegung: *tu nos abducis ab Histro, / in medioque mihi das Helicone locum*, *Trist.* 4,10,119–120). Spätestens mit dem Auftauchen des Begriffs *fama* in einer im Vergleich zu *Pont.* 2,1 verschobenen, den Ruhm des Dichters bezeichnenden Bedeutung in der Anrede *tu mihi ... vivo sublime dedisti / nomen, ab exequiis quod dare fama solet* (V.

23 Sehr viel häufiger finden sich Formen von *Caesar* im Zusammenhang mit der Entfernung Ovids aus Rom, so z.B. im ersten Gedicht der *Tristia*: *Trist.* 1,1,69–72. Sehr häufig ist auch die sinnbildlich für Ovids Verbannung stehende *Caesaris ira* (z.B. *Trist.* 1,2,3; *Trist.* 1,3,85; *Trist.* 3,8,39; *Trist.* 3,13,11; *Trist.* 5,1,41).

24 In *Trist.* 4,2,70 scheint Ovid an einen Reisenden zu denken. In *Trist.* 3,12,31–50 stellt sich Ovid vor, wie ein Seefahrer als Träger von *rumor* und *fama* Neuigkeiten von Roms Triumph über Germanien mit sich bringt. Es handelt sich also um eine mit *Pont.* 2,1 vergleichbare Situation.

25 Vgl. *Aen.* 4,176–177: *mox sese attollit in auras / ingrediturque solo et caput inter nubila condit*. Vgl. außerdem die Fortbewegung der *Fama* am Himmel (*Aen.* 4,184: *nocte uolat caeli medio terraeque per umbram*) mit der Reise der Ovidischen *mens* in *Trist.* 4,2,59–60: *illa per immensas spatatur libera terras, / in caelum celeri pervenit illa fuga*. Die Verwendung der Verbform *pervenit* in *Pont.* 2,1,1 und *Trist.* 4,2,60, wo die Reise der Ovidischen *mens* beschrieben wird, macht darauf aufmerksam, dass die *fama* als Vehikel für die *mens* des Dichters zu denken ist. Die an die erste literarische Erwähnung der Φήμη bei Hesiod (*Erg.* 760–764) erinnernde Beschreibung der *fama* als *monstrum horrendum* (*Aen.* 4,181) und *dea foeda* (195) hat keine Entsprechung bei Ovid. Interessanterweise findet sich aber bei der Vergilischen *Fama* ein – bereits für die Homerische ὄσσα (vgl. *Hom. Od.* 24,413–414; *Il.* 2,93–94) und die mit ihr in Verbindung stehenden ὄνειροι (vgl. *Il.* 2,1–40; *Od.* 19,560–567) charakteristisches – Spannungsverhältnis von *Wahrem* und „*Erdichtetem*“: *tam ficti praeuque tenax quam nuntia ueri* (*Aen.* 4,188). Die *Fama* als Quelle der dichterischen Inspiration verweist bei Ovid also auch auf das unauflösbare Spannungsverhältnis zwischen Realität und Fiktionalität in den *ex Ponto* verfassten Triumphbeschreibungen.

26 Helzle (2003) 256.

121–122) wird deutlich, dass der Beginn von Pont. 2,1 einen poetologischen Subtext aufweist, der es dem Dichter ermöglicht, die Ausgangssituation des Gedichts, in der er der passive Empfänger einer Botschaft zu sein scheint, in eine von poetischer Autorität und Unabhängigkeit geprägte Sprechsituation zu verwandeln.

Mit der folgenden Beschreibung der Auswirkungen, die die Nachricht vom Triumph auf ihn hat, setzt Ovid die Inszenierung seiner poetischen Deutungshoheit fort. Dabei bedient er sich zweier metaphorischer Ausdrücke aus dem Bereich der Himmelsphänomene: *tandem aliquid ... serenum / vidi* (V. 5–6)²⁷ und *pulsa curarum nube* (V. 5). Da das Adjektiv *serenus* sich ursprünglich auf das Wetter oder den Himmel bezieht,²⁸ denkt man als Leser hier spontan an einen aufklarenden Himmel, besonders in Verbindung mit *pulsa curarum nube*. Die Wolke ist hier jedoch eindeutig metaphorisch zu verstehen und auch *serenum* erlaubt durch sein Bezugswort *aliquid*²⁹ keine eindeutige Assoziation mit dem Himmel. Dies ändert sich in V. 25–27, wo das Wetter am Tag des Triumphzugs beschrieben wird. Hier werden beide Ausdrücke wieder aufgenommen, dabei aber in einigen entscheidenden Details verändert. *Serenum* bezieht sich nun auf *solem*, wird also in einer der eigentlichen Wortbedeutung entsprechenden Verbindung verwendet. Wolken werden zwar nicht erwähnt, sind allerdings durch den regenbringenden *nubilus Auster* (V. 26) dennoch präsent. Es handelt sich hier also – zumindest scheinbar – um konkrete und eigentliche Beschreibungen des Wetters. Im Rückblick auf die entsprechende Stelle am Gedichtanfang wird allerdings klar, dass der plötzliche Wetterumschwung pünktlich zum Termin des Triumphs genauso zur nachträglichen, klischeehaften Inszenierung des Triumphrituals im Medium der Literatur gehört wie der metaphorisch dargestellte Stimmungsumschwung des Dichters am Pontus. Es stellt sich also die Frage, welcher Unterschied überhaupt zwischen vermeintlich „realistischen“ Beschreibungen, wie sie z.B. ein Beobachter anfertigen kann, und metaphorisch überformten Darstellungen besteht. Diese Infragestellung ist von Ovid natürlich intendiert, da er so die Kategorien „real“ und „metaphorisch“, „echt“ und „fingiert“ auf eine Stufe stellen kann, wodurch er zugleich seine eigene *in absentia* verfasste Dichtung aufwertet.

27 Das nach Enjambement betont am Versanfang stehende *vidi* verweist vielleicht auf das *cur aliquid vidi?* aus Trist. 2,103.

28 Helzle (2003) 258.

29 Zur Konstruktion: Galasso (1995) 98.

Im weiteren Verlauf des ersten Gedichtteils benutzt Ovid zur Beschreibung seiner Reaktion auf die Nachricht vom Triumph zwei weitere Motive, die seinen Status als *poeta* festigen. In V. 12 (*hac ego laetitia, si vetet ipse, fruar*) drückt Ovid seine Entschlossenheit aus, sich dem Wunsch des *princeps*³⁰ zu widersetzen und an der Freude des römischen Volkes teilzuhaben. Der Vers erinnert durch das betont am Versende stehende *fruar* an eine ganz ähnliche Passage in Trist. 3,7: *ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque* (V. 47). Dort ist es bezeichnenderweise das dichterische *ingenium*, auf das Ovid sich beruft und das sich dem Einfluss des *princeps* entzieht. Auch die *fama* wird hier wie in Trist. 4,10 im Sinne des Nachruhms als Motiv der Überlegenheit des Dichters verwendet (*me tamen extincto fama superstes erit*, V. 50). Die am Ende des Gedichts hergestellte Verbindung der Unsterblichkeit des Dichters mit der Herrschaft Roms über den Erdkreis (*dumque suis victrix omnem de montibus orbem / prospiciet domitum Martia Roma, legar*, V. 51–52) verweist auf die letzten Verse (V. 877–879) der *Metamorphosen* – hier erscheint *fama* ebenfalls in der bereits erwähnten Bedeutungsverschiebung, wobei auch die Auffassung der *Fama* als *stand-in* für die Muse mitschwingt – und schafft zudem einen weiteren Anknüpfungspunkt zu Pont. 2,1, wo die Verbindung von Rom als Siegerin und dem besiegten Erdkreis – ein typisches Triumphmotiv – ebenfalls vorkommt (V. 21–24). Schließlich existiert eine direkte Verbindungslinie zwischen *legar* in den *Metamorphosen*, *legar* in Trist. 3,7 (wo auch *fruor* steht) und *fruar* in Pont. 2,1, das klanglich ohnehin an *legar* erinnert. Ovid inszeniert sich hier also als *poeta vates*, der durch sein *ingenium* über ein ihm eigenes Instrument verfügt, das es ihm erlaubt, nicht nur die politischen Gebote des Kaisers zu umgehen, sondern sich auch die für seine eigenen Zwecke – und damit letzten Endes für die Gewährleistung seiner Unsterblichkeit – nützlichen, nur scheinbar gegen ihn gerichteten politischen Kategorien künstlerisch anzueignen.

30 Interessant für den weiteren Verlauf des Gedichts ist außerdem der Umstand, dass der *princeps* hier mit der göttlichen Sphäre assoziiert wird. Zunächst erscheint *Caesar* (V. 7) ohne Bezug zum Göttlichen, anschließend werden die *di* (V. 9) und ihre Gebote angeführt. Nachdem das auf den *Caesar* bezogene *ipse* (V. 12) bereits eine erste gedankliche Verbindung zwischen *princeps* und *deus* herstellt, wird zunächst *Iuppiter* aus der Menge der *di* herausgegriffen und in seinem regenspendenden Wirken (V. 13) gewürdigt. Schließlich überträgt Ovid das Bild von der Klette (V. 14) ausdrücklich auf sich selbst (*nos quoque*, V. 15) und verwendet dazu den Begriff *numen*, der – unterstützt durch das an Regen erinnernde Adjektiv *frugiferum* – zum einen auf *Iuppiter* bezogen werden kann, zum anderen aber auch auf den *princeps*, dessen *gaudia* (V. 17) unmittelbar im Anschluss erwähnt werden. Unterstützt wird letztere Assoziation dadurch, dass sowohl das Verb *sentire* (*sentimus ... / numen*, V. 15–16) als auch das Wort *numen* selbst häufig in Verbindung mit dem *princeps* verwendet wird (*sentire* z.B. Trist. 3,8,14; *numen* z.B. Trist. 1,5,44). Diese Verbindung des *princeps* mit *Iuppiter* wird Ovid im folgenden aufzuspalten und durch andere Assoziationen zu ersetzen suchen.

Am Ende des ersten Gedichtteils erreicht Ovids Selbstautorisierung durch das Triumph-Motiv ihren ersten Höhepunkt. In V. 17–18 (*gaudia Caesareae mentis*³¹ *pro parte virili / sunt mea: privati nil habet illa domus*) reklamiert Ovid die kaiserlichen Freuden des Triumphs für sich. Entscheidend ist dabei das Wortspiel mit der Antithese *publicus/privatus*. Die Gleichsetzung des Kaiserhauses mit der Gesamtheit der öffentlichen Sphäre verwendet Ovid auch in Trist. 4,4,15–16: *res est publica Caesar, / et de communi pars*³² *quoque nostra bono est*. Durch das zwischen *res* und *publica* gesetzte Prädikat *est* werden hier zwei gleichzeitig zu denkende Lesarten erzeugt. Wird *publica* als eigenständiges Attribut zu *res* aufgefasst, entsteht die Interpretation „öffentliche Sache, Angelegenheit von öffentlichem Interesse“; wird *res publica* als Kompositum verstanden, was natürlich naheliegt, ist Augustus als identisch mit dem Staat zu denken. Diese hier eher abstrakt gefasste Idee wird in Pont. 2,8 veranschaulicht, wo Ovid beim Anblick einiger kaiserlicher Statuetten feststellt: *hunc ego cum spectem, videor mihi cernere Romam / nam patriae faciem sustinet ille suae* (V. 19–20). Auch hier scheint, wie Helzle beobachtet,³³ Augustus' neuer Titel *pater patriae* von besonderer Bedeutung zu sein. A.-C. Dan³⁴ erinnert in diesem Zusammenhang an die von der historischen Forschung beobachtete „transformation du domaine public républicain en domaine privé impérial“ und verweist auf die enge Verbindung, die in den *Res Gestae* zwischen den Bauwerken Roms und Augustus hergestellt wird. Indem Augustus sich in den öffentlichen Raum einschreibt und alleiniger Repräsentant der Staatsgewalt wird, gibt er Ovid die Möglichkeit, sich im öffentlichen Raum verankerter kaiserlicher Symbole wie des Triumphs zu bemächtigen und diese für seine eigenen Zwecke zu nutzen. Ovid nimmt dadurch eine deutliche Fortentwicklung der am Ende von Trist. 4,2,73–74 (*illa dies veniet, mea qua lugubria ponam, / causaque privata publica maior erit*) formulierten Idee von der Auflösung privater Sorgen in der öffentlichen Freude vor und findet so eine genuin poetische Lösung

31 Zum textkritischen Problem *mentis* (codd.) vs. *gentis* (Konjektur Heinsius): Gegen Helzle (2003) *ad loc.*, der *gentis* wegen *domus* im Pentameter vorzieht, folge ich Galasso (1995) *ad loc.*, der anmerkt: „Fin dall'epoca arcaica, ed anche in Virgilio ... la *mens* è la sede dei sentimenti, e quindi anche della gioia“ und hinsichtlich des Übergangs von Augustus in V. 17 zur kaiserlichen *domus* in V. 18 auf die problemlose „transizione dalla singola persona, individuata dalla similitudine con Giove, alla pluralità dei membri della domus imperiale che sono interessati al trionfo“ verweist. Davon abgesehen lässt sich die Wendung *Caesarea mens* als Gegenstück zu Ovids die räumliche Distanz überwindender *mens* verstehen; wenn Ovid „mental“ am Triumph teilnimmt, erscheint es nur logisch, dass das Ziel seiner Teilhabe die *mens* des mit dem öffentlichen Raum gleichgesetzten *Caesar* ist.

32 Die *pars nostra*, die Ovid hier beansprucht, entspricht der *pars virilis* in Pont. 2,1,17. Augustus erscheint bei einer Zusammenschau der beiden Stellen also als *bonum commune*, als römisches „Commonwealth“, an dem auch der relegierte Ovid Anteil hat.

33 Helzle (2003) 255.

34 Dan (2011) 224 u. 228.

für den von ihm zuvor beklagten Missstand, dass seine Werke keinen Zugang zu den öffentlichen Bibliotheken finden, d.h. dass seine Dichtung im von Augustus kontrollierten öffentlichen Raum zur Bedeutungslosigkeit verurteilt ist (*interea, quoniam statio mihi publica clausa est, / privato liceat delituisse loco* [Trist. 3,1,79–80]).

Die Beschreibung der anlässlich des Triumphs in Rom zusammenströmenden Menschen³⁵ erlaubt es Ovid, das Thema der Teilhabe am öffentlichen Leben in Rom weiter zu verfolgen. Der Dichter vermag dank der *Fama/Musa* zu berichten, dass in der Stadt Rom kaum noch Platz für die enorme Menge an Menschen vorhanden ist (*quaeque capit vastis inmensum moenibus orbem, / hospitibus Romam vix habuisse locum*, V. 23–24). Die Art und Weise, wie Ovid diese an sich recht banale Tatsache beschreibt, ist äußerst bemerkenswert. Durch das Bild der Mauern Roms, die den ganzen Erdkreis umfassen, aktiviert Ovid einen Topos, den er selbst schon mehrfach in seinem Werk aufgegriffen hat.³⁶ Im zweiten Buch der *Fasti*, wo von Terminus die Rede ist, der sich mit *Iuppiter* den Tempel auf dem Kapitol – Ziel des kaiserlichen Triumphzugs – teilt, verkündet Ovid: *Romanae spatium est Urbis et orbis idem* (V. 684). Dieser offiziellen Auffassung, die vom römischen Kaiserhaus im Rahmen des Triumphs zelebriert wird,³⁷ ist die ironisierte

35 Interessanterweise konstruiert Ovid seine Teilnahme am Triumph (*spectata triumphi / ... pompa*, V. 19–20) parallel zu der Teilnahme der Menschen in Rom (*visenda coisse*, V. 21); in beiden Fällen steht das Sehen im Vordergrund. Objekt der Betrachtung ist nicht der *dux* selbst, sondern ausdrücklich dessen *ora*. Diese metonymische Ausdrucksweise findet sich auch in Gedichten, in denen Ovid sich vorstellt, er selbst reise nach Rom zurück, um dort die *coniugis ora* (Trist. 3,8,10) zu sehen. Darüber hinaus verweist die Betonung der *ora* auf den Triumphator in Trist. 4,2,47–48, der *populi ... per ora* fährt und so an einen literarischen, „rezitierten“ Triumphator erinnert. Ausgehend von dieser Prämisse kann man den Triumphator mit dem Dichter der *Metamorphosen* vergleichen, der von sich sagt: *ore legar populi* (Met. 15,878). Wie der Dichter kann der Triumphator seinen Nachruhm nur durch die fortgesetzte „Lektüre“ seiner versprochenen Existenz durch die Nachwelt sicherstellen, wodurch er nicht nur auf eine Ebene mit dem Dichter gestellt wird, sondern in ein regelrechtes Abhängigkeitsverhältnis gerät, da die poetischen Ausdrucksformen des Dichters die dauerhafte „Lektüre“ des Triumphs erst ermöglichen (vgl. Hardie [2002] 310–311).

36 Auch in der Exildichtung selbst bezieht sich Ovid des öfteren auf dieses Konzept, z.B. Trist. 3,7,51–52 und Trist. 1,5,69.

37 Besonders deutlich wird dies in den *Res Gestae: Rerum gestarum divi Augusti, quibus orbem terrarum imperio populi Romani subiecit* (Aug. Anc. 1). Östenberg kommt in ihrer Untersuchung zu dem Schluss, dass der Triumph in seiner Organisation darauf ausgerichtet war, die Herrschaft über die ganze Welt zu demonstrieren. Dazu zählte das Vorführen möglichst vieler Beutestücke und Gefangener aus möglichst vielen Weltgegenden, wobei z.T. auch Angehörige von Völkern präsentiert wurden, die gar nicht Teil der mit einem Triumph beendeten Kampagne waren. In den Berichten über Pompeius' dreifachen Triumph im Jahre 61 v. Chr. wird betont, dass er über alle drei Kontinente und damit über die ganze Welt triumphierte. Nachfolgende Triumphatoren wie Caesar und Augustus eiferten diesem Vorbild nach. Augustus inszenierte seinen dreitägigen Triumph so, dass auch er dem römischen Volk die Unterwerfung aller drei Kontinente und somit der gesamten Welt vor Augen führen konnte (vgl. Östenberg [2009] 283–292). Der Anspruch auf Weltherrschaft ist im Triumphzug des Pompeius besonders augenfällig. Der Triumphator präsentierte eine Weltkugel und wählte dieses Motiv auch für die aus Anlass des Triumphs geprägten Münzen (vgl. Beard [2007] 10 u. 20–21). Auch in der fiktionalisierten Beschreibung des Triumphs des Augustus erkennt Östenberg die Intention des Dichters, durch die Auswahl der im Triumph gezeigten Völker (einige davon – wie Ovid – am Rand oder gar außerhalb des eigentlichen römischen

Version in *Ars* 1,171–175 entgegenzuhalten. Hier ist ein fingierter Seekrieg, ein Abbild eines Krieges (*belli naualis imagine*, V. 171), Anlass für das Zusammenströmen der Menschen: *ingens orbis in Vrbe fuit*.³⁸ Ovid verfolgt hier eine doppelte Strategie. Zum einen eignet er sich die offizielle *urbs/orbis*-Doktrin des Prinzipats an, indem er *orbis* als Bezeichnung des bis ans Ende der Welt ausgedehnten römischen Herrschaftsbereichs, zugleich aber auch als Bezeichnung seines am Rande eben dieses Herrschaftsbereichs gelegenen Aufenthaltsortes benutzt.³⁹ Der Triumph, der den *orbis* in die *urbs* bringt,⁴⁰ bietet dem Dichter die Gelegenheit, die ihm auferlegte geographische Distanz zu überwinden und sich mittels einer poetischen Gestaltung des Triumphs – man denke an seine *per immensas terras* reisende *mens* in *Trist.* 4,2,59 – ins Zentrum der den *inmensum orbem* umfassenden Stadt Rom vorzudringen und sich so in die politische Ideologie des römischen Triumphs einzuschreiben. Dieser Intention liegt auch die zuvor vorgenommene Ineinssetzung von *Caesar* und *res publica* zugrunde, durch die Ovid über den Umweg des die Ideologie der Einheit von *princeps* und *urbs/orbis* widerspiegelnden Triumphs dem *princeps* seine Deutungshoheit über das Triumphritual zu entreißen versucht. Darüber hinaus bereitet der Verweis auf die in der *Ars amatoria* geschilderte Naumachie des Augustus die Subvertierung der kaiserlichen Triumphsymbolik mittels der dichterischen Kategorien der Fiktionalität und der Mimesis vor, die im Mittelteil von *Pont.* 2,1 in den Vordergrund rückt. Die Naumachie zeigt eine nachgestellte Schlacht – die Schlacht von Salamis zwischen Griechen und Persern⁴¹ –, ist also nur die *imago* einer Schlacht, worin sie den Triumphzügen mit ihren Darstellungen von Städten, Völkern und Flüssen stark ähnelt. Allerdings wird hier eine Schlacht gezeigt, die mit Augustus oder Rom nichts zu tun hat, also gerade nicht die Herrschaft über den *orbis terrarum* zeigt, obwohl nur bei diesem Ereignis in der *Ars* die Anwesenheit des ganzen Erdkreises in der Stadt hervorgehoben wird – ein Umstand, der beim Leser von *Pont.* 2,1 gewisse Zweifel an der Bedeutsamkeit der im Triumph präsentierten *imagines* hervorrufen dürfte. Die Schilderung der Gladiatorenkämpfe, an die die Naumachie-Szene in der *Ars* sich unmittelbar anschließt,⁴²

Herrschaftsbereichs gelegen) die Eroberung der gesamten Welt darzustellen (vgl. Östenberg [1999]).

38 Hier zeigt sich vor dem Hintergrund der Triumphthematik besonders deutlich die Zweischnidigkeit des Konzepts. Die *urbs* als „compendium mundi“ (Galasso [1995] *ad loc.*) beinhaltet Elemente aus allen Teilen des Imperiums; diese Tatsache aber ist Ausdruck der im Triumph präsentierten Beherrschung der Welt durch Rom.

39 Vgl. *Trist.* 3,12,51; *Trist.* 3,1,49–50; *Trist.* 4,2,69–70.

40 Vgl. Beard (2007) 161.

41 Hollis (1977) 63–64.

42 Unmittelbar nach der Naumachie beginnt – eingeleitet vom Signalwort *orbis* (V. 177) – die Beschreibung des von Ovid imaginierten Triumphs des jungen Gaius Caesar über die Parther; vgl. Hollis (1977) 65–73.

legt sogar noch weiter gehende Implikationen nahe. Wie die Naumachie und der in V. 89–134 geschilderte Theaterbesuch dient der Besuch der Gladiatorenkämpfe in der *Ars* nur dazu, die Nähe der *puella* zu suchen, auf die man ein Auge geworfen hat, und sie für sich zu gewinnen. Dabei werden die Grenzen von Realität und Fiktion immer wieder verwischt. Bei den Gladiatorenkämpfen wird der Zuschauer sogar selbst Teil des betrachteten Spektakels: *et pars spectati muneris ipse fuit* (V. 170).⁴³ Diese Auflösung der Grenze zwischen Realität und Fiktion und die damit verbundene Umkehrung des Mimesis-Konzepts von einem die Realität abbildenden zu einem die Realität – im lateinischen Wortsinne – fingierenden Verhältnis betreibt Ovid auch in der folgenden Passage der Triumphbeschreibung.

3 Zweiter Teil: *Imitantia oppida*: Die Fiktionalisierung des Triumphrituals

Nach der bereits analysierten Schilderung des Wetters präsentiert Ovid eine Vielzahl von Handlungen und Objekten, die alle dem gewöhnlichen Ablauf und der typischen Zusammensetzung eines Triumphs entsprechen. Die ausführliche Auflistung vielfach vorgeprägter Triumphelemente entspricht dabei voll und ganz der von Beard in Bezug auf Trist. 4,2 gemachten Beobachtung, die Triumphbeschreibung bei Ovid sei „a mini-*anthology of quotations and clichés from earlier triumphal poetry*“.⁴⁴

Das erste klischeehafte Element, das Ovid früheren Triumphbeschreibungen entnimmt, ist das Verbrennen von Weihrauch; es findet z.B. auch in Trist. 4,2,4 und in Hor. Carm. 4,2,51–52 statt. In Verbindung mit dem Weihrauchopfer führt Ovid außerdem die Vorstellung der *iustitia ... parentis*, also des Augustus als Adoptivvater des Tiberius ein (V. 33). Die Einweihung des *Iustitia*-Tempels, auf die hier wohl angespielt wird, ist für die poetische Fiktion Ovids nicht maßgeblich; auch scheint mir nicht die Idee eines *bellum iustum* der Grund für den Verweis auf *iustitia* zu sein.⁴⁵ Vielmehr dient die Tempel-Metapher erneut als Medium der poetischen Selbstinszenierung. Helzle bringt den metaphorischen Tempel mit dem stoischen Konzept des im Herzen des Kaisers wohnenden *deus internus* in Verbindung und verweist auf Pont. 3,6,25–26, wo der marmorne *Iustitia*-

43 Der *puer Veneris* kämpft selbst in der Arena (V. 165; zu bildlichen Darstellungen kämpfender Cupido-Gestalten und Gladiatoren mit entsprechenden Namen: Hollis [1977] 62) und der Zuschauer, der die Verwundungen der Kämpfenden betrachtet, wird selbst (von Amor) verwundet (V. 166).

44 Beard (2004) 125. Daraus ergibt sich für Beard die Idee des Triumphs „not *in* but *as* poetry“.

45 Galasso (1995) *ad loc.*: „Inoltre in questo caso vi è la volontà di caratterizzare il trionfo di Tiberio come conseguito attraverso un *bellum iustum*“; gefolgt von Helzle (2003) *ad loc.*

Tempel mit dem Tempel in der *mens* des Kaisers verglichen wird: *nuper eam [i.e. iustitiam] Caesar facto de marmore templo, / iam pridem posuit mentis in aede suae.*⁴⁶ Dem Kaiser wohnt also eine Gottheit inne, die dort ihren eigenen Tempel hat. Doch auch in Ovid wohnt eine Gottheit: *est deus in nobis ... / impetus hic sacrae semina mentis habet: / fas mihi praecipue uoltus uidisse deorum, / uel quia sum uates, uel quia sacra cano* (Fast. 6,5–8). Ovid reklamiert hier durch seinen *deus internus* und seine *mens sacra* einen Status als *poeta uates*, der ihn auf eine Stufe mit den Göttern stellt.⁴⁷ Angesichts dieser Selbstauffassung verwundert es nicht, dass Ovid in Pont. 4,8,31–34 selbst die Rolle des Kaisers als Erbauer eines Tempels übernimmt, wobei er sich allerdings der dem Dichter eigenen metaphorisch-poetischen Baustoffe bedient: *nec tibi de Pario statuam, Germanice, templum / marmore: carpsit opes illa ruina meas. / ... / Naso suis opibus, carmine gratus erit.* Hier geht es nicht darum, Germanicus' Bedeutung als Patron zu betonen oder Tiberius als nicht vorhandenen Tempelbewohner durch Germanicus zu ersetzen,⁴⁸ vielmehr stellt Ovid als Dichter sich in die Tradition Vergils, der zu Beginn des dritten Buchs der *Georgica* den Bau eines metaphorischen Augustus-Tempels ankündigt: *et uiridi in campo templum de marmore ponam / ... / in medio mihi Caesar erit templumque tenebit* (Georg. 3,13–16). Ovid als Vergilischer Tempelbauer in Pont. 4,8 – wo er sich wie auch in Pont. 2,1 an Germanicus wendet – scheint also den Kaiser zu verehren, indem er seinen göttlichen Status als Tempelbewohner betont.⁴⁹ Tatsächlich benutzt er aber die bei Vergil angelegte Triumphsymbolik, um sich selbst an die Stelle des Triumphators zu setzen. Denn schon Vergil gestaltet die Beschreibung des Tempels und der aus Anlass der Einweihung veranstalteten *ludi* so, dass er sich selbst als poetischen *victor* feiern kann. Wie R.F. Thomas beobachtet hat, verbindet Vergil Elemente des Epinikion und des Triumphs;⁵⁰

46 Dass der Tempel einer der kaiserlichen Haupttugenden ausgerechnet in dessen *mens* lokalisiert wird, bestätigt die Lesart *mentis* in V. 17.

47 Vgl. Ovids Selbstinszenierung als *vates* im ersten Gedichtteil.

48 So Helzle (2003) 251.

49 Dabei spielt sicher auch eine Rolle, dass der wahlweise als mit innerem Tempel ausgestattet oder einen Tempel bewohnend gedachte Kaiser (*in spe*) am Ende des Triumphs den *Iuppiter*-Tempel auf dem Kapitol betritt. Mit eben dieser Gottheit wurde Augustus zu Beginn des Gedichts mithilfe des *numen*-Konzepts gleichgesetzt. Ovid erscheint in diesem Zusammenhang also sogar als Erbauer des – poetisch transfigurierten – Tempels auf dem Kapitol; der Triumph findet seinen Abschluss somit im Wirkbereich der Dichtung. Dies erklärt auch, warum das Ende des Triumphzugs auf dem Kapitol erst im Rahmen des imaginierten Triumphs des Germanicus erwähnt wird (V. 57; in V. 67 wird außerdem das kapitolinische *templum* erneut erwähnt). Nur im Medium der Dichtung kann der Triumphator den vom Dichter errichteten Tempel erreichen.

50 Thomas (1988) 42. Zur starken Affinität zwischen *pompa triumphalis* und *pompa circensis* bzw. *ludi Romani*: Versnel (1970) 94–101 u. 129–131. Beard zeigt sich hinsichtlich der ursprünglichen Zusammengehörigkeit zwar skeptisch, konstatiert aber „the extension of triumphal symbolism to the circus president“ (Beard [2007] 284). Besonders bemerkenswert ist der Umstand, dass der Leiter der *ludi* mit einer Reihe triumphaler Attribute ausgestattet war, darunter auch die purpurne Toga des Triumphators.

hinzu kommen Theateraufführungen und ekphrastische Beschreibungen des Tempels. Die Verbindung der Elemente gestaltet sich im einzelnen folgendermaßen: Vergil als Triumphator bringt die Musen des Helikon nach Italien und verwendet dafür die Triumph-Vokabel *deducere* (V. 11);⁵¹ er trägt Purpur (V. 17; vgl. Pont. 2,1,31) sowie einen Siegerkranz⁵² und verteilt *dona* an seine Soldaten (V. 22; vgl. Pont. 2,1,39); außerdem führt er den Triumphzug zum *Iuppiter*-Tempel, wo ein Opfer stattfindet (V. 23; vgl. Trist. 4,2,5–6). Zugleich organisiert Vergil aber an die *ludi Circenses* erinnernde Wagenrennen (V. 18; vgl. Pont. 2,1,58; Trist. 4,2,54), was durch die Erwähnung Olympias und Nemeas in V. 19–20 bestätigt wird.⁵³ Die folgende Beschreibung der Theateraufführungen, die als *ludi scaenici* Teil der römischen *ludi* waren, enthalten weitere für den Triumph typische Elemente. Die *purpurea ... aulaea* mit den *intexti ... Britanni* (V. 25) erinnert natürlich an die mit Goldornamenten bestickte purpurne *toga picta* des Triumphators. Die Erwähnung der jenseits des Oceanus – und damit jenseits des *orbis terrarum* – gelegenen Briten spielt auf ein spätestens seit Caesar zentrales Element der römischen Triumphideologie an – die im Triumph präsentierte Beherrschung selbst der außerhalb des Erdkreises gelegenen Länder und Völker.⁵⁴ Indem er die Briten aber in der geschilderten Weise „vertextet“ und als einer der klassischen Kunstgattungen – dem Theater – zugehörig definiert, insinuiert Vergil, dass künstlerische Mimesis einen integralen Bestandteil des Imperium-Konzepts – und damit des Imperiums selbst – darstellt.⁵⁵

Mit der Beschreibung der Tempeltüren und der Statuen in V. 26ff. beginnt eine Art *mise en abyme* der Triumphbeschreibung: Nach der imaginierten Veranstaltung triumphaler Spiele erfolgt nun die poetische Imagination der artifiziellen Nachbildung typischer Elemente der Triumphprozession, bei denen es sich wiederum um künstliche Repräsentationen handelt. Statuen von Flussgottheiten (V. 27 u. 29; vgl. Pont. 2,1,39), die den Ganges und den Nil als metonymische Bezeichnung des östlichen Rands des *orbis*

51 Vgl. Thomas (1988) 40–41, zu den zugleich triumphalen und poetischen Assoziationen von *deducere* und *Idumaeas ... palmas* sowie den letzteren zugrunde liegenden Bezügen zu Kallimachos und Hesiod.

52 Georg. 3,21: *tonsae foliis ornatus oliuae* (fast wortgleich von Aeneas in Aen. 5,774); vgl. Trist. 4,2,51; in Pont. 2,1,58 indirekt durch *coronatis ... equis* ausgedrückt.

53 Vgl. Thomas (1988) 42.

54 Vgl. Östenberg (2009) 233–236 zur Bedeutung von Grenzflüssen und Oceanus für das Triumphritual.

55 In V. 24 wird der dreidimensionale Bühnenraum beschrieben, der durch den Austausch des Hintergrundbilds und das Drehen der *scaena versilis* verändert werden kann (vgl. Thomas [1988] 43). Diese *scaena* hat Ähnlichkeit mit den multimedialen *pegmata* des Triumphs, die mit Hintergrundbildern und Schauspielern ausgestattet waren und außerdem mit bestickten Stoffen umwickelt wurden, die möglicherweise der Darstellung von Kriegsszenen dienten (vgl. Östenberg [2009] 247 u. 252–255). Die Theateraufführungen im Rahmen der Vergilischen *ludi* können angesichts dieser Ähnlichkeiten zwischen *scaena* und *pegmata* also als eine Anspielung auf den theatralen Charakter des Triumphrituals verstanden werden.

terrarum und des Imperium Romanum darstellten, waren gängige Elemente des Triumphs,⁵⁶ die *arma Quirini* (V. 27) verweisen auf Romulus, den in künstlerischen Fiktionen zum ersten Triumphator der römischen Geschichte erklärten Stadtgründer. Auch die *urbes Asiae* (V. 30; vgl. Pont. 2,1,38 ebenso wie die *rapta ... tropaea* (V. 32; vgl. Pont. 2,1,41⁵⁷) sind bildliche Darstellungen einer im Triumph gezeigten bildlichen Darstellung der realen Referenzobjekte. Die als *spirantia signa* (V. 34) bezeichneten Statuen schließlich markieren einen passenden Abschluss der mit den Mitteln der Kunst fingierten Triumphdarstellung, da ihre Beschreibung – den Konventionen der Ekphrasis folgend – die Unterscheidung von Kunst und Realität aufhebt. Das letzte dieser *signa* ist Apollo (*Troisae Cynthius auctor*, V. 36), der hier umgeben von Tros und den Nachfahren des Assaracus gezeigt wird. Vergil verbindet also die mythische Abstammung des Augustus als Mitglied der *gens Iulia* von Göttervater *Iuppiter* mit der Gottheit, unter deren besonderem Schutz er als Dichter steht. Indem Vergil der *gens ab Iove demissa* (V. 35) und Apollo einen Platz in seinem Tempel gibt, postuliert er erneut die enge Verbindung – um nicht zu sagen Ebenbürtigkeit – von Herrscher und Dichter, die auch Sinn und Zweck der ganzen vorausgehenden Inszenierung als *victor* und Triumphator war.

Diese Vorstellung von Ebenbürtigkeit integriert Ovid in seine Triumphschilderung in Pont. 2,1, indem er sich auf das *templum*-Motiv und das damit verbundene, in den *Fasti* formulierte Konzept des *deus internus* bezieht. Dabei greift er auch auf die von ihm selbst in den *Tristia* hergestellte Verbindung von Apollo, *princeps* und Dichter zurück. Diese beginnt mit der gedanklichen Verbindung von Palatin (*alta Palatia*) und Apollo (*di locorum*) auf der einen und Kapitol (*arx*) und *Iuppiter*/Augustus (*fulmen*) auf der anderen Seite in *Trist.* 1,1,69–74 und wird vor allem in *Trist.* 3,1 ausgeführt, wo Ovids Buchrolle in Rom die Eingangstür zum Haus des Augustus und den unmittelbar daneben gelegenen Apollo-Tempel besichtigt. Wie J.F. Miller gezeigt hat, ersetzt Ovid hier durch die Erwähnung der an der Tür des kaiserlichen Hauses gepflanzten Lorbeergewächse und die intertextuellen Bezüge zum Daphne-Mythos im ersten Buch der *Metamorphosen* die Assoziation des Augustus mit *Iuppiter* durch die mit Apollo.⁵⁸ Ovids Beschreibung des Apollo-Heiligtums (*Trist.* 3,1,59–64) weist deutliche Bezüge zu Properzens Beschreibung

56 Vgl. Östenberg (2009) 230-236. Ebenso gängig waren zur Zeit der Abfassung von Pont. 2,1 literarische Darstellungen dieser Elemente, auf die Ovid sich ebenso bezieht wie auf die tatsächlichen Objekte im Triumph: z.B. Verg. *Aen.* 8,726 und Prop. 2,1,31–32.

57 Vgl. Östenberg (2009) 25–27. Die Trophäen mit den daran befestigten Waffen waren zwar „echt“, dienten jedoch der Darstellung des besiegten Feindes. Sie wurden wie die Skulpturen von Flüssen – oder z.T. auch die Gefangenen selbst – auf *fercula* getragen.

58 Miller (2002).

in 2,31 auf, die durch ihren ausgeprägt ekphrastischen Charakter der Vergilischen Tempelbeschreibung in Georg. 3 ähnelt.⁵⁹ Die Statue des Apollo ist mehr als lebensecht (Prop. 2,31,5), und obwohl er *marmoreus* ist, singt er *tacita carmen ... lyra* (V. 6); auch die *armenta Myronis, / quattuor artificis*,⁶⁰ *vivida signa, boves* (V. 7–8; vgl. *spirantia signa*, Georg. 3,34) werden nicht vergessen. Wie Vergil beschreibt auch Properz die Türflügel des Tempels; anstelle kaiserlicher Triumphe werden hier allerdings apollinische sichtbar: ein Türflügel zeigt *deiectos Parnasi vertice Gallos* (V. 13), der andere *funera Tantalidos* (V. 14). Bei der Beschreibung eines Tempels, der von den Römern mit Augustus' Sieg bei Actium assoziiert wurde und durch seine Danaiden-Statuen an die Ermordung der Söhne des Aegyptus als mythologische Entsprechung des Triumphs über Ägypten gemahnte,⁶¹ konzentriert Properz sich also auf die Fähigkeit der Kunst, die Grenze zwischen Fiktion und Realität aufzuheben und auf die Macht Apollos, dessen Status als Gott der Dichtkunst durch seine Rolle bei der Vertreibung der Gallier vom Musenberg Parnass stark betont wird.⁶² Angesichts der in der Triumphsymbolik angelegten Assoziation von Lorbeer und Triumphator kann Ovid durch vielfältige Bezüge auf die literarische (ekphrastische) Tradition die nicht minder traditionsreiche Verbindung von Lorbeer und Musengott Apollo beschwören und so den Bewohner des mit den *spolia* des Triumphators geschmückten Hauses auf dem Palatin (*fulgentibus armis / conspicuos postes*, Trist. 3,1,33–34) und den eng mit dem Triumph von Actium verbundenen Apollo-Tempel auf dem Palatin dem Bereich der Literatur einverleiben.⁶³ So wird die Verbindung von Triumph und *Iuppiter* als Gottheit, auf dessen Tempel das ganze Triumphritual ausgerichtet ist und dessen Nachkomme der kaiserliche Triumphator ist, aufgebrochen und der dem lorbeerbekränzten

59 Während Vergil sich Augustus' politische Triumphe aneignet, indem er sie zum Gegenstand einer literarischen Beschreibung einer von ihm entworfenen fiktiven Tempelanlage macht, erlangt Properz die (poetische) Kontrolle über das *a magno Caesare* (V. 2) eingeweihte Bauwerk, indem er die offensichtliche Assoziation mit Augustus' Triumph ausspart und stattdessen die Anlage zu einem Beweisstück für den Triumph der Kunst macht.

60 Daedalus, der *artifex par excellence*, erbaut in Aen. 6,14–33 einen Tempel für Apollo und gestaltet (*effingere*, V. 32) die beiden Tempeltüren mit Szenen aus dem Minotaurus-Mythos. Zur formalen Parallele mit Georg. 3, 26 vgl. Thomas (1988) 44.

61 Vgl. Aen. 8,704–706 und Boyle (2003) 222–225. Boyle geht auch auf „Virgil's implicit comment on the moral nature of the hegemony of the builder of the Palatine complex“ durch die Verwendung des Danaiden-Mythos in Aen. 12 ein (224–225). Ovid verwendet das Motiv der Danaiden bereits in Am. 2,2,3–6 und Ars 1,73–74 mit dem Ziel der erotischen Subversion der kaiserlichen Architektur. Die von Miller beobachtete Ersetzung von *ferus* (Ars 1,74) durch *barbarus* in Trist. 3,1,62 bedeutet nicht nur, dass der fremde Besucher die Statue hinsichtlich seines eigenen Zustands als *barbarus* liest (vgl. Miller [2002] 137–138); Ovid benutzt die Ersetzung, um sich in den Mythos einzuschreiben und den Platz desjenigen einzunehmen, der die Ermordung der Söhne des Aegyptus veranlasst hat. Gebührt der Triumph von Actium also nicht eigentlich Ovid?

62 Vgl. die Darstellung in Paus. 10,19,5–10,23,14.

63 Der Wagen des Sol auf dem Tempel kann als Gegenstück zum Triumphwagen des Augustus auf dem *Forum Augusti* gedacht werden.

Apollo unterstehende Dichter, der (wie der Kaiser) göttlich inspiriert ist (*deus internus*) und in bzw. mit seiner *mens* (wie der Kaiser) einen (apollinischen) Tempel errichtet, selbst zum Triumphator (vgl. *victor ego*, Georg. 3,17).⁶⁴

Im Lichte der vorangegangenen Ausführungen zum *templum*-Motiv und den damit verbundenen poetologischen Implikationen erscheint der weitere Verlauf der Triumphbeschreibung erst recht als eine Ansammlung poetisch vorgeprägter Konzepte und Motive, als eine Aneinanderreihung intertextueller Signifikant-Signifikat-Beziehungen ohne außersprachliche Referenz. Im folgenden wird die Analyse der einzelnen Triumph-Elemente fortgesetzt.

Der Applaus in Verbindung mit Rosenblättern, der direkt nach dem Weihrauchopfer und der Bemerkung über das kaiserliche *templum* erwähnt wird, ist in Am. 1,2,39–40 vorgeprägt: *laeta triumphanti de summo mater Olympo / plaudet et appositas sparget in ora*⁶⁵ *rosas*. Während in Trist. 4,2,50 allgemein von Blüten die Rede ist, sind die spezifischeren Rosen in Pont. 2,1 an die applaudierende Mutter des Triumphators – Venus – angepasst. Die ganze Szene erinnert natürlich daran, dass es sich hier um die Parodie eines Triumphs handelt und der Triumphator der mit Augustus als Mitglied der *gens Iulia* verwandte Amor ist. Hier kann keine Rede von einer wie auch immer gearteten Abbildung eines „echten“ Triumphs sein. Der Dichter trägt als Amors *praeda recens* seine Ketten *captiua ... mente* und die anderen Gefangenen sind allegorische Gestalten wie *Mens Bona* und *Pudor*; hinter dem Triumphator schreiten als Teil der siegreichen Truppen die siegreichen *comites Error* und *Furor* einher (V. 29–36). Wir sind hier mitten im Reich der poetische Realitäten fingierenden *mens* des Dichters, der die Gelegenheit nutzt, unmittelbar nach dem programmatischen Eingangsgedicht, in dem Amor die elegische Gestalt seiner Gedichte bestimmt, auf Properzens Selbstinszenierung als gemeinsam mit der Muse triumphierender Dichter (Prop. 3,1,9–12)⁶⁶ zu antworten und sich als Unterworfener des Triumphators Amor zu stilisieren. Diese Verkettung intertextueller Bezüge ist ein weiterer Beleg für Ovids Bestreben, sich in das Triumphritual einzuschreiben und das Motiv des durch die Straßen fahrenden Triumphators für seine poetische Selbstinszenierung zu

64 Vgl. die Verbindung von Augustus und *Iuppiter* im ersten Gedichtteil.

65 Vgl. *ad ducis ora sui* in V. 22 und *populi rite per ora tui* in Trist. 4,2,48.

66 Prop. 3,1,9–12: *quo me Fama levat terra sublimis, et a me / nata coronatis Musa triumphat equis, / et mecum in curru parvi vectantur Amores, / scriptorumque meas turba secuta rotas*. Wie die *Fama* mit Ovid durch die Lüfte reist, so hebt sie auch Properz in die Höhe. Bei Properz und Ovid steht die *Fama* in enger Verbindung mit der *Musa*, die als *nata* des Dichters mit ihm im Triumphwagen zu stehen scheint (Kinder im Triumphwagen waren keine Seltenheit; vgl. Beard [2007] 224). Vgl. außerdem das Echo von *coronatis ... equis* in Pont. 2,1,58.

nutzen. Dazu passt, dass das dem Applaus beigefügte *omen* (V. 35) vor dem Hintergrund von Am. 1,2 als Zustimmung der Venus verstanden werden kann; im dritten Gedichtteil sind die *oracula* (V. 55) und *omina* (V. 68) aber die des Dichters.

Mit den *barbara ... oppida* (V. 38) folgt ein Kernbestandteil eines jeden Triumphs – und zugleich ein Kernelement in Ovids Selbstinszenierungsstrategie. Die Beschreibung der durch die Straßen getragenen Modelle von besiegten Städten enthält zwei deutliche Fiktionalitätssignale: *imitantia* (V. 37) und *pictis* (V. 38). Das Partizip *pictis*, das sich auf *viris* bezieht, kann dabei auf zwei Arten verstanden werden: Entweder handelt es sich um ein affiziertes Objekt, d.h. die Männer sind bemalt (oder tätowiert) oder es liegt ein effiziertes Objekt vor, d.h. die Männer sind gemalt und somit Teil der präsentierten Stadtmodelle. Keine der beiden Möglichkeiten ist von der Hand zu weisen. Die Bemalung oder Tätowierung als Merkmal barbarischer Krieger ist kein unübliches Motiv und findet sich schon bei Vergil;⁶⁷ die bildliche Darstellung besiegter Gegner ist geradezu ein Standardelement der Triumphikonographie. Beard macht in dieser Ambiguität „the heart of the representational flux of the (representation of the) triumph“⁶⁸ aus. Eine Entscheidung zwischen beiden Möglichkeiten wäre also nicht möglich und auch gar nicht sinnvoll, da der Dichter die Zweideutigkeit als Stilmittel wählt, um auf das prekäre Verhältnis von Realität und Abbildung zu verweisen. Dennoch ergeben sich bei näherer Betrachtung interessante Einblicke in die literarische Gestaltung dieser Zweideutigkeit und ihre Implikationen. Hinsichtlich der Bedeutungsvariante „bemalt“ fällt auf, dass in der Literatur vor Ovid *pictus*⁶⁹ nur in Bezug auf Völker verwendet wird, die im Umkreis des Schwarzen Meers beheimatet sind: Bei Vergil sind in Georg. 2,115 die Gelonen bemalt (*pictosque Gelonos*), in Aen. 4,146 die Agathyrser (*pictique Agathyrsi*). Im Triumph gezeigte *virii picti* erinnern also gerade an die Gegend, in der Ovid sich aufhält und den im fernen Rom stattfindenden Triumph imaginiert. Da die Bewohner Pannoniens sonst nirgends als *picti* bezeichnet werden – eine innovative Zuweisung dieses Attributs wäre angesichts des imitativen Charakters der ganzen Sequenz erstaunlich –, ist anzunehmen, dass Ovid eine assoziative Brücke zwischen Rom, Pontus und dem auf halber Strecke gelegenen Pannonien schlägt. Auch wenn die Bedeutung „bemalt“ nicht als im Vordergrund stehend

67 Verg. Georg. 2,115.

68 Beard (2004) 116 geht davon aus, dass es sich auch bei den bemalten Männern um „images of painted men“ und nicht um reale Menschen handelt.

69 Die Briten, auf die Ovid selbst in Am. 1,14,51–52 möglicherweise anspielt (vgl. McKeown [1989] 384), werden in Prop. 2,18c,1 als *infectos ... Britannos* bezeichnet. Sonstige Bezeichnungen der Briten als *picti* sind später, z.B. Mart. 14,99,1 (*pictis ... Britannis*).

gedacht wird, so ergibt sich aus der Assoziation mit anderen „bemalten“ Völkern die Möglichkeit einer ironischen Präsenz des sich selbst als *barbarus* (Trist. 5,10,39) und *paene poeta Getes* (Pont. 4,13,63) bezeichnenden Dichters in Rom vermittelt der Institution des Triumphs und der sie definierenden Ideologie.

Die Frage nach der Bedeutungsvariante „gemalt“ lässt sich am besten im Zusammenhang mit den *oppida* klären, die als mit den ge- bzw. bemalten Männern in enger Verbindung stehend präsentiert werden. Wie Östenberg in ihrer Untersuchung betont, handelt es sich bei den im Triumph gezeigten Städten nicht – wie bisher allgemein angenommen – um auf *tabulae* gemalte Bilder (*tabulae triumphales*), sondern um dreidimensionale Modelle aus unterschiedlichen Materialien (z.B. Silber; vgl. Pont. 2,1,37). Formen von *pingere* finden sich dagegen nur zur Bezeichnung von *tabulae pictae*.⁷⁰ Es ist daher unwahrscheinlich, dass die in V. 38 erwähnten *viri* auf die Stadtmodelle aufgemalt waren.⁷¹ Dennoch wird durch die Präposition *cum* eine enge Verbindung zwischen beiden Elementen nahegelegt. Angesichts der unterschiedlichen Materialien und Darstellungsformen (bemalte *tabulae* vs. silberne Skulpturen) und der neuen Erkenntnisse über die Präsentation künstlerischer Darstellungen im römischen Triumph ist es wahrscheinlich, dass es sich hier um eines der von Östenberg beschriebenen multimedialen *pegmata* handelt, d.h. eine Art Gestell, das als tragbare (Theater-)Bühne diente.⁷² Wie reguläre Theaterbühnen enthielten diese *pegmata* neben dreidimensionalen Modellen besiegter Städte auch gemalte Hintergrundbilder. Anscheinend wurden sogar Gefangene dazu gezwungen, ihre eigene Gefangennahme oder andere Kriegsszenen auf den *pegmata* gestisch nachzuspielen. Der Ausdruck *cum pictis ... viris* erinnert vor diesem Hintergrund an die von Appian als *παρεζωγράφηντο* bezeichneten Töchter des Mithridates im Triumph des Pompeius. Diese waren allem Anschein nach als Hintergrundillustrationen auf *tabulae* gemalt, neben denen Schauspieler durch Gesten Mithridates und Tigranes als kämpfend, besiegt und fliehend darstellten.⁷³ Man hat sich bei Ovid also wohl ein *pegma* mit einem Modell der besiegten Stadt vorzustellen, ergänzt von gemalten Szenen, die Ereignisse darstellen, die sich im Zuge der Eroberung der Stadt abgespielt haben.⁷⁴

Das mimetische Potential – und zugleich die Möglichkeit, die mimetischen Prozesse des Triumphs zu problematisieren – wird von Ovid durch den Verweis auf den

70 Östenberg (2009) 194–195 u. 199ff.

71 So Beard (2004) 116.

72 Vgl. die *intexti ... Britanni*.

73 Vgl. Östenberg (2009) 253.

74 Vgl. Östenberg (2009) 245–256 (Bezug zu Ovids Triumphdarstellung in Pont. 2,1: 254; *παρεζωγράφηντο*: 246–247).

multimedialen Charakter der Triumph-Repräsentationen voll ausgereizt. Er kombiniert silberne Modelle, die ganze Städte abbilden sollen, und Bilder von Männern, die in dreifacher Hinsicht als Gegenstand mimetischer Triumphdarstellungen gelten können – als bemalte Männer (mit den entsprechenden poetisch-triumphalen Vergil-Assoziationen), d.h. als Männer, deren Körper als Medium künstlerischer Darstellung dienen, als gemalte Männer, d.h. als Männer, deren Körper nur im Medium der bildlichen Darstellung existieren oder gar als gestikulierende (und bemalte) Männer, die in Interaktion mit einem Kunstobjekt ihr eigenes Schicksal nachspielen und so im Grunde lebendige Nachbildungen bildlicher Darstellungen ihrer selbst sind.⁷⁵ Die *picti viri* wirken dabei wie ein Vexierbild – je nach Blickwinkel sind sie real oder fiktiv – und betonen so die Fiktionalität des ganzen Triumphrituals. In Verbindung mit dem Stadtmodell dienen sie als bemalte Männer dazu, Nachbildung und Wirklichkeit auf eine Stufe zu stellen und so die beiden Kategorien in Frage zu stellen; als gemalte Männer sind sie Teil einer der Theaterbühne nachempfundenen Apparatur und tragen dazu bei, die Triumphdarstellungen als bloße Kulissen eines in den Straßen Roms aufgeführten Theaterstückes wirken zu lassen. Dies ist erst recht der Fall, wenn die Möglichkeit mitgedacht wird, dass sie als lebendige Statuen ihrer selbst zu Schauspielern im römischen Erfolgsstück „Der Triumph“ werden.

Allen möglichen Auslegungen gemein ist das problematische Verhältnis der Triumphdarstellungen und der außerhalb der Bildwelten des Triumphs befindlichen Wirklichkeit. In der Existenz eines realen Referenzpunkts – eine eroberte Stadt, ein besiegter Feind, ein getöteter Anführer – liegt schließlich die ganze Bedeutung des Triumphs für den römischen Staat und die römische Ideologie des *orbis terrarum Romanus*.⁷⁶ Die Infragestellung dieses Referenzprinzips, die Ovid durch die Betonung der Fiktionalität der Triumphbeschreibungen betreibt, wird auch an dem zweiten Fiktionalitätssignal der V. 37–38 deutlich: *imitantia*, das sich auf *oppida* bezieht und *versos* ... *muros* als Objekt regiert. Die geschilderte Situation ist zunächst problemlos zu

75 Zum letzten Punkt: Beard (2005) 30.

76 Natürlich ging es beim römischen Triumph nie nur um die naive Abbildung einer objektiv gegebenen Realität, sondern immer auch um die Macht der Bilder, deren semantischen Gehalt der Triumphator im Sinne der Triumphideologie zu definieren suchte. Diese Tatsache wird besonders in den Fällen deutlich, in denen die intendierte Bedeutungszuschreibung misslang, da das Publikum eine von der Triumphideologie abweichende Deutung vornahm und z.B. Mitleid mit einzelnen Gefangenen empfand (vgl. Beard [2005] 31). Dennoch gehörte es zum römischen Grundverständnis des Triumphs, dass nicht nur ein Spektakel aufgeführt wird, sondern dem Triumph in Rom auch ein tatsächlicher römischer Triumph auf dem Schlachtfeld entspricht, was sich auch an der von Schriftstellern geäußerten Kritik an *fake triumphs* zeigt, die sich auf keine nennenswerten militärischen Erfolge berufen konnten (vgl. Beard [2007] 185–186).

verstehen: Es werden Modelle von Städten mit zerstörten Mauern präsentiert. Doch der Satzbau weist bereits auf eine Besonderheit hin: Die Städte bzw. deren Modelle werden als aktives Subjekt einer Nachahmungshandlung aufgefasst. Ist solch eine Handlung nicht eigentlich Menschen – und im vorliegenden Kontext insbesondere Künstlern – vorbehalten? Ein Blick auf die übliche Verwendung des Verbs *imitari*⁷⁷ zeigt, dass zwei unterschiedliche Grundbedeutungen existieren: auf der einen Seite eine *imitatio voluntaria*, wobei sich eine allgemeine Form der Nachahmung körperlicher und geistig-moralischer Eigenschaften (Synonym: *aemulari*) und eine spezifisch künstlerische Nachbildung durch verschiedene Techniken (Skulptur, Malerei, Schrift; Synonym: *effingere*) unterscheiden lassen; auf der anderen Seite eine *imitatio non voluntaria*, die in den meisten Fällen einer bloßen *similitudo fortuita* gleichkommt (Synonym: *similem esse*). Subjekt ist in letzterem Fall für gewöhnlich eine Sache, in ersterem ein Mensch. In der Bedeutung *similem esse* erscheint *imitari* typischerweise im Rahmen eines Vergleichs, wobei die verglichene Sache und das Referenzobjekt unterschiedlichen Bildbereichen entstammen, so z.B. bei Vergil, Georg. 4,71–72, wo das Summen der Bienen mit dem Klang eines Musikinstruments verglichen wird, oder in Ovids *Metamorphosen* (9,783–784), wo die Sichel des Mondes als Referenzobjekt für die Beschreibung von Isis' Kuhhörnern verwendet wird. Im Falle der im Triumph gezeigten Stadtmodelle ist diese Unterschiedlichkeit der Bildbereiche aber gerade nicht gegeben, da *oppida* und *muri* in einem metonymischen Teil-Ganzes-Verhältnis zueinander stehen.⁷⁸ Die Städte erscheinen hier nicht als Gegenstände einer vergleichenden Beschreibung, sondern als aktive Subjekte, die eine Nachahmungshandlung ausführen. Diese ungewöhnliche Darstellung von Kunstobjekten als Träger einer genuin künstlerischen *imitatio voluntaria* verweist umso deutlicher auf den künstlichen Charakter dieser Objekte, da sie die Existenz eines tatsächlichen Künstlers betonen, dessen Nachahmungshandlung durch eine metonymische Verschiebung auf das von ihm kreierte Kunstwerk übertragen wird. Gleichzeitig gelingt es Ovid, durch diese Verschiebung – in Verbindung mit der Unterscheidung von *oppida* und *muri* – die Validität des Bezugs von Realität und Nachbildung weiter zu hinterfragen. Die im Triumph präsentierten Stadtmodelle bilden – wie bereits gesehen – nicht die Gesamtheit ihrer realen Referenzobjekte nach, sondern ausdrücklich nur deren *muri*. Doch um wessen Mauern geht

77 TLL, s.v. *imitor* (Bd. VII 1, S. 432, Z. 57–S. 436, Z. 69).

78 Zwar lassen die vorhandenen Triumph-Beschreibungen den Schluss zu, dass die Mauern der Stadtmodelle in der Regel besonders markant gestaltet waren und man daher *muri* als *pars pro toto* für *oppidum* verstehen könnte, dennoch zeigt die Nennung von Teil und Ganzem – was bei der Synekdoche für gewöhnlich nicht der Fall ist –, dass hier wie auch in Pont. 3,4,105 die Mauern als zwar zur Stadt gehörendes, aber dennoch nicht mit ihr gleichzusetzendes Element konzeptualisiert werden.

es hier und wie real sind diese? Die ideologiekonforme Auffassung besagt, dass hier künstliche *oppida* auf reale *muri* besieger Städte verweisen. Zu sehen sind allerdings nur die zerstörten Mauern, die die Städte (als Kunstwerke bzw. „Künstler“) aus ihrem eigenen (fiktiven) Material gestaltet haben. Die Zerstörung der Mauern findet also nur im Medium (*argento*, V. 37) der Darstellung statt; *oppida* und *muri versi* sind fiktiv. Liest man die *oppida* als tatsächliche Städte – Ovid verwendet kein Wort wie *simulacrum* oder *signum*, das explizit ein Modell bezeichnen würde –, so erscheinen zwar *oppida* und *muri* als real, doch gleichzeitig werden die vermeintlich echten Städte zu „Nachahmern“ (*imitantia*, V. 37) bzw. Nachahmungen ihrer eigenen Realität, befinden sich gedanklich also auf einer Ebene mit den künstlerisch gestalteten Stadtmodellen.

Diese ständige Verschiebung der Bezüge zwischen Realität und Fiktion wird nicht nur durch die semantische Unterscheidung zwischen *oppidum* und *muri*, sondern auch durch die auf dem Fehlen eines Possessivpronomens beruhende Unklarheit des logischen Bezugs zwischen beiden Elementen bedingt. Ahmen die Städte *ihre* Mauern nach?⁷⁹ Müsste es sich dann nicht um die tatsächlichen Städte handeln, die ihre tatsächlich zerstörten Mauern imitieren? Oder sind es nur die im Triumph zu sehenden Modelle, die ihre von Künstlerhand zerstörten Mauern zeigen? Eine ideologiekonforme Interpretation, die künstliche *oppida* mit realen *muri versi* verbindet, ließe sich in beiden Fällen nur mit dem Eingeständnis aufrecht erhalten, dass hier ein künstlerisch überformter Bezug vorliegt, also keineswegs eine direkte Widerspiegelung der angeblich realen Gegebenheiten, die im Triumph gefeiert werden. Durch die Verbindung der *oppida* mit den *viri picti* – und deren betont fiktionalem Charakter – wird die fiktional-künstlerische Dimension des vermeintlichen Realitätsbezugs zwischen *oppida* und *muri* sogar noch verstärkt. Die Städte ahmen also vielleicht gar nicht *ihre* Mauern nach, sondern einfach *irgendwelche* Mauern, die mit den Städten, deren Niederlage im Triumph gefeiert wird, in keinerlei Beziehung stehen. Diese gedankliche Möglichkeit verweist auf eine dritte, speziellere Bedeutung des Verbs *imitari*, die zu den bereits erwähnten zu ergänzen ist, nämlich *notione inanitatis vel fallaciae* (Synonym: *simulare, falso ostentare*).⁸⁰ Ovid verwendet diese Bedeutung selbst in Ars 1,611: *est tibi agendus amans imitandaque uulnera uerbis*. Bezeichnenderweise soll der Liebende hier Wörter, d.h. ein Medium künstlerischen Ausdrucks, verwenden, um nicht vorhandene *vulnera* – das menschliche Pendant zu *muri versi*? – vorzutäuschen. Auch in der Exildichtung verwendet Ovid *imitari* in dieser Bedeutung; in Pont. 1,2,43 spricht er

79 So Beard [2004] 116.

80 TLL, s.v. *imitator* (Bd. VII 1, S. 434, Z. 46ff.).

von *somnia ... veros imitantia casus*. Hier ist der Gegensatz zwischen Realität (*veros*) und Fiktion bzw. Imagination (*somnia*) besonders betont. Hinzu kommt, dass die angeführten Beispiele für die im Traum gesehenen *casus* genau dem von Ovid in den Exilgedichten selbst fingierten Bedrohungsszenario am Pontus entsprechen: *aut ego Sarmaticas videor vitare sagittas, / aut dare captivas ad fera vincla manus*, Pont. 1,2,45–46. Auf feindliche Pfeile als Symbol der angeblichen Bedrohung Ovids im Exil wird auch am Ende von Pont. 2,1 angespielt, wo der von Ovid imaginierte Triumph des Germanicus geschildert und eine Abhängigkeit des Triumphrituals von der Unversehrtheit des Dichters konstruiert wird: *inbuero Scythicas si non prius ipse sagittas*, V. 65. Die Gefangennahme des Dichters erinnert nicht nur an seine Klage über den Triumph der Barbaren über römisches Recht am Pontus, sondern vor allem an Amors metaphorischen Triumph über den Dichter selbst in Am. 1,2: *en ego, confiteor, tua sum noua praeda, Cupido; / porrigimus uictas ad tua iura manus*, V. 19–20; *ipse ego, praeda recens, factum modo uulnus habebō / et noua captiua uincola mente feram*, V. 29–30.⁸¹ Für die *oppida lata* im Triumph bedeutet diese Verwendung des Verbs *imitari notione fallaciae*, dass die Stadtmodelle, die den Zuschauern die Existenz zerstörter feindlicher Städte suggerieren sollen, die vermeintliche Realität, die sie lediglich abzubilden scheinen, überhaupt erst kreieren. In Verbindung mit den *virī picti* ergibt sich so eine subtile, in ihrer Konsequenz aber dennoch wirkungsvolle Unterminierung der offiziellen Triumphideologie mit den Mitteln der Kunst.⁸²

Die weiteren Objekte, die im Triumph gezeigt werden, setzen diese Unterminierung bis zum Ende des zweiten Gedichtteils fort. Bei den gezeigten *flumina* (V. 39) handelt es sich um ausgesprochen stereotype, aus der griechischen Ikonographie übernommene Darstellungen von Flussgottheiten, die keinerlei Rückschluss auf einen bestimmten, tatsächlich überwundenen Fluss zulassen.⁸³ Außerdem kommen für Ovid literarische Beschreibungen solcher Statuen ebenso als Vorlage in Betracht wie tatsächliche Triumphrituale (Prop. 2,1,31–32; Verg. Aen. 8,726–728; außerdem Ovids eigene *Ars* [1,223–224]). Die in der Sonne golden schimmernden Trophäen veranschaulichen

81 Die metaphorische Verwundung Ovids entspricht dabei der durch *verba* fingierten Wunde in *Ars* 1,611; vgl. die metaphorischen Pfeile Amors (V. 43–45) und die fingierten Pfeilen der Sarmaten/Skythen.

82 Die Bezeichnung der *virī* als *picti* wirft außerdem ein zweifelhaftes Licht auf die *toga picta* des Triumphators (*pictas ... vestes*, V. 31), überträgt sie doch alle im Zusammenhang mit den multimedialen *pegmata* aufgeworfenen Fragen nach der Realität bzw. Fiktionalität der Besiegten auf den siegreichen General. Dies wird in *Trist.* 4,2 noch deutlicher, wo der besiegte Anführer durch seine Bezeichnung als *dux* (V. 28) und *Sidonio ... sublimis in ostro* (V. 27) dem Triumphator gleichgesetzt scheint, für dessen Beschreibung diese Attribute ebenfalls verwendet werden (V. 66; V. 47–48).

83 Vgl. Ostrowski (1991).

ebenfalls die poetische Überformung der Triumphschilderung, handelt es sich doch um den *sol serenus* aus V. 27, der im Rückblick auf die metaphorische Wetterbeschreibung in V. 5 als Teil eines dichterischen Klischeebilds erkennbar wird. Dementsprechend sind die als *aurea* bezeichneten *tecta* (V. 42) natürlich nicht wirklich golden, sondern sehen nur durch die Widerspiegelung der Sonne auf den goldenen Rüstungen so aus. Die metonymische Verschiebung dient einer poetischen Glorifizierung des Triumphs, die darin besteht, den im Kampf erworbenen und durch die Trophäen der besiegten Gegner symbolisierten Ruhm auf die Stadt Rom und ihre als Zuschauer am Wegesrand versammelten Bürger zu übertragen. Exakt diese Funktion hatte der Triumphzug durch die Straßen Roms für den siegreichen General, die Bewohner Roms und den römischen Staat als Ganzes. Das Verhältnis zwischen offizieller Triumphideologie und vermeintlich nachgelagerter poetischer „Nachdichtung“ dieser Ideologie wird also auch in diesem Fall bewusst umgekehrt oder zumindest in Frage gestellt.

Es folgen die gefesselten Gefangenen, die durch ihre literarischen Vorbilder bei anderen Autoren (Tib. 1,7,5–6; Prop. 2,1,33–34; Hor. Epod. 7,7–8, Carm. 2,12,11–12) und vor allem durch die dezidiert fiktiven Vorlagen bei Ovid selbst – Am. 1,2: Ovids programmatisch-poetologische Selbstinszenierung als Amors Gefangener; Ars 1: Ovids Prophezeiung eines Triumphs in der Rolle des *poeta vates* – automatisch als Beispiele literarisch vorgeprägter Schemata erscheinen. Der Bezug auf die *Ars* wird vor allem in V. 46 deutlich, wo Ovid den Anführer der Besiegten – Bato – herausgreift, um seiner Hoffnung auf eine Begnadigung Ausdruck zu verleihen (V. 44–48). Die Benennung einer einzelnen Person aus der Gruppe der Gefangenen erinnert zunächst an die von Ovid imaginierte Identifizierung einzelner Gefangener durch einen Zuschauer des Triumphs in Trist. 4,2,27–36.⁸⁴ Im Gegensatz zu Pont. 2,1 werden in Trist. 4,2 allerdings keinerlei Eigennamen angeführt. Darin zeigt sich in Verbindung mit der die wörtliche Rede des Zuschauers einleitenden Bemerkung *pars referet, quamvis noverit illa parum* (V. 26) die „indeterminacy of triumphal representation“,⁸⁵ die in diesem Fall so weit geht, dass hier gänzlich fiktive Zuordnungen von Informationen – und Identitäten – zu einzelnen Triumphteilnehmern vorgenommen werden. Die für diese Zuordnungen verwendeten deiktischen Pronomina *hic* und *ille* (V. 27ff.) verraten am deutlichsten das Vorbild der *Ars*, wo dieses *naming game* Teil der Annäherungsversuche des die Gunst seiner Auserwählten

84 Auch andere typische Triumphelemente wie *duces* (Pont. 2,1,43), Berge und Flüsse (Pont. 2,1,39) finden sich in Trist. 4,2: *hic lacus, hi montes, haec tot castella, tot amnes* (V. 37); *dux fuerat belli, proximus ille duci* (V. 28).

85 Beard (2004) 123.

suchenden *iuvenis* ist. Dass es dabei nicht um Benennung, sondern vielmehr um eine Kreierung von Realitäten durch die Zuweisung eines Namens handelt, ist bereits in der Unkenntnis des *iuvenis* angelegt, die der des Triumphzuschauers in Trist. 4,2 entspricht (*et quae nescieris, ut bene nota refer*, V. 222). Der performative Charakter dieser Benennungen wird im folgenden durch den Wechsel der Tempora und Modi der mit den deiktischen Ausdrücken verbundenen Verben immer deutlicher: Die Präsens-Form *est* (V. 223) kann repräsentativ oder performativ sein; die Futur-Form *erit* (V. 224) ist bereits eher performativ als repräsentativ; der Imperativ *facito* schließlich (V. 225) ist eindeutig performativ. Ihren Höhepunkt findet diese Entwicklung in der Bemerkung *et erunt quae nomina dicas* (V. 227). Hier formuliert Ovid eine eindeutige Abhängigkeit der Realität vom Inhalt sprachlichen Handelns, ein *world-to-word fit* im Sinne der Sprechakttheorie J.L. Austins und J.R. Searles.⁸⁶ Hinzu kommt, dass hier nicht eine beliebige Sprachhandlung gemeint ist, sondern Ovid ein explizit literarisch-künstlerisches Verständnis sprachlichen Ausdrucks zugrunde legt, das auf dem Konzept des *veri simile* und des *aptum/πρέπον* als Richtschnur sprachlicher Mimesis basiert, wie der letzte Vers der Passage zeigt: *si poteris, vere, si minus, apta tamen* (V. 228). Wenn also Ovid in Pont. 2,1 an entscheidender Stelle – er verleiht seiner Hoffnung auf Gnade Ausdruck und bringt Augustus erneut mit Hilfe des *numen*-Konzepts mit den Göttern in Verbindung – eine scheinbar banale und selbstverständliche Benennung *Batos* vornimmt, so wird diese angesichts des literarischen Intertextes zu einem deutlichen Hinweis auf das Fehlen inhärenter Determiniertheit der Triumphdarstellungen und ihre Empfänglichkeit für private wie staatlich-ideologische Projektionen und Vereinnahmungen. Diese Unterdeterminiertheit gibt Ovid die Möglichkeit, seine eigene, explizit poetische Ideologie des *poeta vates* zu konsolidieren, dessen Fähigkeit, durch die performative Kraft der Sprache die Realität des Triumphs zu determinieren, dem Anspruch des *princeps*, dies durch seine politische Macht zu tun, ebenbürtig ist.

86 Vgl. Austin (1962) und Searle (1969).

4 Dritter Teil: Ovidius triumphans: Die Ankunft des Triumphators im Reich der Dichtung

Der dritte Teil des Gedichts greift die Bedeutung von *fama* bzw. *rumor* (V. 49) für die poetische Macht des Dichters auf und wendet sich direkt an Germanicus. Der Adoptivsohn des Tiberius fungiert dabei als Scharnierstelle zwischen der Darstellung eines Triumphs, der bereits stattgefunden hat, und einem zukünftigen Triumph, der gänzlich in der Imagination des Dichters existiert. Die Beschreibung des zukünftigen Triumphs greift verschiedene Elemente aus dem zweiten Gedichtteil auf, ergänzt andere, noch fehlende – vor allem das Ende des Triumphs auf dem Kapitol – und nimmt dadurch eine Umdeutung der gesamten – formal als langer AcI in Abhängigkeit des an die Muse gerichteten *tu mihi narrasti* in V. 25 gestalteten – Triumphbeschreibung vor. Der Dichter erscheint nun nicht mehr als Empfänger der Nachricht der *Fama*, sondern als eigenständiger Autor der von ihm prophezeiten Ereignisse, obgleich dieser Aspekt der – im Wortsinne – kreativen Fähigkeit des Dichters in Bezug auf den vermeintlich nur nacherzählten Triumph natürlich schon die ganze Zeit präsent war. Der Subtext der beiden ersten Gedichtteile kommt im dritten Teil gleichsam an die Oberfläche.

Dieser Prozess beginnt mit einem letzten Triumphelement, das als der Vergangenheit angehörig präsentiert wird: die *oppida*, die *sub titulo nominis ... tui* [i.e. *Germanici*] im Triumph gezeigt werden. Es handelt sich hier zwar wahrscheinlich um andere als die im Triumph(teil) des Tiberius gezeigten Städte, dennoch wird durch das Schlüsselwort *oppida* der gesamte mit diesen in V. 37–38 verbundene Komplex von Repräsentation und Fiktion wieder aufgegriffen und auf den Triumph des Germanicus übertragen. Der entscheidende Unterschied liegt in der Erwähnung eines *titulus*,⁸⁷ einer Art Tafel, die vor den einzelnen Triumphelementen hergetragen wurde und deren Identifizierung und Beschreibung diente.⁸⁸ Diese *tituli*, die in der Triumph-Passage in Ars 1 interessanterweise keine Erwähnung finden, da sie das *naming game* des *iuvenis* in Frage

87 Die große Bedeutung der *tituli* für die Determinierung der Triumphdarstellungen zeigt sich z.B. in Berichten über Cäsars Triumph im Jahre 46 v. Chr., in dem er darauf verzichtete, die Namen der in der Auseinandersetzung mit ihm durch Selbstmord ums Leben gekommenen Römer auf *tituli* zu präsentieren. Die bildlichen Darstellungen erregten bereits Unmut, eine Nennung der Namen hätte die Realität der Darstellungen wohl so sehr erhöht, dass sie unerträglich geworden wäre (vgl. Beard [2005] 29–30).

88 Der Begriff *titulus* verweist zudem auf den *titulus* einer Buchrolle. Im ersten Gedicht des Exilcorpus wird eine enge Verbindung zwischen Dichter und Buchrolle geschaffen, zu der auch das Fehlen eines mit *minium* geschriebenen *titulus* gehört (Trist. 1,1,7). Wenn also die Triumphprozession *sub titulo nominis ... tui* durch die Stadt zieht, so ähnelt sie dem *liber*, der *sub titulo nominis Ovidii* zu entrollen ist. Der Inhalt des Triumphs wird so zum Inhalt eines von Ovid verfassten Buchs.

stellen würden, verweisen hier wie die *oppida* in V. 37–38 und die Benennung des Bato auf den fiktiven und undeterminierten Charakter der Triumphdarstellungen, die einer von außen an das Zeichensystem des Triumphs herangetragenen Bedeutungszuschreibung bedürfen. Neu an den beschrifteten *tituli* ist die Verwendung des für die von einem Dichter durchgeführte Bedeutungszuschreibung typischen Mediums der Schrift. Im Triumph selbst werden Worte verwendet, um den Aussagewert der *oppida* festzulegen und diese mit dem auf seinen Status als ruhmreicher Feldherr in den Augen der Zuschauer bedachten Triumphator in Verbindung zu bringen. Nichts anderes tut der Dichter Ovid – mit dem entscheidenden Unterschied, dass er den Aussagewert der *oppida* so definiert – als gänzlich fiktiv nämlich –, dass sie seinem eigenen poetischen Ruhm dienen. Die Mini-Erzählung über die Eroberung der Städte in V. 51–52 unterstützt diese Strategie, indem sie mit *ea* (V. 51), d.h. *oppida*, und *muri* (V. 51) die beiden Schlüsselwörter aus der Beschreibung der Modelle zerstörter Städte in V. 37–38 aufgreift und dadurch wie in V. 50 alle Fragen hinsichtlich der Realität der Zerstörung dieser Städte auf Germanicus' Triumph(teil) überträgt.

Der *princeps in spe* ist an diesem Punkt in der Beschreibung seines Triumphs also bereits fest in der Hand des Triumphdichters Ovid. Daran ändert sich auch mit den schmeichelhaften Wünschen in V. 53–54 nichts, die durch ihre Betonung der langen Lebenszeit, die noch vor Germanicus liegt, an den jungen Gaius Caesar, Enkel und Adoptivsohn des Augustus, erinnern, der bereits vier Jahre vor Ovids Verbannung starb. Im ersten Buch der *Ars* wird sein jugendliches Alter (V. 181) mit seiner Tugend (V. 184; vgl. Pont. 2,1,54) und seinen sonstigen Fähigkeiten kontrastiert, die auf seinen (Adoptiv-)Vater und dessen göttliche Abstammung zurückzuführen sind (*auspiciis annisque patris*, V. 191; vgl. Pont. 2,1,59). Diese Parallele findet ihre Fortsetzung in der Prophezeiung eines Sieges (*auguror en, uinces*, Ars 1,205; vgl. Pont. 2,1,57), der in einem Triumph (Ars 1,213–214; vgl. Pont. 2,1,63) gefeiert wird. Diese Ähnlichkeit zwischen Germanicus und Gaius ist der Ausgangspunkt für eine weitergehende Übertragung der poetischen Unterminierung des Realitätsanspruchs des Gaius-Triumphs, die Ovid in der *Ars* betreibt. Denn dort ist der Sieg des Gaius Gegenstand eines auf das literarische Klischee vom feige fliehenden Parther (V. 210) zurückgreifende *carmen votivum* des Dichters. Dabei handelt es sich aber nicht um eine bloße „Nachdichtung“, sondern um ein Kunstwerk, dessen Worte überhaupt erst die Realität erzeugen, die den Triumph ermöglichen: *consistes, aciemque meis hortabere uerbis / (o desint animis ne mea uerba tuis)* (V. 207–208). Der Dichter legt dem Feldherrn nicht nur seine eigenen Worte in den Mund, er stellt auch den Kontakt zu den Göttern her,

um einen guten Ausgang der Unternehmung zu bewirken (*Marsque pater Caesarque pater, date numen eunti*, V. 203) – eine Pose, die einem *poeta vates* wahrlich angemessen ist, zumal der junge Feldherr angesichts seiner Abstammung eigentlich keinen Bedarf an dichterischer Vermittlung göttlichen Beistands hat. Der Triumph des Gaius, der so eher durch den Dichter als den Feldherrn selbst zustande kommt, wird schließlich zum Gegenstand des bereits erwähnten *naming game*, sodass die Benennung – und „Ernennung“ – sämtlicher Siege des Triumphators den Launen des auf Liebesabenteuer sinnenden *iuvenis* unterliegt.

Der imaginierte zukünftige Triumph des Germanicus ist deutlich an die Situation in der *Ars* angelehnt, wobei die Selbstinszenierung des Dichters durch die Verzahnung mit den ersten beiden Gedichtteilen besonders wirkungsvoll wird. Ovid tritt dezidiert als *poeta vates* auf (*quod precor, eveniet: sunt quiddam oracula vatium*, V. 55; noch deutlicher als Met. 15,879). An die Stelle des dem Triumphator gewogenen *omen* (V. 35) und der Vergöttlichung des Augustus im ersten Gedichtteil tritt der im Kontakt mit den Göttern stehende Dichter. Es ist daher nur folgerichtig, dass der *deus* in V. 56 nicht mehr ein *Iuppiter* ist, der das nutzlose Unkraut *Ovid nolens volens* durch seinen Regen erfreut, sondern eine Gottheit, die einer ausdrücklichen Bitte bewusst entspricht. Der Abschluss des Triumphs, der in den ersten beiden, Tiberius gewidmeten Teilen auffälligerweise fehlt, wird nun im Rahmen der Zukunftsprognose nachgeholt. Dabei wird allerdings die Rolle des Betrachters ausgetauscht. Sowohl im Germanicus- als auch im Tiberius-Teil kommt ganz Rom bzw. der ganze *orbis terrarum Romanus* zusammen, um den Triumphator zu sehen (*visenda coisse / innumeras gentes*, V. 21–22; *Roma videbit*, V. 58). Doch anders als in der Tiberius-Passage ist es nicht mehr Ovid, der gezwungen ist, mittels der *Fama* den Triumph zu betrachten (*gratia, Fama, tibi, per quam spectata triumphi*, V. 19), sondern Tiberius, der den Triumph seines Adoptivsohns Germanicus betrachtet (*maturosque pater nati spectabit honores*, V. 59) und an der allgemeinen Freude über den Triumph teilnimmt (*gaudia percipiens*, V. 60; *gaudia Caesareae ... / sunt mea*, V. 17–18). Wenn Tiberius, der gerade noch selbst der Triumphator war, jetzt die Zuschauerrolle Ovids einnimmt, so bedeutet dies rückblickend, dass Ovid die ganze Zeit über die Rolle des Tiberius inne hatte. Wie Tiberius im zweiten Gedichtteil betrachtet Ovid den Triumph jetzt nicht, sein Triumph wird betrachtet. Daher ist er auch nicht mehr auf die distanzüberbrückende Funktion der *Fama* angewiesen; als *poeta vates* ist er selbst der poetische Urheber des Triumphs. Diese Urheberschaft wird am deutlichsten in V. 63: *hunc quoque carminibus referam fortasse triumphum*. Ovid nimmt hier eine Umwandlung des ersten Verses des Gedichts vor, der die

Distanz zwischen Rom und Tomis betont und *Fama* als einzige Möglichkeit der Distanzüberbrückung bezeichnet. Nun ist die Distanz gänzlich aufgehoben, da Ovid den Triumph, den er beschreibt, selbst kreiert. Er verwendet dazu dasselbe Verb – *referre* –, das auch in der *Ars* und Trist. 4,2 die Fingierung der Triumphrealität bezeichnet (*et quae nescieris, ut bene nota refer, Ars 1,222; pars referet, quamvis noverit illa parum, Trist. 4,2,26*). Die in den ersten Versen des Gedichts angelegte Idee von *Fama* als Muse der poetischen Kreation durch den Dichter wird hier also explizit ausgesprochen; der poetische Subtext wird im dritten Gedichtteil an die Oberfläche geholt.

In den letzten Versen des Gedichts wird schließlich eine unabdingbare Voraussetzung für diese poetische Kreation des Triumphs angeführt: Ovids Überleben im Angesicht der gefährlichen Feinde Roms am Pontus. Der fingierte Charakter der geschilderten Gefahren und die Instrumentalisierung dieses Motivs für Ovids Inszenierung als von einem Triumph der skythischen Barbaren bedrohter Triumphteilnehmer wurden bereits erläutert. Im Zusammenhang mit dem Rollenwechsel des Tiberius vom Triumphator zum Zuschauer fällt außerdem auf, dass in V. 65 zum dritten und letzten Mal das Pronomen *ipse* verwendet wird. Es bezieht sich hier auf den exilierten Dichter, in V. 60 auf Tiberius, der die vormals dem Dichter zufallende Rolle des Betrachters innehat, und in V. 12 auf Augustus, der Ovid die Teilnahme am Triumph verwehrt. Anhand der drei Verwendungen von *ipse* lässt sich die Verschiebung der Kontrolle über das Triumphritual nachzeichnen: vom Machtanspruch des Augustus, der Ovid vom Triumph ausschließt, über Tiberius, dessen Doppelrolle als Triumphator und Zuschauer dem Dichter einen Zugang zum ideologischen Zentrum des Triumphs gewährt, zu Ovid als der Person, von deren Existenz die Realität des gesamten Triumphrituals abhängt. Der Schlusspunkt dieser Entwicklung wird durch eine Ovidische Pointe in den letzten beiden Versen noch einmal besonders deutlich. Nach dem Zug des Triumphs auf den Kapitolshügel in V. 57 wird in V. 67 zunächst der endgültige Schlusspunkt des Rituals formuliert: Der Triumphator legt seinen Lorbeerkranz – Symbol seines Triumphs – im *Iuppiter*-Tempel ab (*quae si me salvo dabitur tua laurea templis, V. 67*). Ovid reaktiviert hier durch die Verbindung der Begriffe *laurea* und *templum* die bereits in V. 33–34 evozierte Ambiguität des Lorbeers als Triumph- und Dichtungssymbol. Die Rolle des Dichters als den Triumph kreierender *poeta vates* findet ihre Bestätigung darin, dass der Triumphator selbst seinen mit dem Dichtungsgott Apollo assoziierten Kopfschmuck in den zuvor als metaphorisches

Konstrukt der dichterischen *mens* definierten *templum* bringt.⁸⁹ Der Triumphator ist endgültig im Reich der Dichtung angekommen. In V. 68 folgt dann die Pointe selbst. Die *omina* des Dichters, die das göttliche *omen* (V. 35) bzw. *numen* (V. 16) ersetzen, werden sich im Rückblick als *bis vera* erweisen.⁹⁰ Die Vorhersage wird sich also ein erstes Mal bewahrheiten, wenn der Triumph tatsächlich stattfindet, und ein zweites Mal, wenn Ovid ihn in einem Gedicht beschreibt – was er freilich gerade eben getan hat. Somit wird nicht nur das reale Ereignis und dessen Fiktionalisierung auf dieselbe Stufe gestellt, die *oracula* des *vatis* (V. 55) sind im Endeffekt identisch mit ihrer eigenen Erfüllung, da ihre Formulierung und ihr Inhalt der poetischen Realität des Triumphdichters Ovid angehören.

5 Zusammenfassung und Ausblick

Der Blick durch das Prisma der Triumphthematik offenbart dem Leser von Pont. 2,1 alle wesentlichen Facetten der Ovidischen Exilpoetologie. Im Triumphmotiv verbinden sich die römische Ideologie des Triumphs als *staging of the world*, wie Östenberg es beschrieben hat, mit dem literarischen Konzept des Triumphs als Signifikant, das in Beards Definition des Triumphrituals als *ritual in ink* greifbar wird. Aus der Interaktion der beiden Vorstellungen entsteht in Pont. 2,1 eine spezifische Variante einer Poetik der Illusion im Sinne Hardies, die Ovids poetische Präsenz gegen die politische Präsenz des *princeps* stellt.

Die Grundlagen dieser triumphalen Exilpoetologie werden bereits im Vorfeld der eigentlichen Triumphbeschreibung im zweiten Gedichtteil gelegt. In den Versen 1–18 wird der Betonung der Distanz des Dichters von Rom und der Unwirtlichkeit seines Verbannungsorts durch die an die Muse der Dichter gemahnende *Fama* ein poetischer Subtext beigefügt, der von Anfang an eine gedankliche Verbindung zwischen der im Triumph gefeierten Herrschaft Roms über den Erdkreis und dem poetischen Nachruhm des Dichters Ovid etabliert. Auf dieser Grundlage wird mittels der Antithese von *privatus* und *publicus* die Präsenz des *princeps* im öffentlichen Raum und seine Gleichsetzung mit der

89 Dies geschieht jedoch nur *me* [i.e. *Ovidio*] *salvo*. Die kausale Auflösung des Ablativus absolutus unterstreicht die Abhängigkeit der Triumphrealität vom Wohlergehen des Dichters.

90 Angesichts der erwähnten Ähnlichkeit des Germanicus-Triumphs mit dem prophezeiten Triumph für Gaius Caesar ist hier an die Tatsache zu denken, dass Ovid zum Zeitpunkt der Abfassung von Pont. 2,1 wusste, dass Gaius starb, bevor er einen Triumph hätte feiern können. Die *omina*, die hier emphatisch als *bis vera* bezeichnet werden, weisen also auch darauf hin, dass der „echte“ Triumph nicht zweimal, sondern einmal stattfindet, was automatisch bedeutet, dass am Ende nur der Triumph in der Ovidischen Imagination übrigbleibt.

res publica zu einem Instrument der Teilhabe am öffentlichen Triumphritual in Rom umfunktioniert. In Verbindung mit dem Konzept der Mauern Roms als Symbol der Ausdehnung der römischen Herrschaft – und damit des *princeps* – über die ganze Welt gestattet so der Triumph dem *barbarus Ovidius*, ins Zentrum Roms vorzudringen und sich das Ritual poetisch anzueignen.

Im zweiten Gedichtteil verbindet der Dichter das den im Triumph gezeigten Darstellungen inhärente mimetische Potential mit der überbordenden Intertextualität der Beschreibung der einzelnen Triumphelemente und -phasen, um das Wesen des Triumphs als eine Ansammlung durch Signifikant-Signifikat-Beziehungen definierter Konzepte ohne außersprachliche Referenz zu betonen. Das Verbrennen von Weihrauch und das in diesem Zusammenhang verwendete *templum*-Motiv stilisiert den Dichter zum *poeta vates*, der in Kontakt mit den Göttern steht. Im Hintergrund steht Vergils Selbstinszenierung als poetisch-triumphaler *victor* in Georg. 3, die den mimetischen Charakter des Triumphs als Möglichkeit für den Dichter benutzt, sich auf eine Stufe mit dem Triumphator zu stellen. Das Ausstreuen von Rosen verweist auf die Triumph-Parodie in Am. 1, die dem Dichter als Motiv für seine – ironische – Selbstdarstellung als elegischer Dichter in der Nachfolge Properzens dient. Die zusammen mit *viri picti* gezeigten *oppida* betonen die Fiktionalität des Triumphs und stellen dessen Realitätsbezug in Frage. Die Ambiguität der *viri* – bemalte Menschen, gemalte Darstellungen oder schauspielernde Gefangene? – verbindet sich dabei mit den verschiedenen Bedeutungsvarianten von *imitari* – ähneln, nachahmen oder vortäuschen? – und lässt so den Triumphzug mit seinen bühnenähnlichen *pegmata* als Theateraufführung in den Straßen Roms erscheinen. Außerdem wecken die *viri picti* Zweifel am Status des in eine *toga picta* gekleideten Triumphators, indem sie diesen auf eine konzeptuelle Stufe mit den fiktiven Triumphdarstellungen stellen. Die überwundenen *flumina* erscheinen ebenso wie die gefangen genommenen Feinde als literarisch vorgeprägte Schemata, die keinen konkreten Realitätsbezug erkennen lassen. Die Gefangenen verweisen zudem auf die Kreierung poetischer Realitäten durch die Zuweisung von *nomina* in der *Ars* und die Orientierung dieser Zuweisung am explizit künstlerischen *aptum*-Prinzip.

Der dritte Gedichtteil setzt die Triumphdarstellung fort, tauscht dabei aber den Triumphator aus (Germanicus statt Tiberius). Dadurch kommt es zu einer Umdeutung der gesamten vorangegangenen Triumphbeschreibung, wie sie im Kleinen bereits im zweiten Gedichtteil stattgefunden hat (Umdeutung der *toga picta* und des *sol serenus*). Das Ende des Triumphs wird in die Zukunft – und somit in den Bereich der *mens* des göttlich

sanktionierte *oracula* aussprechenden Dichters – verlagert. Der Dichter erscheint dadurch als eigentlicher Urheber des Triumphs anstelle des Triumphators. Diese Literarisierung des Triumphs wird unterstützt durch die *oppida*, die mithilfe beschrifteter *tituli* näher erläutert und so erst in ihrer Bedeutung definiert werden, sowie durch den Vergleich des Germanicus mit dem jungen Gaius Caesar in der *Ars*, dessen Triumph als Folge des poetischen Wirkens Ovids und als Gegenstand eines juvenilen *naming game* präsentiert wird. Der entscheidende Faktor ist jedoch der Rollenwechsel des Tiberius vom Triumphator zum Zuschauer und die damit verbundene Umdeutung der Zuschauerposition, die Ovid bisher inne hatte. Ovid wird vom Triumphbetrachter zum eigentlichen Triumphator. Dementsprechend endet der Triumph mit der Niederlegung des dem Gott der Dichtung – Apollon – heiligen Lorbeer in dem die poetische Macht des Dichters bezeichnenden *templum*.

Im Zuge der hier präsentierten Analyse von Pont. 2,1 konnten einige wesentliche Merkmale der Ovidischen Triumphpoetologie herausgearbeitet werden; zugleich laden die dabei gewonnenen Erkenntnisse zu weiterführenden Untersuchungen ein. Dabei geht es zunächst um die Berücksichtigung aller anderen Exilgedichte, in denen das Motiv des Triumphs vorkommt. Neben Trist. 4,2, das hier bereits verschiedentlich als Vergleichspunkt herangezogen wurde, versprechen v.a. Pont. 2,2, Pont. 3,3 und Pont. 3,4 weitere faszinierende Einblicke in die Fiktionalisierung des Triumphrituals bei Ovid. Darüber hinaus sollte eine – hier bereits angedachte – Ergänzung der literaturwissenschaftlichen Untersuchung durch sprachwissenschaftliche Theorien und Modelle angestrebt werden. So ließen sich auf Grundlage der Arbeiten F. de Saussures und C.K. Ogdens die Triumphdarstellungen in ihrer Eigenschaft als sprachliche Zeichen beschreiben.⁹¹ Diesen fehlt gänzlich der in Ogdens Dreiecksmodell vorgesehene Referenzaspekt; ihre Bedeutung ergibt sich aus ihrem intertextuellen Bezug auf andere Lemmata bzw. *signifiants*, die in ihrer Gesamtheit ein Netz von *signifiés* und somit ein abstraktes, mentales Triumph-Konzept bilden. Auch die Unterminierung der von der offiziellen Triumphideologie vorgesehenen direkten Beziehung zwischen *signifiant* und Referent ließe sich durch das der poetischen Gestaltung zugängliche, da in der *mens* angesiedelte, Konzept des *signifié* besser beschreiben. Schließlich verspricht eine systematische Untersuchung des in Ovids Triumphbeschreibungen zu beobachtenden

91 Vgl. Ogden/Richards (1994).

Umgangs mit *nomina* vor dem Hintergrund der verschiedenen *directions of fit* und Arten von Sprechakten ein besseres Verständnis der Mechanismen, die zur Fingierung poetischer Realitäten verwendet werden. So könnte die Berücksichtigung linguistischer Kategorien wertvolle Beiträge zu einer umfassenden Analyse der Funktion der Triumphthematik in Ovids Exildichtung leisten.

Literaturverzeichnis

1. Textausgaben und Kommentare

Barber, Eric A.: *Sexti Properti Carmina*. Oxford: Clarendon, ²1960.

Kenney, Edward J.: *P. Ovidi Nasonis Amores, Medicamina faciei femineae, Ars amatoria, Remedia amoris*. Oxford: Clarendon, ²1994.

Mynors, Roger A. B.: *P. Vergili Maronis Opera*. Oxford: Clarendon, 1969.

Owen, Sidney G.: *P. Ovidi Nasonis Tristium libri quinque, Ibis, Ex ponto libri quattuor, Halieutica, fragmenta*. Oxford: Clarendon, 1955 [1915].

Galasso, Luigi: *P. Ovidii Nasonis Epistularum ex Ponto liber II*. Florenz: Felice le Monnier, 1995.

Helzle, Martin: *Ovids Epistulae ex Ponto, Buch I-II: Kommentar*. Heidelberg: Winter, 2003.

Hollis, Adrian S.: *Ovid. Ars amatoria, book I*. Oxford: Clarendon, 1977.

McKeown, James C.: *Ovid. Amores: text, prolegomena and commentary, volume II: a commentary on book one*. Liverpool: Francis Cairns, 1989.

Thomas, Richard F.: *Virgil: Georgics, volume 2: books III-IV*. Cambridge: CUP, 1988.

2. Forschungsliteratur

Austin, John L.: *How to Do Things with Words: The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*. Cambridge, Mass.: HUP, 1962.

Beard, Mary: „A Captive Audience? Prisoners and victims at the Roman Triumph“. *Pegasus* 48 (2005), S. 24-34.

Dies.: *The Roman Triumph*. Cambridge, Mass.: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.

Dies.: „Writing Ritual: The Triumph of Ovid“, in: Barchiesi, Alessandro/Rüpke, Jörg/Stephens, Susan (Hrsg.): *Rituals in Ink: A Conference on Religion and Literary Production in Ancient Rome*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2004, S. 115-126.

Boyle, A. J.: *Ovid and the Monuments: A Poet's Rome*. Bendigo: Aural Publications, 2003.

Dan, Anca-Cristina: „Quid melius Roma? Notes sur Rome et ses identités dans les *Tristes* et les *Pontiques* d'Ovide, in: Simon, Mathilde (Hrsg.): *Identités romaines: Conscience de soi et représentation de l'autre dans la Rome antique*. Paris: Éditions Rue d'Ulm/Presses de l'École normale supérieure, 2011.

Galinsky, Karl: „The Triumph Theme in the Augustan Elegy“. *WS* 3 (1969), S. 75-107.

Gärtner, Hans Armin: „Ovid und das Imperium Romanum. Zum Gedicht Pont. 2, 1“, in: Schubert, Werner (Hrsg.): *Ovid, Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburtstag*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 1999, S. 797-803.

Hardie, Philip R.: *Ovid's Poetics of Illusion*. Cambridge: CUP, 2002.

Itgenshorst, Tanja: „Der Princeps triumphiert nicht. Vom Verschwinden des Siegesrituals in augusteischer Zeit“, in: Krasser, Helmut/Pausch, Dennis/Petrovic, Ivana (Hrsg.): *Triplici invectus triumpho: Der römische Triumph in augusteischer Zeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008, S. 27-53.

Itgenshorst, Tanja: *Tota illa pompa: Der Triumph in der römischen Republik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2005.

Martini, Wolfram: „Raum und Ritual im römischen Triumph. Die Wegstrecke des Triumphzugs“, in: Krasser, Helmut/Pausch, Dennis/Petrovic, Ivana (Hrsg.): *Triplici invectus triumpho: Der römische Triumph in augusteischer Zeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008, S. 75-94.

Miller, John F.: „Ovid on the Augustan Palatine (*Tristia* 3.1)“, in: Miller, John F./Damon, Cynthia/Myers, K. Sara (Hrsg.): *Vertis in usum: Studies in Honor of Edward Courtney*. München: K. G. Saur, 2002, S. 129-139.

Ogden, Charles K./Richards, Ivor A.: *The Meaning of Meaning: A Study of the Influence of Language upon Thought and of the Science of Symbolism*. London: Routledge, 1994.

Östenberg, Ida: „Demonstrating the conquest of the world: The procession of peoples and rivers on the shield of Aeneas and the triple triumph of Octavian in 29 B.C. (Aen. 8.722-728)“, *Opuscula Romana: Annual of the Swedish Institute in Rome* 24 (1999), S. 155-162.

Dies.: *Staging the World: Rome and the Other in the Triumphal Procession*. Lund: Department of Archaeology and Ancient History, 2003.

Dies.: *Staging the World: Spoils, Captives, and Representations in the Roman Triumphal Procession*. Oxford: OUP, 2009.

Ostrowski, Janusz A.: *Personifications of Rivers in Greek and Roman Art*. Warschau: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1991.

Schäfer-Schmitt, Julia: „*candida victima* im tristen Tomis. Zur Funktionalisierung des Triumphmotivs in Ovids *Epistulae ex Ponto* 2, 1“, in: Krasser, Helmut/Pausch, Dennis/Petrovic, Ivana (Hrsg.): *Triplici invectus triumpho: Der römische Triumph in augusteischer Zeit*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008, S. 285-304.

Searle, John R.: *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge: CUP, 1969.

Syme, Ronald: *History in Ovid*. Oxford: Clarendon, 1978.

Versnel, Hendrik S.: *Triumphus: An Inquiry into the Origin, Development and Meaning of the Roman Triumph*. Leiden: Brill, 1970.