

DE GRUYTER

Maria Backhaus

**MORD(S)BILDER -
AUFZÄHLUNGEN VON
GEWALT BEI SENECA
UND LUCAN**

m MILLENNIUM-STUDIEN

DE
—
G

Maria Backhaus

Mord(s)bilder - Aufzählungen von Gewalt bei Seneca und Lucan

Millennium-Studien

zu Kultur und Geschichte

des ersten Jahrtausends n. Chr.

Millennium Studies

in the culture and history

of the first millennium C.E.

Herausgegeben von / Edited by

Wolfram Brandes, Alexander Demandt, Helmut Krasser,

Peter von Möllendorff, Dennis Pausch, Rene Pfeilschifter,

Karla Pollmann

Band 76

Maria Backhaus

**Mord(s)bilder –
Aufzählungen von
Gewalt bei Seneca
und Lucan**

DE GRUYTER

Diese Publikation wurde im Rahmen des Fördervorhabens 16TOA021 – *Reihentransformation für die Altertumswissenschaften („Millennium-Studien“)* mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung im Open Access bereitgestellt. Das Fördervorhaben wird in Kooperation mit dem DFG-geförderten *Fachinformationsdienst Altertumswissenschaften – Propylaeum* an der Bayerischen Staatsbibliothek durchgeführt.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

ISBN 978-3-11-063597-3
e-ISBN (PDF) 978-3-11-063955-1
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-063639-0
ISSN 1862-1139

Library of Congress Cataloging in Publication Control Number: 2019932022

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2019 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyter.com

Vorwort

Dieses Buch ist die geringfügig überarbeitete Version meiner Dissertation, die ich 2017 an der Justus-Liebig-Universität Gießen eingereicht habe. Ein solches Projekt bedarf vieler Wegbegleiter, bis es zum Ziel gelangt.

Meinen Doktoreltern Prof. Helmut Krasser und Prof. Christine Walde danke ich daher für die Ermutigung, inhaltlich und methodisch neue Wege zu gehen, und für rechtzeitige Warnungen, wenn ich drohte, mich zu verlaufen. Unermüdliche und kritische Korrekturleser waren Dr. Helge Baumann, Dr. Nils Jäger, Christine Netzler und Wiebke Nierste. Ihnen ist es zu verdanken, dass meine Reisenotizen für andere nachvollziehbar sind. Prof. Joachim Jacob, Prof. Ulrike Egelhaaf-Gaiser, Prof. Annemarie Ambühl und allen Teilnehmern der Kolloquien in Gießen, Göttingen und Mainz danke ich für die anregenden Diskussionen. Sie haben die Reise nicht nur kurzweilig gestaltet, sondern mir immer wieder neue Perspektiven auf meine Etappen eröffnet. Prof. Charles Delattre, Prof. Martin Dinter und Dr. Cedric Scheidegger Lämmle haben mir freundlicherweise den Weg zu interessanten Aspekten von Aufzählungen gewiesen. Laurien Zurhake danke ich für den Ideenaustausch zu Senecas Schmerzmetaphorik, Prof. Jérôme Bourgon für die Bereitstellung der *Ling Chi* Fotografie.

Keine Reise ist möglich ohne ein finanzielles Polster. Die großzügige Förderung durch die Studienstiftung des Deutschen Volkes, die Maria und Dr. Ernst Rink-Stiftung und das Gießener *Graduate Centre for the Study of Culture* hat es mir erlaubt, diese Arbeit zu verfolgen und zugleich unvorhergesehene Herausforderungen des Lebens zu meistern. Die Dr. Dieter und Sigrun Neukirch Stiftung ermöglicht mir die Veröffentlichung meiner Forschungsergebnisse. Ein besonderer Dank gilt meinen Eltern Peter und Brigitte Rossdal – sie haben mich ebenfalls unterstützt und stets geglaubt, dass ich mein Ziel auch erreichen werde.

Gewidmet ist dieses Buch meinem Bruder Michael Rossdal, der sich fröhlich seinen eigenen Weg sucht, und meinem Mann Christian Backhaus, dessen unerschütterliche Zuversicht mich über alle Stolpersteine unterwegs getragen hat: Danke.

Oktober 2018

Monheim am Rhein

Inhalt

- 1 Einführung und Überblick — 1**
 - 1.1 Forschungsreaktionen auf Gewaltbeschreibungen und Aufzählungen — 2
 - 1.2 Überblick über die Arbeit — 6

- 2 Aufzählung und Anschaulichkeit bei Quintilian — 9**
 - 2.1 Terminologie zur Aufzählung — 10
 - 2.2 Die verkürzende Aufzählung der *enumeratio*: Anschaulichkeit durch Ordnung — 15
 - 2.3 Häufungen als *amplificatio*: Anschaulichkeit durch Fülle und Wiederholung — 19
 - 2.4 *enargeia* und *phantasia*: Anschaulichkeit durch Aufspaltung und Ergänzung — 25
 - 2.5 Fazit: Aufzählung, Anschaulichkeit und Affekterregung in Quintilians Beispielen — 40

- 3 Schaulust und Staunen: Antike Autoren über die Rezeption von inszenierter Gewalt — 43**
 - 3.1 Schaulust und schöne Leichen — 43
 - 3.2 Emotionalisierung und Massendynamik in der Arena — 48
 - 3.3 Emotionalisierung und Darstellungsstrategien im Theater — 57
 - 3.4 Was fühlt ein Rezipient? Antike und moderne Ansätze — 68
 - 3.5 Kritik an der Vermischung von Kunst und Leben — 74
 - 3.6 Staunen, Erschütterung und Langeweile: Gewaltdarstellungen in der Historiographie — 84
 - 3.7 Fazit: Leitbegriffe antiker Kategorisierungen: *voluptas*, Staunen, (Selbst-)Kontrolle — 93

- 4 Aufzählung und Reduktion von *exempla* — 95**
 - 4.1 Aufzählungen und Sammlungen von *exempla* — 95
 - 4.2 Die *meditatio mortis*: Reduktion und Anschaulichkeit von *exempla* in Senecas Briefen — 99
 - 4.3 Die *meditatio doloris*: Die Folter in Senecas aufzählenden Schmerzbeschreibungen — 115
 - 4.4 Fazit: Reduktion und Intensivierung in Aufzählungen von *exempla* — 124

- 5 Anschauliche Aufzählungen und *exempla*-Reihen tödlicher Gewalt in Senecas *De ira* — 126**
 - 5.1 Thema und Kontext von Senecas *De ira* — 126

- 5.2 *meditatio irae*: Leserinvolverung durch anschauliche Listen — 130
- 5.2.1 Visualisierung des *irascens* und der *ira* — 131
- 5.2.2 Tödliche Auswirkungen der *ira* — 144
- 5.2.3 Überblick: Die Techniken der *mediatio irae* — 154
- 5.3 Von *ira* zu *feritas* oder wie man zum exemplarischen Tyrann wird — 155
- 5.4 *Quantum mali habeat ira*: Die Reihe exemplarischer Herrscher (*ira* 3.14–21) — 165
- 5.4.1 Herrscher und Väter: Tödliche *ira* unter Barbaren (3.14.–16) — 169
- 5.4.2 Herrscher und Freunde: Tödliche *ira* unter Griechen (*De ira* 3.17) — 181
- 5.4.3 Herrscher und Bürger: Tödliche *ira* unter Römern (3.18–19) — 190
- 5.4.4 Wer zuletzt lacht ... Humor im Abschluss der *exempla*-Reihe — 199
- 5.4.5 Überblick: Vorbilder und Intensivierung in der *exempla*-Reihe — 207
- 5.5 Fazit: Die *phantasia* der gewalttätigen *ira* — 209

- 6 Aufzählende Beschreibungen tödlicher Gewalt in Lucans *Bellum Civile* 2.98–233 — 213**
- 6.1 Thema und Kontext der Rückschau — 213
- 6.2 Erste Eindrücke: Lucans Aufzählung von Opfern des Marius — 223
- 6.3 Der Kopf des Antonius (2.121–124): Rezipienten als visuelle Kannibalen — 230
- 6.3.1 Antonius und Marius als *exempla* — 231
- 6.3.2 Reihung, Reduktion und Kontrastierung — 235
- 6.3.3 Abgetrennte Köpfe, visueller Kannibalismus und der Genuss des Lesers — 239
- 6.4 Das Blut des Scaevola (2.126–129): Historischer Inhalt und literarischer Anspruch — 243
- 6.3.1 Historische Varianten und Reduktion bei Lucan — 243
- 6.4.2 Scaevola und Priamus: Parallelen zum Fall Trojas — 248
- 6.4.3 Politische Deutung und ausgefeiltes literarisches Motiv — 252
- 6.5 Der Körper des Gratidianus: Verunklärung im Detail (2.173–193) — 254
- 6.5.1 Die Deutung von Folterdarstellungen: Ein Vergleich mit *Ling Chi* — 258
- 6.5.2 Die Aufzählung: Folter im Detail? — 263
- 6.5.3 Täter, Zuschauer und Schauplatz — 268
- 6.5.4 Die Tat als *exemplum* für Grausamkeit — 274
- 6.5.5 Körpermetaphorik: Lesarten von Gratidianus — 278
- 6.6 Kein Ende in Sicht: Maßüberschreitung in der Rückschau — 284
- 6.6.1 Zu viel: Mengenangaben in der Rückschau — 284
- 6.6.2 Leichenberge von mythischen Ausmaßen — 288
- 6.6.3 Die Überschreitung vermeintlicher Schlusspunkte — 293

- 6.7 Fazit: Anregungen zu aktivem Rezipieren in der Rückschau — **297**
Anhang: Text und Übersetzung der Rückschau: Luc. *BC* 2.98–233 — **298**

7 Fazit: Anschauliche Aufzählungen tödlicher Gewalt bei Seneca und Lucan — 305

- 7.1 Affekterregung durch Gewaltdarstellungen — **305**
7.2 Aufzählung und Anschaulichkeit bei Seneca und Lucan — **306**
7.3 Deutung der aufzählenden Gewaltbeschreibungen Senecas und Lucans — **310**

Literatur — 314

- Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare — **314**
Sekundärliteratur — **314**

Register — 327

1 Einführung und Überblick

Der Titel „Mord(s)bilder“ verweist zunächst auf den thematischen Schwerpunkt meiner Untersuchungen: Die Schilderung physischer Gewalttaten wie Folter, Mord und Hinrichtung gilt als charakteristisch für die Literatur der zweiten Hälfte des 1. Jhs. n. Chr.¹ Im Mittelpunkt dieser Arbeit stehen mit Senecas philosophischer Schrift *De ira* und dem Bürgerkriegsepos *De bello civile* seines Neffen Lucan zwei Texte aus diesem Zeitraum, deren Tendenz zu aufzählenden Beschreibungen gerade von gewaltintensiven Szenen immer wieder bemerkt, oft kritisiert, und kaum befriedigend analysiert wurde. Mit dem deutschen Plural „Mord(s)bilder“ möchte ich die schiere Länge und motivische Breite dieser Aufzählungen andeuten und gleichzeitig auf die beeindruckende Wirkung hinweisen, die sie auf den Rezipienten² ausüben können. Ins Lateinische übertragen würde der Buchtitel in etwa *caedis imago* lauten. *imago* bedeutet im Lateinischen das (Ab)Bild. Es wird nicht nur für künstlerische Darstellungen von Menschen gebraucht, sondern bezeichnet auch den Anblick, der sich einem Betrachter darbietet – *realiter* oder als innerlich visualisiertes Bild. Aufgeladen mit Wertvorstellungen steht *imago* zudem für ein gedankliches Konzept, das dennoch in einer Beschreibung oder bildlichen Darstellung konkretisiert werden kann.

Seneca beschreibt in *De ira* in ausführlichen Listen die zerstörerischen Auswirkungen der *ira* (des Vergeltungsdrangs) und verknüpft sie in *exempla* mit der Grausamkeit von Menschen in Machtpositionen. Insbesondere die mit 15 Beispielen ungewöhnlich lange Aufzählung im dritten Buch thematisiert Folter, Mord, Kannibalismus und die Präsentation der Opfer. Lucans Epos *De bello civile* (Über den Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius) enthält ebenfalls viele enumerative Beschreibungen von tödlicher Gewalt. Aus diesen greife ich die Rückschau auf den Bürgerkrieg zwischen Marius und Sulla heraus, denn hier treibt Lucan seine Aneinanderreihung von Todesfällen auf die Spitze und „porträtiert“ in 135 Versen sechs historisch belegte Morde, Massenmorde und zahllose weitere Mord- und Selbstmordfälle.

Doch warum präsentieren beide Autoren physische Gewalt in Aufzählungen? Welche Rezeptionshaltung(en) können wir von ihrem zeitgenössischen Publikum erwarten? Diese Fragen haben mich dazu bewogen, nicht nur die beiden Texte in den Blick zu nehmen, sondern auch den Zusammenhängen von Aufzählung und Anschaulichkeit, Gewaltdarstellung und Affekterregung nachzugehen.

1 Vgl. ROHMANN 2006, 1–11; MOST 1992, FUHRMANN 1968.

2 Der besseren Lesbarkeit halber verwende ich das generische Maskulinum.

1.1 Forschungsreaktionen auf Gewaltbeschreibungen und Aufzählungen

Detaillierte Beschreibungen von Gewalttaten provozieren auch akademische Leser zu emotionalen Reaktionen und wertenden Einordnungen. Aus heutiger Sicht nurmehr unterhaltsam ist die Annahme OTTO KIEFERS, die Römer seien ein von Grund auf sadistisches Volk gewesen, dessen Grausamkeit sich nicht nur im Krieg, sondern ebenso im Alltag und in der Literatur manifestiere.³ Noch etwas früher untersucht HUGO BLÜMNER Sterbeszenen in Lucans *Bellum Civile* und anderen römischen Epen. Ohne es deutlich zu machen, belegt er mit dem Adjektiv „grausig“ in erster Linie solche Stellen, die entweder durch die detaillierte Beschreibung körperlicher Auswirkungen auffallen; oder aber Stellen, die durch das schiere Ausmaß des Tötens und die Länge der Beschreibung hervorgehoben sind. Abschließend konstatiert BLÜMNER:

So ist Lucan, obschon es bei ihm an Kampf- und Sterbeszenen nicht fehlt, für unser Thema eigentlich wenig ergiebig. Für Wunden und fürchterliche oder seltsame Todesarten, für rhetorische Übertreibungen jeder Art ist er eine Fundgrube; aber die einfache Schilderung einer Sterbeszene liegt ihm ebenso fern wie das Heranziehen der für solche bei seinen Vorgängern zu findenden Schilderungen.⁴

Die neuere Forschung der Alten Geschichte und Klassischen Philologie ist sich der Gefahr bewusster, eigene Präferenzen und (moralische) Kategorien auf die antiken Texte zu übertragen.⁵ Viele Studien zur Gewalt in der Antike widmen sich dabei vor allem der Schilderung von Gewalt in historiographischen Werken und im Zusammenhang mit Gladiatorenspielen. Notwendigerweise tritt dabei die literarische Gestaltung einzelner Texte zugunsten des kulturgeschichtlichen Überblicks in den Hintergrund.⁶

Auf der anderen Seite hat auch sich die Klassische Philologie bislang nur vereinzelt mit der ästhetischen Konzeption gewaltsamen Sterbens beschäftigt. Erst seit wenigen Jahren wird über Modelle wie Verkehrungsprinzipien⁷ und den produktiven Umgang mit Elementen antiker Literatur diskutiert, die dem Horror, der Phantastik und der Groteske nahestehen.⁸ Diese Ansätze erscheinen vielversprechender als

3 KIEFER 1933.

4 BLÜMNER 1919, 257.

5 Zum differenzierten Umgang mit antiken Gewaltdarstellungen vgl. die Sammelbände von FISCHER / MORAW (Hg.) 2005 und ZIMMERMANN (Hg.) 2009a.

6 ZIMMERMANN 2013 richtet sich an ein breites Publikum, paraphrasiert antike Texte und verzichtet auf die Nennung von Sekundärliteratur. ROHMANN 2006 geht auf gewaltlastige *topoi* der Kaiserkritik in der Literatur des 1. Jh. n. Chr. ein, ohne die sprachliche Gestaltung einzelner Texte zu diskutieren. Er bietet allerdings einen umfangreichen Überblick zur Forschungsliteratur, ebenso wie ZIMMERMANN (Hg.) 2009a (Gewaltdarstellungen) und FAGAN 2011 (Gladiatorenspiele).

7 Vgl. den Sammelband von CASTAGNA *et al.* 2002.

8 HÖMKE / BAUMBACH (Hg.) 2006. SELL 1984 zu Elementen von Horror und Groteske in Lucan und Senecas Tragödien; in Ansätzen HENSEL 2005, der Lucans *Bellum Civile* mit Gert Ledigs Roman *Ver-*

derjenige der älteren Forschung, die Werke Senecas und Lucans auch aufgrund der detaillierten Beschreibungen physischer Gewalttaten als „barock“⁹ oder „manieristisch“¹⁰ zu bezeichnen. Problematisch an diesen Begriffen ist nicht nur die zum Teil unreflektierte Projektion neuzeitlicher kunstgeschichtlicher Stilbegriffe auf die antike Literatur, sondern vor allem die darin mitschwingende abwertende Haltung gegenüber den so eingeordneten Texten. Sie begünstigen die Tendenz, die Werke hauptsächlich im Verhältnis zur „klassischen“ Dichtung Vergils zu lesen.¹¹ Jenseits einer derart hierarchisierenden Wertung ermöglicht es der Rückgriff auf ästhetische Konzepte, die literarische Gestaltung der Texte genauer in den Blick zu nehmen. Im Fokus der aktuellen Forschung stehen dabei bislang vor allem die Tragödien Senecas, Paradedstücke für die Inszenierung gewaltsamer Tode und ekphrastischer Sprechweisen.¹² Die Untersuchung der literarischen Gestaltung von Senecas Prosaschriften wie *De ira* bleibt dagegen ein Forschungsdesiderat; ebenso wie die Beschäftigung mit den aufzählenden Strukturen dieser Werke. Möglicherweise trägt dazu bei, dass derartige Passagen in ihrer Rezeptionsgeschichte auf wenig Gegenliebe gestoßen sind. Bei Senecas *De ira*, das eher aus philosophischem als aus literarischem Interesse gelesen wird, werden enumerative Tendenzen *en passant* negativ bewertet. Justus Lipsius notiert 1614 in seiner Einleitung zur gedruckten Ausgabe:

Libri in partes pulchri & eminentes sunt, in toto parum distincti, & repetitionibus aut digestionibus confusi.

Die Bücher sind in Teilen schön und bedeutend, alles in allem zu wenig unterschiedlich & durch Wiederholungen oder Aufzählung verworren.¹³

Über den Auftakt von Senecas langer *exempla*-Reihe in Buch 3 (3.14–21) schreibt WILLIAM WYCISLO 2001:

geltung über die Luftangriffe des Zweiten Weltkriegs vergleicht; WALDE 2013, 151 zu grotesken Elementen bei Lucan. Bislang unpubliziert ist NICOLA HÖMKE, *In der Todeszone. Darstellung und Funktion des Grausigen, Schrecklichen und Ekligen in Lucans ‚Bellum Civile‘*, Berlin (De Gruyter). Der erste Anstoß zur Beschäftigung mit diesen Themen war FUHRMANN 1968.

9 SEGAL 1984 nennt ältere Literatur zum Thema und bleibt differenziert. TUCKER 1969 versteht den Begriff positiv; der Großteil gebraucht die Formulierung *en passant* wie SCHREMPF 1964, 57, der „barocke Linien“ in Lucans Rückschau sieht.

10 WANKE 1964; CANKIK 1965, 38–43; BURCK 1971, insbes. 16–19; kritisch zur Verwendung des Begriffs KYTZLER 1967; differenziert SHELTON. *En passant* spricht noch ROHMANN 2006, 206 von der „manieristischen Gewaltlastigkeit der kaiserzeitlichen Rhetorik“.

11 Vgl. WALDE 2013 zur Neigung der Klassischen Philologie, insbesondere Lucan eine anti-vergilische oder anti-neronische Haltung zuzuschreiben. KIMMERLE 2015 untersucht, inwieweit sich Lucans Verhältnis zum Prinzipat überhaupt am *Bellum Civile* festmachen lässt, und spricht sich dezidiert gegen eine vereinfachte politische Deutung aus.

12 KIRICHENKO 2013, WESSELS 2014, WINTER 2014.

13 *L. Aenaei Senecae Opera a Iusto Lipsio emendata & Scholiis illustrata*. Inhaltlich setzt sich Lipsius jedoch intensiv mit dem Thema auseinander, s. dazu PAPY 2015.

Along with Seneca's later *exempla*, the passage represents a seemingly impossible suppression of *ira*, as well as a *tasteless* [Hervorhebung M. B.] and deliberately abhorrent choice of historical incidents to recount; more extreme, perhaps, than was necessary for a project purporting to advise restraint on anger.¹⁴

Und auch der Althistoriker DIRK ROHMANN vermerkt 2009 zu einer Stelle in Buch 3: „Minutiös und *mit rhetorischem Schwulst* [Hervorhebung M. B.] zählt Seneca die Folterinstrumente auf, die angeblich zur Anwendung kamen.“¹⁵

Mindestens ebenso kritisch stehen Rezipienten den Aufzählungen bei Lucan gegenüber. Schon im 2. Jh. n.Chr. liest der Redner Fronto das *Bellum Civile* und bemängelt die inhaltlich repetitive Aufzählung, die schon das Proöm dieses Gedichts prägt.¹⁶ Fronto missbilligt nicht die Fülle an Details, sondern die Tatsache, dass alle aufgeführten Formulierungen nur Variationen des schon im ersten Vers genannten Hauptgedankens *bella plus quam civilia* sind. Dieser an sich schon griffigen Sentenz fügen sie nichts inhaltlich Neues hinzu, sondern listen vielmehr für den Leser selbstverständliche Unterpunkte auf.

Auch der Rhetoriker Julius Caesar Scaliger, ein Zeitgenosse von Lipsius, beschwert sich über die Ausführlichkeit von Lucans Beschreibungen.

Hic Lucanus dedisset declamationem quemadmodum de temporibus Sullanis. Nam etsi et senex ibi narrat et licet poetae coniungere tempora cum temporibus, tamen longus est et taedii pater, etiam cum vera fictis tegimus aut adumbramus aut illustramus.

Hier hätte Lucan eine ganze Rede gehalten, wie die über die Zeiten Sullas. Denn auch wenn dort ein alter Mann erzählt und es dem Dichter freisteht, verschiedene Zeiten miteinander zu verbinden, ist es dennoch langatmig und er der Vater der Langeweile, selbst wenn wir Wahres mit Erfundenem bemänteln oder bebildern oder verdeutlichen.

Scaliger, *poeticis libri septem* 3.25

Obwohl Scaliger im Aufbau der Rückschau die Zielsetzung der Veranschaulichung erkennt, ist er mit der Ausführung nicht zufrieden. An anderer Stelle bemängelt er Lucans auch sprachlich überbordenden Stil.¹⁷ Die negativen Bemerkungen von Scaliger und anderen legten die Grundlage für die Verurteilung Lucans im 18. und 19. Jh. – und für den Vorwurf, zu „rhetorisch“ zu sein, der bis ins 20. Jh. wiederholt wird.¹⁸ Der Philologe und Übersetzer ROBERT GRAVES fällt 1956 ein beißendes Urteil über Lucan, dem er schlechte Rhetorik und eine Fixierung auf makabre, sensationsheischende

¹⁴ WYCISLO 2001, 85.

¹⁵ ROHMANN 2009, 278.

¹⁶ Fronto, *de orationibus* 6 zu Luc. *BC* 1.1–7; vgl. Kap. 2.3.3.

¹⁷ Scaliger, *poeticis libri septem* 3.26 (Iulius Caesar Scaliger, *Poeticis libri septem. Sieben Bücher über die Dichtkunst*, Bd. II, hg., übers., eingel. u. erläut. v. LUC DEITZ, Stuttgart / Bad Cannstatt 1994).

¹⁸ Dazu WALDE 2003, insbes. 130–132 und 140–144.

Details vorwirft, die – zum Leidwesen von GRAVES – für ungebrochene Begeisterung beim Publikum sorgen; eine Begeisterung, die bis heute anhält.¹⁹

Sicherlich ist die Funktion von Aufzählungen in antiken Texten nicht immer auf den ersten Blick klar. Doch wenn JACQUES AUMONT zu Lucans Aufzählung von 18 Giftschlangen und deren tödlicher Wirkung das Fazit zieht, diese 146 Verse seien letztlich nur dem barocken, ungestümen Wesen des jungen Dichters geschuldet,²⁰ greift das wohl zu kurz. Selbst ROBERT KASTERS Bemerkung zu *De ira*, dass die „Kataloge“ von Charakterfehlern und ihren Folgen allein durch ihre Masse beeindruckend wollten,²¹ spricht nur einen Teilaspekt dieser Aufzählungen an.

Die aufzählenden Strukturen in *De ira* und im *Bellum Civile* wurden also in der Forschung bislang als Eigenart der Werke vermerkt, jedoch nicht oder nur in Teilen auf ihren genauen Aufbau und ihre Funktion hin untersucht.²² Vielmehr dominieren die (Geschmacks-)Urteile der jeweiligen Rezipienten, die derartige Passagen als langweilig und zu ausführlich in der Form, sensationsheischend und geschmacklos im Inhalt bewerten. Kurz gesagt scheint in dieser Haltung die längst überwunden geglaubte Ablehnung der „rhetorischen“ Prägung kaiserzeitlicher Literatur wieder auf. Ich möchte mit meiner Arbeit einen Beitrag dazu leisten, Autoren wie Seneca und Lucan vorurteilsfreier gegenüber zu treten und die Gestaltung ihrer Werke im Kontext der zeitgenössischen Literaturproduktion und –rezeption zu lesen.²³

19 GRAVES 1956, 12: „[T]he rhythms are monotonous; often words are clumsily iterated before the memory of their first use has faded from the reader's ear; the argument is broken by impudent philosophical, geographical or historical asides. Lucan lacks religious conviction; dwells lovingly on the macabre; hates his times; and allows his readers to assume that he is as self-centred, degenerate, cruel, and cowardly as the next man.“ Leserkommentare im Internet zeigen, dass gerade die „makabren“ Szenen heutige Leser faszinieren und mit Horrorfilmen assoziiert werden (<http://www.goodreads.com/book/show/168501.Pharsalia>).

20 AUMONT 1986, 111 zu Luc. *BC* 9.700–846: „En cela Lucain manifeste son tempérament baroque. En effet, certaines correspondances entre son sujet et son tempérament on conduit l'artiste, sans qu'il y songe, à donner à l'épisode un développement qu'il n'avait ni voulu, ni prévu, et qu'il n'a pas donné aux autres épisodes du poème, parce qu'ils étaient moins en rapport avec sa sensibilité.“

21 KASTER 2010, 13: „the catalogs of faults and their effects [...] aim to impress with their sheer weight“. Ebenso MALCHOW 1986, 369: „Mit diesem Mehr an Worten bezweckt Seneca wieder, der Tatsache mehr Gewicht zu verleihen.“ Tendenziell sieht MALCHOW in der *exempla*-Reihe eine „von Senecas Erzählfreude bestimmte Abweichung“(107).

22 Zu Aufzählungen in *De ira* gibt es keine gesonderte Forschungsliteratur. Die Kommentare sowie WYCISLO 2001 und ROHMANN 2009 weisen v. a. auf die Reihe von *exempla* in Buch 3 hin, ohne die aufzählende Struktur in den Vordergrund zu stellen. Für Lucan sei nur die Literatur genannt, die explizit Aufzählungen thematisiert. Zur Aufzählung der Zweikämpfe in der Seeschlacht: METGER 1957, 3–75; OPELT 1957. HÖMKE 2010 zur Aufzählung von Scaevas Kämpfen und Verwundungen. Zur Aufzählung der Schlangen: AUMONT 1968, KEBRIC 1979, LAUSBERG 1990. RASCHLE 2001 unterscheidet zwischen Schlangenkatalog (9.700–718) und darauffolgenden Vergiftungsszenen. Wichtige Überlegungen zur metapoetischen Dimension epischer Aufzählungen, u. a. bei Lucan, stellt REITZ 2017 vor.

23 So plädiert auch WALDE 2003, 142: „Das kulturelle Sprachsystem des ersten nachchristlichen Jahrhunderts, das eigentlich nur mit bewusster Verzerrung in das gerne tradierte Modell von Verfall

1.2 Überblick über die Arbeit

Weshalb nun beschreiben Seneca und Lucan physische Gewalt ausgerechnet in Aufzählungen? Wie könnten diese langen Passagen auf das zeitgenössische Publikum Senecas und Lucans gewirkt haben? Auf ein Publikum, für das Bildung zu einem guten Teil aus dem Rhetorikunterricht bestand, der gleichzeitig Mythos, Geschichte und Literatur thematisierte? Auf ein Publikum, dem die Inszenierung von Gewalt aus so unterschiedlichen Kontexten wie der Arena, dem Theater, und verschiedenen literarischen Gattungen vertraut war? Um mich der Beantwortung dieser Fragen so weit als möglich anzunähern, setze ich mich vor der Analyse der Texte von Seneca und Lucan einerseits mit der Verwendung von Aufzählungen, andererseits mit der Rezeption von Gewaltdarstellungen auseinander. Beide Themen wurden meines Erachtens in der Klassischen Philologie noch nicht ausreichend erforscht.²⁴ Zwei Kapitel meiner Arbeit sollen zumindest damit beginnen, diese Lücke zu füllen.

In Kapitel 2 widme ich mich Quintilians Rhetoriklehre *Institutio oratoria*. Er benennt zum Einen verschiedene Formen der Aufzählung. Zum Anderen demonstriert er anhand von Beispielen aus Reden und Dichtung, dass Aufzählungen insbesondere die visuelle Imagination unterstützen und zur Affekterregung beitragen. In der Tat stellt die neuere Forschung zu Seneca und Lucan zum Teil die visuelle Eindrücklichkeit dieser Werke heraus, leider oft ohne diese Wirkung am Text selbst zu belegen.²⁵ Die Rhetoriklehre kann daher ein Analyseinstrumentarium bereitstellen, um die Gestaltung und Funktion dieser Texte besser zu fassen.

und Sinnentleerung gepresst werden kann, förderte – im Gegenteil – ein erhöhtes Sensorium hinsichtlich der Produktion und Rezeption von gesprochenen und schriftlichen Texten.“

24 Aufzählende Strukturen werden v. a. im Zusammenhang mit dem epischen Katalog behandelt, vgl. Kap. 2.1. Eine systematische Analyse der von Quintilian genannten Aufzählungsformen fehlt bislang. Die in Kap. 3 untersuchten Texte werden zwar vielfach in der Forschungsliteratur behandelt, jedoch wird dabei meist vernachlässigt, dass es sich hier nicht um direkte Schilderungen von Rezeptionserlebnissen handelt, sondern die Autoren die Reaktionen anderer Rezipienten beschreiben und bewerten.

25 Zu Seneca: Anschaulichkeit war bislang hauptsächlich ein Gegenstand der Tragödienforschung, s. o. Zu *De ira* und anderen Prosaschriften: AYGON 2004/5 vergleicht Senecas Beschreibung von Zornigen und der *ira* mit den Furien in seinen Tragödien. KIRICHENKO 2013 bezieht sich in seiner Studie zur „Rhetorik des Sehens“ auf Senecas Tragödien, betont aber z. B. auf S. 232, dass auch in den Prosaschriften deskriptive, ekphrastische Passagen und *exempla* die Funktion übernehmen, philosophische Ansichten visuell erlebbar zu machen. HIJMANS 1966 nennt dem Drama entlehnte Techniken und Bildsprache in Senecas Prosawerken, erwähnt aber *De ira* nur am Rande; SCHAFER 2011 mit ähnlichem Ansatz beschränkt sich auf die Briefe. Zu Lucan: CONTE 1968 geht stellenweise auf die Erzeugung von Anschaulichkeit in der Rückschau durch Details und Kontraste ein. Hervorzuheben ist WICK 2010 zur Landschaftsbeschreibung in Buch 9 (vgl. Kap. 2.4.4). LEIGH 1997 kommt wiederholt auf Betrachterfiguren im *BC* zu sprechen und postuliert einen Gegensatz zwischen Leserdispositionen (unbeteiligter Rezipient des gewalttätigen *spectaculum* vs. parteiergreifendes Interesse am Inhalt). ELDRED 2002 untersucht die Vulteius-Episode in *BC* 4.402–581 und verbindet das dargebotene *spectaculum* produktiv mit der *gaze theory*.

In Kapitel 3 stelle ich eine Reihe von Texten vor, in denen antike Autoren beschreiben, wie sie selbst oder ihre Zeitgenossen auf die Inszenierung von Gewalt reagieren, d. h. auf die bewusste Präsentation von mitunter tödlicher Gewalt. Dies beinhaltet die Vorführung von Gladiatorenkämpfen, aber auch die Darstellung von Gewalt, Sterben und Leichen im Theater bzw. deren Beschreibung in literarischen Texten. Jedoch ist es kein Ziel dieses Kapitels, eine einheitliche Theorie zur Rezeption von Gewaltdarstellungen zu formulieren, die dann für die Analyse von *De ira* und der Rückschau im *Bellum Civile* verwendet würde. Vielmehr geht es mir darum, überhaupt einen Überblick der für die Antike belegten möglichen Rezipientenreaktionen zu schaffen – und ein Gefühl dafür zu entwickeln, welche Reaktionen von den Autoren erwünscht waren.²⁶ Auffällig an diesen Texten ist, dass die Gewalt weniger zum eigentlichen Thema gemacht, sondern als Motiv eingesetzt wird, um gewisse Aspekte anderer Themen hervorzuheben.²⁷ Häufig geht es den Autoren darum, bestimmte Rezeptionsdispositionen zu charakterisieren (und zu bewerten), die von der Überwältigung durch Staunen und emotionale Affekte geprägt sind – genau die Reaktionen, die nach Quintilian von aufzählenden Beschreibungen gefördert werden. Gleichzeitig wird deutlich, dass für die Antike und damit auch für die Zeitgenossen Senecas und Lucans kein eindeutiges „Mordbild“ existiert – die *caedis imago* hat vielmehr viele Facetten, viele „Mord(s)bilder“, auf die ein Autor je nach Bedarf zurückgreifen kann.

Dennoch ist die Darstellung von Gewalt, wie überhaupt die anschauliche Erzählung von ungewöhnlichen Handlungen, mit dem gemeinsamen Wertesystem von Autoren und Rezipienten verknüpft: Welches Verhalten als grausam gilt, welche Handlung als tapfer eingestuft wird oder was schlicht zur üblichen Strafpraxis gehört, ist kulturell bedingt. Von der römischen Republik bis in die Spätantike hinein werden allgemein gültige, abstrakte Wertvorstellungen in *exempla* veranschaulicht. Häufig werden dabei mehrere dieser beispielhaften Kurznarrative in einer Aufzählung kombiniert. Sowohl Teile der Rückschau Lucans, die der Sprecher als Zusammenstellung von „*exempla* der Furcht“²⁸ bezeichnet, als auch Aufzählungen in *De ira* greifen auf dieses Muster zurück. In Kapitel 4 gehe ich deshalb auf typische Methoden der Verknüpfung von *exempla* ein, sowie auf Besonderheiten der Anschaulichkeit von *exempla*-Aufzählungen sowie deren didaktische Funktionalisierung. Untersuchungsge-

²⁶ Wie es ELDRED 1997, 13 formuliert hat: „I do not aim to recreate ‘what violence *really* meant’ – if such a thing is at all possible. I can only point to recurring themes, consistent in the *texts*, if not in the society to which the texts belonged.“

²⁷ Die Archäologin SUSANNE MUTH hat dieses Phänomen bereits für die Darstellung physischer Gewalt in griechischen Vasenbildern beobachtet (MUTH 2009, 222). Auch für Senecas Tragödien fasst die Philologin ANTJE WESSELS zusammen: „Die Plastizität und die Detailfreude seiner Darstellungen von u. a. physischer Gewalt sind daher weniger dem Interesse an der Gewalt als Thema geschuldet als vielmehr im Zusammenhang mit der Etablierung eines die zeitgenössischen Sehgewohnheiten aufgreifenden poetischen Verfahrens zu verstehen, das – wie auf andere Themen – auch auf die Darstellung von Gewalt ausgreift.“ (WESSELS 2014, 18.).

²⁸ Luc. *BC* 2.67.

genstand sind dabei die Briefe Senecas, die *De ira* und *De bello civile* zeitlich relativ nahe stehen. An den Briefen lässt sich die Verbindung von Aufzählung, Anschaulichkeit und Beeinflussung der Rezipientenreaktion besonders deutlich zeigen. Darüber hinaus spricht Seneca typische zeitgenössische Bewertungen von Schmerz, Gewalt und Tod an, nur um seinen Rezipienten mittels der *exempla* ein neues Verständnis dieser vermeintlichen Übel nahe zu legen.

In den Kapiteln 5 und 6 widme ich mich schließlich in einem *close reading* den anschaulichen Aufzählungen tödlicher Gewalt in *De ira* und in der Rückschau aus dem *Bellum Civile*. In diesen Texten finden sich viele Motive und *exempla*, die sowohl vor als auch nach Seneca und Lucan von anderen Autoren thematisiert werden. Diese Paralleltex-te ziehe ich nicht heran, um etwaige Abhängigkeitsverhältnisse zu klären, sondern um durch diesen Vergleich den besonderen Umgang Senecas und Lucans mit bestimmten Gewaltmotiven zu verdeutlichen. Die Anschaulichkeit ihrer Texte beruht überraschenderweise nicht auf ausführlichen, detaillierten Beschreibungen, sondern auf der Reduktion auf einzelne konkrete Details, die aber gerade durch die Häufung in Aufzählungen ihre Wirkung entfalten. Die einzelnen Elemente sind so gewählt, dass sie zur visuellen Imagination anregen, durch Wortwahl und Motiv emotionale Reaktionen und wertende Einordnungen provozieren, aber durch ihre Reduktion dem Rezipienten zugleich eine Vielfalt an Assoziationsmöglichkeiten bieten: Er ist kein passiver Konsument anschaulicher Aufzählungen, sondern kann sich aktiv an der Erschaffung der jeweiligen *caedis imago* beteiligen.

2 Aufzählung und Anschaulichkeit bei Quintilian

Die Passagen von Seneca und Lucan, die ich in diesem Buch untersuchen will, werden von zwei Aspekten bestimmt. Formal gesehen haben sowohl Senecas *De ira* 3 als auch Lucans Rückschau im *Bellum Civile* 2 aufzählenden Charakter; inhaltlich gesehen beschreiben beide Autoren Formen extremer Gewalt. Vorab möchte ich daher in zwei Kapiteln klären, welches Verständnis antike Autoren von der Funktion von Aufzählungen hatten bzw. wie inszenierte Gewaltdarstellungen rezipiert wurden. In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit dem Zusammenhang von Aufzählungen und Anschaulichkeit, der in der antiken Rhetoriklehre stark gemacht wird. Enumerative Beschreibungen regen nicht nur die (visuelle) Vorstellungskraft an, sondern können auch Wertungen transportieren und die Gefühle des Rezipienten beeinflussen. Welche emotionalen Reaktionen Gewaltdarstellungen bei Rezipienten hervorrufen, stelle ich im nächsten Kapitel zu Schaulust und Staunen vor.

Zunächst aber soll es um die Frage gehen, welche Formen der Aufzählung die Rhetorik unterscheidet und was enumerative Passagen der antiken Vorstellung nach für einen Text leisten können. Ausgangspunkt dieses Kapitels ist deshalb Quintilians Rhetoriklehre *Institutio oratoria*. Sie ist zwar über 20 Jahre nach dem Tod von Lucan und Seneca entstanden, doch die Punkte zur Aufzählung und Anschaulichkeit geben im Wesentlichen das wieder, was sich auch in der *Rhetorica ad Herennium* aus dem 1. Jh. v. Chr. finden lässt. Wir können also davon ausgehen, dass sich die rhetorische Grundlage für aufzählende Passagen innerhalb dieses Zeitraumes nicht wesentlich geändert hat.

Quintilian betrachtet die Aufzählung zum Einen als Baustein einer Rede (die *enumeratio*), zum Anderen als Stilmittel, das verschiedene Formen annehmen kann. Ziel ist letztlich die emotionale Beeinflussung des Rezipienten, die insbesondere dadurch erreicht wird, dass Aufzählungen dessen (visuelle) Imagination ansprechen. Quintilians Erläuterungen ermöglichen es mir im Folgenden, auch Aufzählungen bei Lucan und Seneca präziser zu beschreiben – denn in der Forschungsliteratur liegt bisher keine einheitliche Terminologie zur Analyse von Aufzählungen vor. Die Vielfalt der verwendeten Begriffe von Liste über Katalog bis Kampfgemälde spiegelt vielmehr wider, wie unterschiedlich enumerative Passagen gestaltet sein können. In meiner Arbeit verwende ich die Begriffe „Aufzählung, Enumeration“ und „aufzählend, enumerativ“ als Oberbegriffe für verschiedene Formen des Aufzählens.¹ Da Quintilian vor allem nach der Funktion von Aufzählungen differenziert, gebrauche ich zusätzlich die Begriffe Liste, Reihe, Gruppe und Serie, um zu verdeutlichen, wie schwach oder stark die Elemente einer Aufzählung syntaktisch und narrativ miteinander verknüpft sind.

1 Darin folge ich der Komparatistin SABINE MAINBERGER. Vgl. MAINBERGER 2003, 4.

2.1 Terminologie zur Aufzählung

Seneca und Lucan verfassen zumindest große Teile ihrer Texte sehr bewusst in Form von Aufzählungen. Dies wird in den Kommentaren und der übrigen Forschungsliteratur zwar immer wieder erkannt, die Terminologie ist jedoch uneinheitlich, wie schon ein kurzer Blick in die Forschungsliteratur zu Lucan zeigt: Während JAN RADICKE von Lucans gesamter Rückschau sagt, sie lese sich „wie ein historischer Lehrvortrag bzw. Katalog von Todesarten“,² bleibt ELAINE FANTHAM bei „account“, „report“³ und „historical narrative“;⁴ für 2.101–113 spricht sie von einer „sequence“ als ein „rhetorical picture of unrestrained slaughter“, ähnlich wie HENNING DREYLING, der mehrere „Gruppen“ und „Aufzählungen“ erkennt.⁵ Lucans Beschreibung einer Seeschlacht, die im Wesentlichen aus der Aufzählung verschiedener Todesarten besteht, wird von ILONA OPELT als „Schlachtgemälde“, „Reihe von wohlprofilieren Einzelschicksalen“ und „Katalog seltsamer Todesarten“⁶ bezeichnet. Für Lucans Aufzählung von Schlangen favorisiert JAQUES AUMONT neutrale Begriffe wie „épisode“, „récit“ und „énumération“,⁷ andere sprechen dezidiert vom „Schlangenkatalog“.⁸

Trotz der uneinheitlichen Terminologie ist diese keineswegs beliebig. Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die Monographie zum Katalog von WILHELM KÜHLMANN, in der er eine Fülle verschiedener Begriffe verwendet. Schon beim Vergleich von Gefallenenlisten im griechischen Epos unterscheidet er zwischen reinen Namenslisten und der Aufzählung geraffter Einzelkämpfe in „Tableaus“.⁹ Besonders vielfältig aber ist seine Analyse vom Kampf der Lapithen und Kentauren im zwölften Buch von Ovids *Metamorphosen* (kursive Hervorhebungen M. B.):

Im zwölften Buch steht die *Liste* der fliehenden, bzw. getöteten Kentauren V. 302–15 *in Kontrast* zu den drei, bzw. (wenn man den Ausbruch des Kampfes mitzählt) *vier im einzelnen ausgeführten Kampfgemälden* vorher und wird ausgelöst durch die endliche Flucht des eben noch siegreichen Rhötus. Dieser *Katalogteil* bildet insofern ein *Mittelstück*, als anschließend die Aristien und Siege des Pirithous, Theseus, Nestor und Peleus erzählt werden. Auch hier sind *katalogartige Verdichtungen am Ende der längeren Aristien* zu beobachten (V. 350 ff, 388 ff). Die Cyllarusgeschichte (V. 393–428) schafft eine neue *Zäsur* vor dem Schluß der Kämpfe und der Rückführung der Erzählung zu Caeneus. Die *Namensfülle der Wechselkämpfe* (V. 449–458) *bildet eine Steigerung*, eingeleitet mit dem uns schon in leicht variiertes Form bekannten „quid ... referam?“ Aus dem

2 RADICKE 2004, 207.

3 FANTHAM 1987, 90.

4 FANTHAM 1992, 93.

5 DREYLING 1999 *ad loc.* 2.118–129, 148–151, 154–159.

6 OPELT 1957, 437, 439 und 444 Anm. 4.

7 AUMONT 1968, 107 und 110;

8 LAUSBERG 1990, SCHINDLER 2000, 146; LEIGH 2000, 100 (Lucans „poetic catalogue“ vergleicht er mit Lukians „list of serpents“ in *Dipsas* 2); RASCHLE 2001, 85 und WICK 2004, 282 unterteilen die „Schlangenepisode“ in einen „Schlangenkatalog“ und „Vergiftungsszenen“.

9 KÜHLMANN 1973, 66 zu *Il.* 5.36–83: „Stattdessen zieht im folgenden ein Bilderbogen von publikumswirksamen Tableaus vorbei“.

„memini“ des V. 453 ergibt sich dann im *Kontrast* die Angabe der Siege des Caeneus; dort gab Ovid die *genauen Verwundungen* an, hier legt er *nur eine polysyndetische Namensliste* vor, mit der abwehrenden Erklärung (V. 461): „Vulnera non memini, numerum nomenque notavi“. Wir lesen hier die kunstvoll mit Alliteration geschmückte rationalistische Begründung eines sonst naiv gebrauchten Erzählmusters.¹⁰

An KÜHLMANN'S Analyse lassen sich drei Punkte feststellen, die in der Forschungsliteratur zu enumerativen Passagen antiker Texte immer wieder auftreten:

1. In der Vielfalt der Begriffe wie Liste, Gruppe, Reihe, Katalog drückt sich das Bedürfnis aus, verschiedene Formen des Aufzählens zu unterscheiden, wobei die Differenzierung vor allem auf der Ausführlichkeit, syntaktischen Komplexität und narrativen Ausgestaltung der einzelnen Elemente beruht.
2. Beobachtet werden Parallelismen, Kontraste und die Steigerung als Stilmittel, die nicht nur schmücken, sondern insbesondere längere Aufzählungen auch strukturieren.
3. Bezeichnungen wie Kampfgemälde, *picture*, Bilderbogen und Tableau weisen darauf hin, dass enumerative Textpassagen visuell imaginiert werden. Dabei stellt sich die Frage, ob die Elemente der Aufzählung eher als Aspekte eines Bildes (Kampfgemälde) oder als Sequenz von Einzelbildern (Bilderbogen) wahrgenommen werden.

Obwohl gerade für enumerative Passagen bei Lucan der Begriff des Katalogs fällt, halte ich diesen für problematisch. Denn eine einheitliche Definition dessen, was wir heute als „Katalog“ benennen, kennt die Antike nicht. Erst ab Aristoteles und Platon ist das Substantiv *katalogos* in Gebrauch, mit dem sie z. B. den Schiffskatalog der Ilias bezeichnen. „Der Katalog ist eine zumeist formal deutlich abgegrenzte Aufzählung gleichartiger Begriffe in einem einheitlichen Zusammenhang“, fasst CHRISTIANE REITZ zusammen.¹¹ BURKHARDT SCHERER engt diese Definition, unter die auch jede Form von Liste fallen kann, ein auf die „formal überstrukturierte Liste“. Überstrukturiert deshalb, weil – so beobachtet er im Griechischen – ein Katalog durch μέν δὲ-Gliederungen und semantische Formen, die parallele Strukturen schaffen, weiter untergliedert sein kann.¹² In den homerischen Werken wird allerdings das Verb *katalegein* verwendet – und dieses beschränkt sich keineswegs auf Listen und Aufzählungen. Wie SYLVIE PERCEAU darlegt, bedeutet *katalegein* in *Ilias* und *Odyssee* die mündliche Präsentation eines vom Sprecher gedanklich geordneten Inhaltes, die sich an eine oder mehrere Personen richtet bzw. von diesen eingefordert wird.¹³ Es muss sich dabei *nicht* immer um eine Aufzählung verschiedener Elemente handeln, sondern

¹⁰ KÜHLMANN 1973, 274 f.

¹¹ REITZ 1999.

¹² SCHERER 2006, 58, 92ff. und 107. REITZ 2013, 230 Anm. 6 hält SCHERER'S Definiton dagegen für zu eng gefasst und nicht allgemein anwendbar.

¹³ PERCEAU 1999.

kann ebenso die detaillierte, systematisierte Beschreibung eines einzelnen Sachverhaltes sein.¹⁴ Diese ist nicht handlungsorientiert, sondern folgt dem Modus der Deskription – sie ist damit Formen wie der Ekphrasis oder Personenbeschreibung verwandt.¹⁵ Diese Art des *katalegein*, die anschauliche Vermittlung unterschiedlicher Aspekte eines Themas, findet ihr Echo z. B. in den enumerativen Beschreibungen von Senecas *De ira*.

Im Lateinischen verhält es sich mit den Begrifflichkeiten noch komplizierter; einen *katalogos* gibt es hier nicht. Der Begriff *enumeratio* kann allgemein für „Aufzählung“ stehen oder auf einen bestimmten Teil einer Rede verweisen. Die auf Aufzählungen verweisenden Begriffe *ordo* (Reihe, milit. Glied, (An)Ordnung) und *series* (Reihe, Kette, Abfolge) tragen eine qualitativ unterschiedliche Konnotation: Während *ordo* oft eine räumliche oder hierarchische Gliederung impliziert, verweist *series* mehr auf das Nacheinander einer linearen oder zeitlichen Abfolge.¹⁶ In der Rhetoriklehre der Antike werden sie allerdings nicht verwendet und können keine Basis für eine Katalogdefinition sein. Dagegen kennt das Lateinische einige (auch im Griechischen gebrauchte) Stilmittel, die aufzählenden Charakter haben. In diesem Kapitel werde ich anhand von Quintilians Rhetoriklehre Stilmittel wie die *congeries* und den *merismos* vorstellen und diskutieren, inwiefern sie mit der Forderung nach Anschaulichkeit zusammenhängen.

Wie oben bereits erwähnt verwende ich „Aufzählung, Enumeration“ und „aufzählend, enumerativ“ allgemein. Jedoch ist es notwendig, der Vielfalt an Gestaltungsmöglichkeiten enumerativer Texte gerecht zu werden, allein schon deshalb, um sie präziser beschreiben zu können. Meine Differenzierung beruht auf der Länge und dem Grad der Verknüpfung der Elemente: „Liste“ bleibt asyntaktischen oder monosyntaktischen Aufzählungen vorbehalten.¹⁷ Um listenförmige Aufzählungen sichtbar zu machen, sind in diesem Buch die Texte bzw. Übersetzungen des Öfteren mit entsprechenden Absätzen formatiert. „Reihe“ verwende ich für multisyntaktische Aufzählungen, deren Elemente oft narrativ erweitert sind oder sogar ein Narrativ darstellen. Vor allem innerhalb von längeren Reihen oder Listen können Elemente abschnittsweise zu einem Thema zusammengestellt werden – dies bezeichne ich als „Gruppe“. Werden innerhalb der Reihe formale und inhaltliche Aspekte betont wiederholt, spreche ich von einer „Serie“. Diese Begriffe erleichtern es, gerade bei Seneca die vielen Ausprägungen von Aufzählungen systematisch zu untersuchen.

14 PERCEAU 1999, 358.

15 PERCEAU 1999, 360. So auch SCHERER 2006, 71.

16 Zum Unterschied z. B. Luc. *BC* 1.70f. *invida fatorum series* – die Verkettung missgünstiger Schicksalsschläge, aber Luc. *BC* 4.163 *ite sine ullo ordine* – geht, verlässt Reih und Glied; vgl. auch DEFERRARI ET AL. 1965 und WACHT 1992 jeweils s. v. *ordo* bzw. *series*. REITZ 2017, 113 hält fest, dass *ordo* bzw. *series* in aufzählenden Figurenreden oft mit einer metapoetischen Dimension gebraucht werden: „Es geht darum, die Kette und Aufeinanderfolge der Ereignisse zu erkennen und deren tiefere Logik und Ordnung zu durchschauen und zu präsentieren.“

17 Vgl. SCHERER 2006, 57f.

Kategorien von Aufzählungen in dieser Arbeit	
Liste asyntaktische bzw. monosyntaktische A.	Reihe multisyntaktische A., einzelne Elemente narrativ erweitert
Gruppe (Abschnitt einer) Liste oder Reihe, in der Elemente zu einem Thema gruppiert werden	Serie (Abschnitt einer) Reihe, in der formale / inhaltliche Aspekte wiederholt bzw. parallelisiert werden

Bewusst verzichte ich auf den Begriff des Katalogs, da dieser in der Forschungsliteratur entweder thematisch auf die Aufzählung von Kämpfern und Truppenkontingenten beschränkt bleibt oder wie bei REITZ auch formal sehr allgemein gefasst wird und daher schwer von anderen Aufzählungsformen abzugrenzen ist; zudem wird der Katalog meist als epischer Baustein verstanden und kann somit nicht auf Prosatexte übertragen werden. Doch während Katalogpartien schon seit Homer vielrezipierter Bestandteil von Dichtungstexten sind, finden sich Aufzählungen verschiedener Art ebenso in Prosawerken. Es lohnt sich daher, zunächst einen Blick auf antike Theorien zum Aufbau und zur Funktion enumerativer Passagen zu werfen. Werden hier verschiedene Arten der Enumeration unterschieden? Empfehlen Rhetoriklehrer bestimmte Stilmittel zur Gestaltung? Welche Rolle spielt die Aufzählung als Beschreibung, spricht sie auch nach antikem Denken die visuelle Imagination der Rezipienten an?

Daher untersuche ich in diesem Kapitel ausgehend von Quintilians Rhetoriklehre *Institutio oratoria*, mit welchen Begriffen die antike Rhetoriklehre Aufzählungen beschreibt. Dabei stellt sich heraus, dass die Unterscheidungen Quintilians recht präzise sind – für Verwirrung sorgen vielmehr die verschiedenen lateinische Begriffe, die in modernen Diskussionen zu Aufzählungen gebraucht werden.¹⁸ Quintilians Ausführungen und Definitionen sind für meine Arbeit an Seneca und Lucan aus zwei Gründen hilfreich: Erstens unterscheidet Quintilian mit seinen Begriffen auch zwischen verschiedenen Funktionen von Aufzählungen. Das ist eine Differenzierung, die meine Kategorien ergänzt. Zweitens geben seine Definitionen Aufschluss darüber,

¹⁸ Ein gutes Beispiel ist z. B. SCHERER 2006, 70: „In einem literarischen Katalog wird ein Ganzes durch Auflistung seiner konstituierenden Einzelteile beschrieben. Auf der Ebene der literarischen Rhetorik sind dem Katalog die *figurae per adiectionem*, *enumeratio* und *distributio* vergleichbar.“ Mit den Begrifflichkeiten der Rhetorik verhält es sich leider nicht ganz so einfach, wie es SCHERER formuliert, denn hier vermischen sich antiker und moderner Gebrauch der lateinischen Terminologie. Die genannten Bezeichnungen tauchen in ganz unterschiedlichen Kontexten der antiken Rhetoriklehre auf. Unter den Sammelbegriff *figurae per adiectionem*, „Figuren des Hinzufügens“, fasst Quintilian in Buch 9.3 alle Stilfiguren, die ihren Sinngehalt aus der Wiederholung oder der Erweiterung beziehen. Anapher, Hendiadyoin, Pleonasmus etc. konstituieren aber für sich genommen noch keine Aufzählung, auch wenn sie diese sehr häufig strukturieren. Die *distributio* ist streng gesehen die „Aufgabenverteilung“ in einer Liste von Personen (*Rhet. ad. Herr.* 4.35.4). Zur *enumeratio* siehe mein Kapitel 2.2.

inwiefern laut der Rhetoriktheorie Aufzählungen die visuelle Imagination und die Gefühle der Rezipienten anregen sollten.

Über Aufzählungen spricht Quintilian in Buch 6 und in Buch 8 der *Institutio oratoria*. Die Bezeichnung *enumeratio* verwendet er als Fachbegriff für den Baustein einer Rede, nämlich für die aufzählende Zusammenfassung schon bekannter Teilaspekte des Falls am Schluss (*inst.* 6.1.1). Quintilian nennt als ihre Funktion die Emotionalisierung des Publikums, vor Gericht speziell die Erregung von Schrecken und Mitleid beim Richter.

In Buch 8 beschäftigt er sich mit verschiedenen Stilmitteln. Hier erläutert er unter anderem die *amplificatio*, also wie man einem Gedanken mehr Gewicht verleiht. Eine mögliche Methode der *amplificatio* ist die *congeries* („Häufung“), was er mit Beispielen illustriert (*inst.* 8.3.26f.). Auch bei dieser Form der Aufzählung geht es nicht darum, durch die bloße Argumentation zu überzeugen, sondern um die Affekterregung. Die Anregung der Emotionen und der Vorstellungskraft der Rezipienten wiederum ist das zentrale Ziel eines Schmuckmittels der Rede, der *enargeia*. Ab *inst.* 8.3.62 stellt Quintilian anhand verschiedener Beispiele vor, wie *enargeia* erzeugt wird, und demonstriert damit indirekt, dass sie sich besonders in aufzählenden Beschreibungen verwirklicht. Eine erfolgreiche Beschreibung basiert laut Quintilian unter anderem auf der Aufspaltung in mehrere Punkte und regt die Vorstellungskraft (*phantasia*) des Rezipienten an, in der dann weitere Details ergänzt werden.

Aufzählende Passagen wurden von Quintilian und seinen Zeitgenossen als effektives Mittel gesehen, um Rezipienten emotional in den Bann zu ziehen.¹⁹ Folgende Übersicht zeigt, wie verschachtelt die verschiedenen Begriffe zur Aufzählung bei Quintilian verhandelt werden:

¹⁹ GAERTNER 2001, 300 zählt diese emotionale Involvierung auch zu den Zielen epischer Kataloge: „catalogues can be used to at least four different ends: (1) to describe characters of the plot, (2) to intensify the presentation of the events, (3) to foreshadow future events and create suspense, (4) and to provoke or increase the reader’s emotional involvement in the narrative.“ WIMMEL 1954, 201 untersucht Reihen in augusteischen Gedichten und stellt den Nachteilen solcher Phänomene (Monotonie und Überfülle) die Vorteile der Emotionalisierung, Spannungserzeugung und Möglichkeit zur Improvisation gegenüber.

Aufzählungen bei Quintilian					
als Bestandteil einer Rede	als Stilmittel				
	im Rahmen der <i>amplificatio</i> , Verstärkung des Sinngehalts und der Affekterregung		im Rahmen der <i>enargeia</i> , Veranschaulichung und Affekterregung		
	in aufzählenden Beschreibungen				
<i>enumeratio</i> , die aufzählende (und wiederholende) Zusammenfassung	<i>congeries</i> , die Häufung gleichbedeutender Elemente	<i>synathroismos</i> , die Häufung unterschiedlicher Elemente	<i>merismos</i> , die Aufspaltung auch abstrakter Begriffe in Details	die Erzeugung eines Gesamteindrucks durch die Aufzählung von Details	die Ergänzung von Details durch die <i>phantasia</i> des Rezipienten

Vor allem *enumeratio*, *congeries* und aufzählende Beschreibung sind drei unterschiedliche Arten der Aufzählung, deren jeweilige Struktur auch in den Werken von Lucan und Seneca zu finden ist. In diesem Kapitel werde ich diese drei Arten anhand von Quintilians durchaus aufschlussreichen Beispielen näher vorstellen und erste Verbindungen zu Lucans *Bellum Civile* bzw. zu Senecas Prosawerken ziehen. Dabei geht es mir nicht darum, Quintilians Differenzierung und Funktionszuschreibung 1:1 auf die literarischen Texte zu spiegeln, sondern vielmehr darum, strukturelle Gemeinsamkeiten aufzuzeigen und darüber nachzudenken, inwiefern sich diese Strukturen für bestimmte Inhalte besonders eignen. Auf dieser Grundlage baut die detaillierte Analyse von Einzelpassagen auf: In späteren Kapiteln beschäftige ich mich mit der Aufzählung von Opfern in Lucans Rückschau, mit Selbstmordreihen und -serien in Senecas Briefen und mit *exempla*-Reihen tyrannischer Grausamkeit in *De ira*.

2.2 Die verkürzende Aufzählung der *enumeratio*: Anschaulichkeit durch Ordnung

Weder bei Lucans *Bellum Civile* noch bei Senecas Prosawerken handelt es sich um Reden. Daher überrascht es vielleicht, die *enumeratio* in die relevanten Aufzählungsformen aufzunehmen, denn sie bezeichnet typischerweise einen bestimmten Redeabschnitt. Doch für beide Autoren wurde und wird der Einfluss der Rhetorik stark gemacht, was die ältere Forschung oft als negative Kritik formuliert hat.²⁰ Zunächst die Definition der *enumeratio* von Quintilian:

²⁰ Für Seneca vgl. LE BOEUFFLE 1945, CURRIE 1966; jüngeren Datums auch GRÜNBEIN 2004, 81, der Seneca als „ziemlich monoton / eintönig“ bezeichnet. ROBERT GRAVES 1956, 24 schreibt im Vorwort zu seiner Übersetzung von Lucans *Bellum Civile*: „since the rhetorician disguised as a poet is no longer challenged to justify his tropes logically, he can get away (so to speak) with rape, arson, and murder.“ Für einen Überblick zum Vorwurf der „rhetorischen“ Prägung Lucans vgl. WALDE 2003.

1. *Peroratio sequebatur, quam cumulum quidam, conclusionem alii vocant. Eius duplex ratio est, posita aut in rebus aut in adfectibus. Rerum repetitio et congregatio, quae Graece dicitur anakephalaiosis, a quibusdam Latinorum enumeratio, et memoriam iudicis reficit et totam simul causam ponit ante oculos, et, etiam si per singula minus moverat, turba valet. 2. In hac quae repetemur quam brevissime dicenda sunt, et, quod Graeco verbo patet, decurrendum per capita. Nam si morabimur, non iam enumeratio, sed quasi altera fiet oratio. Quae autem enumeranda videntur, cum pondere aliquo dicenda sunt et aptis excitanda sentiis et figuris utique varianda: alioqui nihil est odiosius recta illa repetitione velut memoriae iudicum diffidentis.*

1. Es folgt die *peroratio*, die manche *cumulus* („krönender Abschluss“),²¹ andere *conclusio* („Abschluss“) nennen. Deren Methode ist doppelt, liegt am Gegenstand oder an den Affekten. Die Wiederholung und Zusammenfassung der Dinge, die im Griechischen *anakephalaiosis* und von manchen Lateinern *enumeratio* genannt wird, frischt das Gedächtnis des Richters auf und stellt den gesamten Fall zugleich vor Augen und, selbst wenn es im Einzelnen weniger bewegt hätte, ist es stark in der Menge. 2. In dem, was wir wiederholen, muss man so knapp wie möglich sprechen und, was im griechischen Ausdruck klar ist, die Hauptpunkte durchgehen. Denn wenn wir verweilen, entstünde schon keine *enumeratio* mehr, sondern geradezu eine andere Rede. Was aber aufzählenswert erscheint, muss man mit anderem Gewicht sagen und mit geeigneten Sentenzen aufpeppen und mit Figuren abwechslungsreich gestalten: Nichts ist verhasster als jene geradlinige Wiederholung, als würde man dem Gedächtnis der Richter nicht trauen.

Quint. inst. 6.1.1f.

Die *enumeratio* nach Quintilian fasst also stilistisch ausgefeilt den bereits bekannten Inhalt der Rede zusammen, und zwar so, dass die aufgezählten Elemente den gewünschten Gesamteindruck verstärken: Sie ist eine Form der Intensivierung. In der *Rhetorica ad Herennium* dagegen ist mit *enumeratio* auch die knappe Inhaltsangabe am Beginn der Rede bezeichnet (mehr als drei Hauptpunkte, so der Autor, sollte man nicht aufführen: Das wirke künstlich). Die *enumeratio* am Schluss soll sich an der des Anfangs orientieren.²² Cicero liefert noch ein drittes Verständnis: „eine Form der Argumentation, bei der alle denkbaren Möglichkeiten (z. B. Motive für ein Verbrechen) aufgezählt und von diesen alle ausgeschieden werden bis auf eine, die es zu beweisen gilt.“²³ Die *enumeratio* ist also in jedem Fall eine systematisierende und verkürzende Aufzählung.

Inwiefern sind solche kurzen Aufzählungen anschaulich? Der Literaturwissenschaftler RÜDIGER CAMPE schreibt zur *enumeratio*:

Genau das nennt die französische Rhetorik *tableau*. Das Tableau des Schlusses wiederholt verkürzend und ordnend; es drängt das *Erzählte* in Elemente zusammen, die sie quasi simultan, also bildhaft, nebeneinander ordnet und *aufzählt*. Die *Wiederholung* transformiert die Sukzession der Erzählung und Erörterung in die Simultanität und Räumlichkeit des Aufzählbaren. In diesem

²¹ *cumulus* ist ein seltener rhetorischer Terminus; meine Übersetzung übernehme ich von LEIGH 2004, 125.

²² *Rhet. ad Herr.* 1.10.17 bzw. 2.30.47. Zur Diskussion der *enumeratio* in der *Rhet. ad Herr.*, bei Cicero und Quintilian vgl. VALETTE 2008.

²³ SCHÖPSTADT 1994, 1232 mit Cic. *de inv.* 1.45, vgl. auch VALETTE 2008, 78–82. Quintilian bezeichnet dies als *partitio* (*inst.* 4.5).

Sinne *Vor-Augen-Gestelltes* ist anschaulich also nicht aufgrund semantischer Eigenschaften wie Sinnlichkeit oder Lebendigkeit, sondern als Effekt der verräumlichenden, das Erzählen und Erörtern ins Simultane und Graphematische wendenden Wiederholung.²⁴

Eine „geradlinige“ Wiederholung lehnt Quintilian ab, weil sie langweilt; darüber hinaus kann sie keine ordnende, systematisierende Wirkung entfalten.²⁵ Dass zusammenfassenden Aufzählungen wie der *enumeratio* eine räumliche Ordnung zu Grunde liegt, lässt sich auch sprachlich festmachen: Enumerative Texte sind, sobald sie über die asyntaktische Aneinanderreihung von einzelnen Wörtern hinausgehen, oft von Parallelismen und Kontrasten durchzogen.²⁶ Dieselben Stilfiguren findet man in konkreten (Raum)Beschreibungen, die aufgrund der sprachlich markierten Ordnung nicht nur ein bildliches, sondern auch das von CAMPE genannte abstrakte „Vor-Augen-Stellen“ ermöglichen.²⁷ Das öffnet Beschreibungen (aber auch systematisierte Aufzählungen) für weitere Sinn-Zu-Schreibungen.²⁸

Durch ihren verkürzenden Charakter eignet sich die *enumeratio* auch außerhalb der Redegattungen besonders, um auf Inhalte zu verweisen, die bereits bekannt sind, und dabei gleichzeitig die Details hervorzuheben, die für einen emotionalen Appell besondere Wirkung haben. Die *enumeratio* kommt auch in Form einer systematisierenden Liste von abstrakten Begriffen vor. Es bietet sich jedoch an, konkrete Details auszuwählen, um die Imagination der Rezipienten direkt anzusprechen. Diese Art von Aufzählung verwendet Seneca beispielsweise, wenn er gängige *exempla* für Leidenschaft oder den freiwilligen Tod anzitieren möchte: Er verkürzt sie auf eine Liste von Namen, die jeweils mit einem anschaulichen Detail verknüpft sind, nämlich mit den verletzenden oder tötenden Waffen oder der Wunde.²⁹ Zur Reduktion auf die we-

²⁴ CAMPE 2002, 241.

²⁵ Vgl. VALETTE 2008, 89 f.

²⁶ So stellt z. B. BURKHARDT SCHERER anhand des Katalogs von Apollonius Rhodos fest, dass dieser eine Lemmatisierung einerseits durch „makrosyntaktische Zeichen“ (μέν-δέ, αὐ, πρῶτον / ὕστατον), oft kombiniert mit numerischen Aufzählungen erreicht, andererseits durch „semantische Formeln“ (i. d. R. Verben), die parallele Strukturen schaffen (ich sah / ich erspähte / ich erblickte). SCHERER 2006, 92 ff. und 107. Vgl. auch MAINBERGER 2003, 9, und STAHL 2005.

²⁷ So vergleicht STAHL 2005, 5 moderne Beschreibungen von Kunstwerken mit *ekphraseis* von Cicero und kommt zu einer Gemeinsamkeit: „Was den als Beschreibungen angeführten Sätzen aber stets eigentümlich ist, ist die Zweigliedrigkeit oder häufiger noch die Dreigliedrigkeit in der Anlage der Sätze oder des Satzes. Das soll nicht heißen, dass das überhaupt so sein müsse, dass als Beschreibungen gemeinte Aussagen so aussehen müssten, wohl aber, dass sie tatsächlich so aussehen, und zwar überraschender Weise sowohl die, die die Lehrer der antiken Rhetorik als Beispiele anführen, wie auch diejenigen, die sich finden in kunstgeschichtlichen Werken und Betrachtungen der jüngeren und jüngsten Zeit, von Ciceros Beschreibung einer Orgie im Hause des Marc Anton über Wölfflins Beschreibung des „Letzten Abendmahls“ von Leonardo da Vinci bis zu J. A. Schmolls Beschreibung einer Plastik Camille Claudels.“

²⁸ Vgl. die grundlegenden Arbeiten von JURIJ LOTMAN, der argumentiert, dass die Sujetbildung durch die Grenzüberschreitung semantisch unterschiedlich besetzter Räume erfolgt.

²⁹ Siehe Kap. 4.2. Die extreme Verkürzung könnte auf eine mnemotechnische Praxis hindeuten und / oder nahelegen, dass Seneca neben der *exempla*-Sammlung des Valerius Maximus auch so etwas wie

sentlichen Details rät auch Quintilian, wenn es um die Ausformulierung der *enumeratio* geht:

occisum queror: ferro an igne an veneno, uno vulnere an pluribus, subito an expectatione tortus, ad hanc partem maxime pertinet.

Angenommen, ich klage an, dass einer getötet wurde: ob mit Schwert oder Feuer oder Gift, durch eine Wunde oder mehrere, plötzlich oder gequält durch die Erwartung, das betrifft vor allem diesen Teil.

Quint. *inst.* 6.1.18

Auch weitere Umstände wie Alter und Amt der geschädigten Person und der Schauplatz des Geschehens fallen für Quintilian unter die Aspekte, die man bei aller gebotenen Kürze nennen sollte.³⁰ Durch die knappe Aufzählung von konkreten Details kann der Redner den Sachverhalt für seine Rezipienten verdichten und gleichzeitig über die Auswahl der Elemente eine bestimmte Wertung beeinflussen. Lucan geht in seiner Rückschau ganz ähnlich vor: In nur 11 Versen (*BC* 2.118–129) rekapituliert er die Morde an sechs bekannten Männern. Dabei blendet er zwar jeglichen historischen Hintergrund aus, verweist aber auf die Orte der Morde (offene Straße, Kerker, Tempel), den Rang (Tribune) und das hohe Alter (weiße Haare des Antonius, *senectus* des Scaevola).³¹ Die Reduktion auf wenige Details erschwert uns in solchen Passagen das Verständnis – gehen wir aber davon aus, dass der Inhalt des Geschehens den Rezipienten vertraut war, so wie Zuhörern am Ende einer Rede deren Inhalt bekannt ist, ist die verkürzende Aufzählung bei Seneca und Lucan sowohl aus rhetorisch-stilistischer als auch aus rezeptionsästhetischer Sicht plausibel.

systematisierte *exempla*-Listen gekannt hat. Zum Gebrauch listenförmiger, nichtliterarischer Nachschlagewerke in der Antike vgl. CHARLES DELATTRE, „Pentaméron mythographique. Les Grecs ont-ils écrit leurs mythes?“, *Lalies* 33 (2013), 77–170.

30 Quint. *inst.* 6.1.16: *pulsatum querimur: de re primum ipsa dicendum, tum si senex, si puer, si magistratus, si probus, si bene de re publica meritis, etiam si percussus sit a vili aliquo contemptoque vel ex contrario a potente nimium vel ab eo quo minime oportuit, et si die forte sollempni aut iis temporibus cum iudicia eius rei maxime exercerentur, aut in sollicito civitatis statu, item in theatro, in templo, in contione.* – Angenommen, wir werfen vor, dass er geschlagen wurde: von der Sache selbst muss man zuerst sprechen, dann ob er ein Greis, ein Knabe, ein Beamter, ein anständiger Mann ist, einer, der sich gut um den Staat verdient gemacht hat; auch ob er von irgendeinem niederen und verachteten Mann geschlagen wurde oder im Gegenteil, von einem allzu Mächtigen oder von einem, der es am wenigsten hätte tun sollen; oder ob es ein feierlicher Festtag war oder zu einer Zeit, zu der Derartiges am schärfsten geahndet wird, oder in einem Ausnahmezustand der Bevölkerung; desgleichen im Theater, im Tempel, in der Versammlung.

31 Luc. *BC* 2.118–129.

2.3 Häufungen als *amplificatio*: Anschaulichkeit durch Fülle und Wiederholung

Während das historische Wörterbuch der Rhetorik die *enumeratio* als Oberbegriff für die verschiedensten Formen der Aufzählung wählt,³² kennt die antike Rhetorik keine solche systematische Verwendung. Quintilian definiert die *enumeratio* ja als Baustein einer Rede und verwendet diesen Begriff darum nicht allgemein für „Aufzählung“. Stattdessen beschreibt er, wie enumerative Stilmittel eingesetzt werden. Dazu gehören anhäufende Aufzählungen wie die *congeries* und der *synathrosmos*. Beide Formen behandelt er im Zusammenhang mit der *amplificatio* (im Griechischen αὐξήσις, *auxēsis*). Dieser Begriff meint seit Aristoteles die „Vergrößerung“ an dem semantischen Gewicht, das man einer Handlung oder Person zumisst.³³

Die *amplificatio* hat zunächst keine argumentative Funktion, sondern verstärkt die bereits feststehende Einordnung und Bewertung.³⁴ Cicero und auch Quintilian begründen ihre Wichtigkeit zusätzlich damit, dass durch Methoden der *amplificatio* eine starke emotionale Wirkung auf das Publikum ausgeübt werden kann. So schreibt Cicero in *de partitione oratoria*:

illud iam sit iudicii, quo quaque in causa genere utamur augendi. In illis enim causis quae ad delectationem exornantur ei loci tractandi sunt qui movere possunt expectationem admirationem voluptatem; in cohortationibus autem bonorum et malorum enumerationes et exempla valent plurimum. In iudiciis accusatori fere quae ad iracundiam, reo plerumque quae ad misericordiam pertinent: non numquam tamen et accusator misericordiam movere debet et defensor iracundiam.

Jenes aber ist zu beurteilen, wo und in welchem Fall wir uns einer Art Vergrößerung bedienen. Denn bei den Fällen, welche zur Freude geschmückt werden, müssen die Punkte behandelt werden, die Erwartung Bewunderung Lust erregen können; bei Beratungen aber haben Aufzählungen von guten und schlechten Dingen und Beispiele am meisten Wert, bei Gerichtsreden für den Kläger, was sich auf den Zorn, für den Beklagten mehr, was sich auf das Mitleid erstreckt: Dennoch muss mitunter auch der Kläger Mitleid und der Verteidiger Zorn erregen.

Cic. *part. orat.* 58

Cicero rechnet die Aufzählung als Mittel der *amplificatio* also vor allem der beratenden Rede zu, während die Erregung von Emotionen in erster Linie Ziel der *amplificatio* bei Gelegenheits- und der Gerichtsreden sei.

Hier sehen wir schon eine Schwierigkeit der rhetorischen Texte, dass nämlich immer wieder Ziel und Mittel vermischt werden. „Pseudo-Longin“, der unbekannte Autor der Abhandlung Περὶ ὕψους (lat. *De sublimitate*, Über das Erhabene), führt im 1. Jh. n. Chr. Texte von Cicero als einschlägiges Beispiel für die gelungene *amplificatio* an. Allerdings zeigt er sich nicht zufrieden mit der traditionellen Definition dieses Begriffes und argumentiert für eine Trennung von *amplificatio* und dem Erhabenen:

³² SCHÖPSTADT 1994.

³³ Vgl. Arist. *rhet.* 1368a.

³⁴ Vgl. Arist. *rhet.* 1368a und dazu MONTEFUSCO 2004, 70.

Beides verleihe der Rede mehr Bedeutung, doch während das Erhabene auf der prägnanten Steigerung beruhe, basiere die *amplificatio* in erster Linie auf der Fülle des Redestroms.³⁵ Diese Wortfülle ordnet „Pseudo-Longin“ auch bestimmten Textstellen und -formen zu:

35 Ps.-Long. 12.1ff.: Ὁ μὲν οὖν τῶν τεχνολογῶν ὄρος ἔμοιγ' οὐκ ἄρεστός. αὐξησίς ἐστι, φασί, λόγος μέγεθος περιτιθεὶς τοῖς ὑποκειμένοις: δύναται γὰρ ἀμέλει καὶ ὕψους καὶ πάθους καὶ τρόπων εἶναι κοινὸς οὗτος ὁ ὄρος, ἐπειδὴ κάκεῖνα τῷ λόγῳ περιτίθησι ποῖόν τι μέγεθος. ἐμοὶ δὲ φαίνεται ταῦτα ἀλλήλων παραλλάττειν, ἢ κείῳ τὸ μὲν ὕψος ἐν διάρματι, ἢ δ' αὐξησίς καὶ ἐν πλήθει: διὸ κείῳ μὲν κἀν νοήματι ἐνὶ πολλάκις, ἢ δὲ πάντως μετὰ ποσότητος καὶ περιουσίας τινὸς ὑφίσταται. 2. καὶ ἔστιν ἡ αὐξησίς, ὡς τύπῳ περιλαβεῖν, συμπλήρωσις ἀπὸ πάντων τῶν ἐμφορομένων τοῖς πράγμασι μορίων καὶ τόπων, ἰσχυροποιούσα τῇ ἐπιμονῇ τὸ κατεσκευασμένον, ταύτῃ τῆς πίστεως διεστῶσα, ὅτι ἡ μὲν τὸ ζητούμενον ἀποδείκνυσιν [...] [3. ...] 4. οὐ κατ' ἄλλα δὲ τινα ἢ ταῦτα, ἐμοὶ δοκεῖ, φίλτατε Τερεντιανέ, λέγω δέ, εἰ καὶ ἡμῖν ὡς Ἑλλήσιν ἐφεῖται τι γινώσκειν καὶ ὁ Κικέρων τοῦ Δημοσθένους ἐν τοῖς μεγέθεσι παραλλάττει: ὁ μὲν γὰρ ἐν ὕψει τὸ πλεον ἄποτόμῳ, ὁ δὲ Κικέρων ἐν χύσει, καὶ ὁ μὲν ἡμέτερος διὰ τὸ μετὰ βίας ἔκαστα, ἔτι δὲ τάχους ῥώμης δεινότητος οἷον καίειν τε ἅμα καὶ διαρπάζειν, σκηπτῶ τινι παρεικάζοιτ' ἂν ἢ κεραυνῶ, ὁ δὲ Κικέρων ὡς ἀμφιλαφῆς τις ἐμπρησμός οἶμαι πάντῃ νέμεται καὶ ἀνελεῖται, πολὺ ἔχων καὶ ἐπίμονον αἰεὶ τὸ καῖον, καὶ διακληρονομούμενον ἄλλοτ' ἄλλοίως ἐν αὐτῷ καὶ κατὰ διαδοχὰς ἀνατρεφόμενον. 5. ἀλλὰ ταῦτα μὲν ὑμεῖς ἂν ἄμεινον ἐπικρίνοιτε, καιρὸς δὲ τοῦ Δημοσθενικοῦ μὲν ὕψους καὶ ὑπερτεταμένου ἔν τε ταῖς δεινώσει καὶ τοῖς σφοδροῖς πάθει, καὶ ἔνθα δεῖ τὸν ἀκροατὴν τὸ σύνολον ἐκπλήξαι, τῆς δὲ χύσεως, ὅπου χρὴ καταντλήσαι: τοπηγορίας τε γὰρ καὶ ἐπιλόγις κατὰ τὸ πλεον καὶ παραβάσει καὶ τοῖς φραστικοῖς ἅπασι καὶ ἐπιδεικτικοῖς, ἰστορίαις τε καὶ φυσιολογίαις, καὶ οὐκ ὀλίγοις ἄλλοις μέρεσιν ἀρμόδιος. – Nun ist aber die Begriffsbestimmung der „Technographen“ [Verfasser von Rhetorikanleitungen] für mich wenigstens nicht zufriedenstellend. Die *auxēsis* ist, sagen sie, eine Redeweise, die dem Inhalt Größe verleiht – diese Begriffsbestimmung vermag doch ganz sicher auch dem Erhabenen und dem Pathos und den Tropen gemein sein, weil ja auch jene der Rede eine gewisse Größe verleihen. Mir jedenfalls scheinen sich diese voneinander darin zu unterscheiden, dass das Erhabene im Aufschwung liegt, die *auxēsis* aber auch in der Fülle – deshalb liegt jenes auch oft in einem Gedanken, diese aber entsteht gänzlich durch die Menge und eine Art Überfluss. 2. Auch ist die *auxēsis*, um es in einem Bild zusammenzufassen, die Zusammenballung von allem dem Sachverhalt zuträglichen Teilen und Aspekten, die durch das Verweilen die Beweisführung verstärkt, sich aber vom Beweis darin unterscheidet, dass dieser das Gesuchte aufzeigt ... [Lücke in der Handschrift] ... [3. ...] 4. Durch nichts anderes als durch dieses, scheint mir, liebster Terentianus (insofern als wir das als Griechen erkennen können), sich auch Cicero von Demosthenes in diesen Formen der Größe zu unterscheiden: Dieser wirkt meistens in schroffer Höhe, Cicero dagegen im Strömen; und dadurch, dass der Unsere jedes Einzelne mit Gewalt, außerdem mit Schnelligkeit, Kraft und Wortgewalt gleichsam anzündet und zugleich hinwegreißt, könnte man ihn mit einem Blitz vergleichen oder dem Donner; Cicero dagegen nimmt es, meine ich, wie eine um sich greifende Feuersbrunst allseits in Besitz und rollt es auf, wobei er viel und andauernde Glut hat, die sich auch anderswo auf andere Art in ihm verteilt und wieder aufflammt. 5. Doch während dieses andere wohl besser von euch beurteilt werden kann, so ist die passendste Stelle für das Erhabene und die Hochspannung von Demosthenes in den Entrüstungen und ungestümen Erregungen, und da, wo es angebracht ist, den Zuhörer bis ins Innerste zu erschüttern; dagegen für den (Rede) Strom, wo man ihn überfluten muss: in Themenvorstellungen und Schlussteilen am meisten, und in Exkursen und allen eindrücklichen und aufzeigenden Beschreibungen, und in Erzählungen und natur(wissenschaftlichen) Beschreibungen, und in nicht wenig anderen Teilen ist er angebracht.

... τῆς δὲ χύσεως, ὅπου χρή καταντλήσαι: τοπηγορίας τε γὰρ καὶ ἐπιλόγοις κατὰ τὸ πλεόν καὶ παραβάσει καὶ τοῖς φραστικοῖς ἅπασι καὶ ἐπιδεικτικοῖς, ἱστορίαις τε καὶ φυσιολογίαις, καὶ οὐκ ὀλίγοις ἄλλοις μέρεσιν ἄρμόδιος.

... dagegen für den (Rede)Strom [ist die günstigste Stelle], wo man [den Zuhörer] überfluten muss: insbesondere in Ausführungen des Themas und in Schlussteilen, und in Exkursen und allen eindrücklichen und aufzeigenden Beschreibungen, und in Erzählungen und natur(wissenschaftlichen) Beschreibungen, und in nicht wenig anderen Teilen ist er angebracht.

Ps.-Long. 12.5

Ps.-Longins Ausführung legt bereits nahe, dass häufende Aufzählungen besonders gut geeignet sind, um die Fülle der *amplificatio* zu erreichen, und dass diese dementsprechend ihren Platz in längeren beschreibenden Textpassagen haben, wo es mehr auf die ausführliche Darlegung als auf eine systematisierende Zusammenfassung ankommt. Ps.-Longin schreibt der *amplificatio* zudem eine grundlegend andere Wirkung auf den Rezipienten zu als dem Erhabenen, denn sie erreiche gerade nicht eine punktuell intensive Erschütterung, sondern bewirke eine umfassende Involvierung („Überflutung“).

Ein Mittel der *amplificatio* und damit der Affekterregung ist die häufende Aufzählung. Von dieser stellt Quintilian in *inst.* 8.3.26f. mehrere Formen vor. Zunächst kann man zwischen dem συναθροισμός (*synathroismos*), der Häufung unterschiedlicher Elemente, und der *congeries*, der Häufung gleichbedeutender Elemente, differenzieren. Wie die Beispiele zeigen, ist „gleichbedeutend“ nicht ausschließlich als Synonym zu verstehen, sondern bezeichnet denselben Sinngehalt, der nur in leichter Variation konkretisiert wird. Mit der *congeries* meint Quintilian ausdrücklich die mehrfache Paraphrase desselben inhaltlichen Gedankens. Quintilian erläutert sie folgendermaßen:

Potest adscribi amplificacioni congeries quoque verborum ac sententiarum idem significantium. Nam etiam si non per gradus ascendant, tamen velut acervo quodam adlevantur:

27. „quid enim tuus ille, Tubero, dstrictus in acie Pharsalica gladius agebat? cuius latus ille mucro petebat? Qui sensus erat armorum tuorum? Quae tua mens, oculi, manus, ardor animi? Quid cupiebas? Quid optabas?“ *Simile est hoc figurae quam synathroismon vocant, sed illic plurium rerum est congeries, hic unius multiplicatio. Haec etiam crescere solet verbis omnibus altius atque altius insurgentibus: „aderat ianitor carceris, carnifex praetoris, mors terrorque sociorum et civium Romanorum, lictor Sextius“.*

Man kann zur Vergrößerung auch die Anhäufung von Worten und Sätzen, die dasselbe bedeuten, dazuschreiben. Denn auch wenn sie nicht schrittweise aufsteigen, werden sie dennoch wie in einer Art Haufen angehoben: 27. „Was tat denn dieses dein Schwert, Tubero, gezogen in der Pharsalischen Schlacht? Auf wessen Seite zielte jene Spitze? Was war die Gesinnung deiner Waffen? Was dein Geist, deine Augen, deine Hand, die Glut deines Herzens? Was hast du begehrt? Was hast du gewünscht?“ (Cic. *pro Lig.* 3.9) Ähnlich ist dies der Figur, die sie *synathroismos* nennen, aber dort ist es eine Anhäufung aus vielen Dingen, hier die Vervielfältigung eines Einzelnen. Dies pflegt auch durch alle Worte anzuwachsen, die höher und höher hinaufdrängen: „Da war der Torhüter des Kerkers, der Schlächter des Praetors, der Tod und Schrecken der Bundesgenossen und römischen Bürger: der Liktor Sextius“ (Cic. *Ver.* 2.5.118).

Quint. *inst.* 8.3.26f.

Im ersten Beispiel wendet sich Cicero an den Kläger Quintus Tubero. Dieser legt Ciceros Mandanten Ligarius zur Last, im Bürgerkrieg in Afrika gewesen zu sein, d. h. die Verliererseite des Pompeius unterstützt zu haben. Cicero dagegen weist wiederholt darauf hin, dass auch Tubero selbst auf Seiten von Pompeius gekämpft hat, und lässt die Abstrusität dieser Ausgangssituation mit der Aufzählung von Fragen in der *congeries* kulminieren.

Das zweite Zitat stammt aus einer von Ciceros Reden gegen Verres, den korrupten Statthalter von Sizilien: Nachdem sein Flottenkommandant Kleomenes einen Piratenüberfall auf Syrakus nicht verhindern konnte, verurteilte Verres sämtliche Schiffskapitäne zum Tode und verweigerte den Angehörigen, sie zuvor im Gefängnis zu besuchen. Der bestechliche Wächter und Henker Sextius ist einer seiner Handlanger und steht stellvertretend für Verres' eigenes tyrannisches Verhalten. Die drei Umschreibungen sind keine eigentlichen Synonyme, meinen jedoch alle Sextius, und alle drei kennzeichnen ihn negativ in der Erfüllung seiner Aufgaben als Liktör – insofern transportieren sie denselben Sinngehalt.

Quintilians zweite Differenzierung betrifft den Aufbau der *congeries*. Diese kann wie in seinem ersten Beispiel ohne Klimax verwendet oder wie in seinem zweiten Beispiel mit Klimax (hier noch verstärkt durch wachsende Glieder) aufgebaut werden. In beiden Beispielen erfahren die Zuhörer durch die Häufung nichts wesentlich Neues – auf Tuberos Vergangenheit hat Cicero bereits hingewiesen, die Tätigkeiten von Sextius sind für die Anklage nicht von Belang. Vor allem die erste Häufung illustriert die repetitive Ausführung desselben Gedankens.

Es erstaunt etwas, dass genau diese Form von aufzählender Wiederholung zwar in der Dichtung beobachtet, aber nicht mit dem Begriff der *congeries* in Verbindung gebracht wird. So verwendet WALTER WIMMEL bei der Analyse augusteischer Dichtung statt *congeries* den Begriff „Reihe“:

Reihe sei für uns ein mehrgliedriges System inhaltlich paralleler Aussagen, das nach unten im polysyndetischen Satz eine natürliche Größenbegrenzung hat; nach oben kann das einzelne Reihenglied etwa die Größe eines horazischen Vierzeilers erreichen.³⁶

Der besondere Reiz an der „Reihe“ liegt laut WIMMEL in der Auseinandersetzung mit ihr als traditioneller – und auch inhaltlich oft vorgegebener – Form und ihrer tautologischen Ausrichtung. WIMMEL argumentiert, dass die Dichter seit der römischen Klassik besonders daran interessiert sind, verschiedene Formen von Bezügen sichtbar zu machen und Assoziationen zu provozieren.³⁷ Dafür bietet sich die *congeries* an. Als Beispiele nennt WIMMEL vor allem die Gedichte von Horaz, in denen sich viele beschreibende Aufzählungen finden.³⁸ Natürlich beschränkt sich diese Verwendung

³⁶ WIMMEL 1954, 201.

³⁷ WIMMEL 1954, 208.

³⁸ WIMMEL bezieht sich in unterschiedlicher Ausführlichkeit auf: Hor. c. 1.1, 1.2, 1.6, 1.7, 1.8, 1.10, 1.12, 1.16, 1.28, 2.6, 2.10, 2.13, 2.18, 3.1, 3.5, 4.2, 4.9, 4.14, 4.15; *epo.* 16, *sat.* 1.3.

nicht auf augusteische Autoren: Etwa werden viele von Martials Epigrammen von Aufzählungen dominiert, eine echte *congeries* bildet z. B. den Hauptteil von 12.28.³⁹

Nicht immer stoßen enumerative Passagen auf Gegenliebe. Im 2. Jh. n. Chr. liest der Redner Fronto Lucans Epos *Bellum Civile* und kritisiert die inhaltlich repetitive *congeries*, die das Proöm dieses Gedichts prägt:

Is initio carminis sui septem primis versibus nihil aliud quam „bella plus quam civilia“ interpretatus est. Num hoc replicet quot sententiis? „iusque datum sceleri“ una sententia est. „In sua victrici conversum viscera“, iam haec altera est. „Cognatasque acies“, tertia haec erit. „In commune nefas“ quartam numerat. „Infestisque obvia signa“ cumulat quoque quintam. „Signis pares aquilas“, sexta haec Herculis aerumna. „Et pila minantia pilis“ septimum de Aiakis scuto corium. Annaea, quis finis erit? Aut si nullus finis nec modus servandus est, cur non addis „et similes lituos“? Addas licet „et carmina nota tubarum“. Sed et loricas et conos et enses et balteos et omnem armorum suppellectilem sequere.

Dieser hat zu Beginn seines Gedichtes in den sieben ersten Versen nichts anderes als „Kriege, mehr als Bürgerkriege“ ausgedrückt. In wievielen pointierten Formulierungen wiederholt er dies denn? „und Recht gegeben dem Verbrechen“ – ist eine Formel. „der Siegerin gegen die eigenen Eingeweide gerichtet“ – schon dies ist eine andere. „blutsverwandte Heere“, wird wohl die dritte sein. „in gemeinschaftliches Unrecht“ ist Nummer vier. „und Standarten gegen feindliche Standarten“ häuft auch die fünfte an. „Adler gegeneinander“, das ist die sechste Tat des Herkules. „Und Speere drohend Speeren“ – die siebte Lederhaut vom Schild des Ajax. Annaeas, welches Ende wird das haben? Oder wenn schon kein Ende noch Maß gewahrt werden kann, warum fügst du nicht „und gleiche Kriegshörner“ hinzu? Du könntest auch „und bekannte Lieder der Trompeten“ hinzufügen. Aber ja, und mit Panzern und Helmbüscheln und Klingeln und Schwertgehängen und allem Rüstzeug folgen!

Fronto, *de orationibus* 6

Fronto missbilligt nicht die Fülle an Details, sondern die Tatsache, dass alle genannten Formulierungen nur Variationen des Hauptgedankens *bella plus quam civilia* sind. Dieser an sich schon griffigen Sentenz fügen sie nichts inhaltlich Neues hinzu, sondern – so deuten die von Fronto vorgeschlagenen Ergänzungen an – listen vielmehr für den Leser selbstverständliche Unterpunkte auf. In der *congeries* sieht Fronto keineswegs eine gelungene Form der *amplificatio*. Dies mag jedoch persönlichen Vorlieben geschuldet sein: Dass die *congeries* zu Frontos Zeit aus der Mode geraten war, ist unwahrscheinlich, denn er beklagt sie als weit verbreitetes Laster. Vielleicht selbstironisch formuliert auch er seine Kritik in Form einer *congeries*.⁴⁰

³⁹ Dort illustriert Martial mit acht Beispielen, dass ein gewisser Hermogenes ein zwanghafter Tücherdieb ist. FITZGERALD 2008, 1 deutet sogar an, dass Martials Epigrammsammlung an sich eine *congeries* ist: „A colleague of mine marveled that I could teach a seminar on a poet who wrote the same poem over and over again. I could see her point.“

⁴⁰ Fronto *de orationibus* 6: *Primum illud in isto genere dicendi vitium turpissimum, quod eandem sententiam milliis alio atque alio amictu indutam referunt. Ut histriones, quom palliolatim saltant caudam cyni, capillum Veneris, Furiae flagellum, eodem pallio demonstrant, ita isti unam eandemque sententiam multimodis faciunt: Ventilant, commutant, convertunt, eadem lacinia saltitant, refricant eandem unam sententiam saepius quam puellae olfactaria sucina.* – Zunächst ist bei dieser Art der Rede

Gerade bei ausführlichen Beschreibungen findet man die *congeries* nicht in einer Listenform vor, sondern in einer narrativ erweiterten Form der Einzelemente. Eine Merkwürdigkeit an solchen Texten in Prosawerken fällt auf: Die Wiederholung des Inhalts steht oft im Gegensatz zur negativen Bewertung desselben. So gelingt es dem Historiographen Diodorus Siculus (1. Jh. v.Chr.), die Vergewaltigung von Frauen in Syrakus gleich dreimal zu thematisieren, während er sich gegen die „tragödienhafte“ detaillierte Ausschmückung solcher Begebenheiten wendet.⁴¹

Besonders zahlreiche Beispiele für derart widersprüchliche Häufungen finden sich bei Seneca. ALEXANDER KIRICHENKO hat das typische Muster an Senecas negativem *exemplum* des Hostius Quadra dargelegt (*nat.* 1.16.2–9). Dieser hat einen Vergrößerungsspiegel über seinem Bett anbringen lassen, um sich und seine Sexpartner, vor allem aber die erregten Glieder, besser beobachten zu können:

Eine – aus der Perspektive der moralischen Entrüstung Senecas – unsägliche Monstrosität, die jedoch so offensichtlich ist, dass man zu ihrer genauen Schilderung nicht mehr als einen kurzen Satz bräuchte, vergrößert Seneca durch seine Rhetorik noch weiter, indem er sie maßlos ausdehnt und dabei mittels einer typisch rhetorischen *amplificatio* – insgesamt dreimal – in immer intensiver wirkender Form schildert.⁴²

Ebenso repetitiv ist Senecas Schilderung von den mittäglichen Gladiatorenkämpfen in der Arena (*epist.* 7.3–4) und vom Fisch, der aus ästhetischer Motivation heraus erstickt wird (*nat.* 3.17–18)⁴³ – zwei weitere Praktiken, die Seneca verurteilt und zu deren Beschreibung er dennoch die inhaltlich repetitive *congeries* wählt. Doch nicht immer geht es um negative Bewertungen: Auch die Serie von Gladiatorenbeispielen in *epist.* 70 wiederholt denselben positiven Grundgedanken, nämlich dass es in jeder Situation eine Möglichkeit zum Freitod gibt. Wie ich bei der Besprechung dieser Stellen zeige, nutzt Seneca die *congeries* auch als Möglichkeit, eine Aussage um fein differenzierte Aspekte zu erweitern, die dann als Basis für den Fortgang der Diskussion dienen.

Es fällt auf, dass die häufende Aufzählung oft eingesetzt wird, um die emotionale oder moralische Haltung des Sprechers zum Inhalt des Gesagten zu verdeutlichen. Damit wird auch der Rezipient stärker herausgefordert, selbst (emotional) Position zu beziehen. Die *congeries* ist also nicht nur eine rein quantitative Vergrößerung, sondern verstärkt die emotionale Komponente eines Textes: Genau darum wird die häufende

jenes die schändlichste Unsitte, dass sie denselben Gedanken tausendfach in immer anderes Gewand überschwemmt vorbringen. Wie Schauspieler, wenn sie mit einem Mäntelchen den Schweif des Schwans tanzen, die Haare der Venus, die Peitsche der Furie, immer denselben Mantel vorzeigen, so machen die ein und denselben Gedanken auf viele Arten: Sie wenden, vertauschen, verdrehen, tänzeln im selben Fetzen, reiben an ein und demselben Gedanken öfter als Mädchen ihre parfümierten Bernsteine.

⁴¹ Diod. 19.8 Vgl. Kap. 3.6.

⁴² KIRICHENKO 2013, 226.

⁴³ Zum Besuch in der Arena siehe Kap. 3.2 und KIRICHENKO 2013, 229 f.; zum Fisch Kap. 3.5 und GAULY 2004, 134, der weitere Stellen nennt, in denen Senecas detaillierte Darstellung seiner kritischen Haltung zuwiderläuft (*nat.* 46.13, 1.16 f.).

Aufzählung von der Rhetorik zu den Mitteln der *amplificatio* gezählt, die ja auf die Erregung von Emotionen abzielt. Dass die *congeries* eine Form von Intensivierung ist, schlägt sich auch in beiläufigen Formulierungen der Sekundärliteratur nieder. So spricht KÜHLMANN in Bezug auf häufende Aufzählungen meist von „Verdichtung“;⁴⁴ KIRICHENKO bemerkt, dass in Senecas *congeries* die Glieder in „immer intensiver wirkender Form“ vorliegen. Die *congeries* erreicht eine Intensivierung durch die Fülle ihrer Elemente. Die *enumeratio* dagegen, die knappe und verkürzte Aufzählungen favorisiert, erreicht eine Intensivierung durch die Konzentration auf das Wesentliche.

2.4 *enargeia* und *phantasia*: Anschaulichkeit durch Aufspaltung und Ergänzung

Wenn es um die Affekterregung und Anschaulichkeit geht, gibt es kein bedeutenderes Schlagwort der antiken Rhetoriktheorie als die *ἐνάργεια* (*enargeia*, Veranschaulichung, Visualisierung).⁴⁵ Seit Aristoteles ist dieser Begriff Teil der Rhetoriklehre, beispielsweise Stilmitteln wie der Metapher zugeordnet, und wird von römischen Rhetorikern wie Quintilian aufgegriffen und übersetzt.⁴⁶

Insequitur enargeia, quae a Cicerone illustratio et evidentia nominatur, quae non tam dicere videtur quam ostendere, et adfectus non aliter quam si rebus ipsis intersimus sequentur.

Daraus entsteht die *enargeia*, welche von Cicero Erhellung (*illustratio*) und Evidenz (*evidentia*) genannt wird, die nicht so sehr zu sprechen als zu zeigen scheint, und [ihr] folgen Affekte, nicht anders als wenn wir bei den Geschehnissen selbst dabei wären.

Quint. *inst.* 6.2.32

Wie FRANÇOIS RIGOLOTT bemerkt, überlappt der Begriff der *enargeia* in der römischen Verwendung auch mit dem der *ἐνέργεια* (*energeia*, Bewegung, Verlebendigung) und ist mit ihr insbesondere in der Dichtungstheorie fast untrennbar kombiniert. Visualisierung ist also quasi mit lebendiger, bewegter und bewegender Darstellung gleichzusetzen – natürlich spielt der Primat des Sehnsinns über andere sinnliche Wahrnehmungen hier eine gewisse Rolle.⁴⁷

Quintilian rechnet die *enargeia* zu den Schmuckmitteln der Rede, denn sie bewirkt eben nicht nur Anschaulichkeit im Sinne der Verständlichkeit, wie wir es etwa von einer technischen Beschreibung erwarten, sondern lenkt zusätzlich die Auf-

⁴⁴ KÜHLMANN 1973, 274f.: „katalogische Häufung“, „katalogische Verdichtung“, „sprachlicher Verdichtung“.

⁴⁵ Für einen kurzen Überblick zur antiken und frühneuzeitlichen Verwendung des Begriffs *enargeia* vgl. auch PLETT 2012, 7–21.

⁴⁶ Arist. *rhet.* 3; 11,3; Quint. *inst.* 4.2.63; 6.2.32–36; 8.3.61f. Siehe RIGOLOTT 1997, 103.

⁴⁷ Vgl. RIGOLOTT 1997, 103f. und WEBB 2009, 85f., die auch darauf hinweist, dass Bewegung im Gegensatz zum modernen, eher statisch verstandenen Begriff der Beschreibung bei der antiken Ekphrasie eine zentrale Rolle spielt.

merksamkeit auf sich selbst.⁴⁸ Etwas deutlicher wird diese Begründung, wenn man sie auf die Gerichtsrede anwendet. Für Quintilian ist dies ein Redeanlass, in dem eine bloße Wiedergabe der Fakten nicht ausreicht, um die Zuhörer zu beeinflussen:

Non enim satis efficit neque, ut debet, plene dominatur oratio si usque ad aures valet, atque ea sibi iudex, de quibus cognoscit, narrari credit, non exprimi et oculis mentis ostendi.

Denn die Rede erreicht nicht genug, noch beherrscht sie zur Gänze, wie sie es muss, wenn sie [nur] bis zu den Ohren dringt, und der Richter glaubt, dass ihm das, worüber er zu einer Erkenntnis kommen muss, [nur] erzählt wird – nicht herausgeformt und den geistigen Augen gezeigt.

Quint. *inst.* 8.3.62

Der Redner muss also seine Schilderung nicht nur nachvollziehbar machen, sondern um den Richter zu beeinflussen, muss er sie geradezu plastisch gestalten. Dafür gibt es laut Quintilian mehrere Möglichkeiten, von denen er nur die wichtigsten nennen will. Im 8. Buch der *Institutio oratoria* führt er für diese anschauliche Gestaltung exemplarisch auch Gleichnisse und Emphasen an, für uns von Interesse aber ist der erste Punkt, auf den er ausführlicher eingeht, nämlich dass man die Imagination der Zuhörer anregen muss. Quintilian stellt dazu mehrere Passagen von Vergil und Cicero vor. Seine vier Beispiele vermitteln uns zunächst mehr einen Eindruck von Rezipientenerfahrungen als eine konkrete Anleitung für den angehenden Redner. Nur die eingehende Betrachtung der Beispiele und ihres ursprünglichen Kontextes (der dem antiken Rhetorikstudenten vertraut war) erlauben, aus Quintilians Kommentaren auch Rückschlüsse über das erfolgreiche Verfassen anschaulicher Passagen zu ziehen.

Auffällig ist, dass es sich bei den zitierten Beispielen um Beschreibungen handelt, die meist schon selbst eine Aufzählung von Details beinhalten. Quintilian argumentiert, dass die Rezipienten diese weiter ergänzen und einen visuellen Gesamteindruck der Szene erhalten; so können auch abstrakte Begriffe durch die Aufspaltung in konkrete Details veranschaulicht werden. Eine anschauliche Aufzählung ist also keine inventarisch vollständige Beschreibung, sondern regt durch die Auswahl der Elemente und den formalen Aufbau die Imaginationskraft (lat. *phantasia*) an. Wie ich später an den Texten von Seneca und Lucan zeigen werde, kann zusätzlich durch Leerstellen die aktive Ergänzung seitens des Rezipienten herausgefordert werden. Durch die Auswahl der Details, durch Fokalisierungen und intertextuelle Bezüge wird zudem oft eine emotionale oder moralische Wertung des Inhalts nahegelegt.

48 Quint. *inst.* 8.3.61: *ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est. [...] itaque ἐνάργειαν, cuius in praeceptis narrationis feci mentionem, quia plus est evidentia vel, ut alii dicunt, repraesentatio quam perspicuitas, et illud patet, hoc se quodam modo ostendit, inter ornamenta ponamus.* – Schmuckvoll ist, was mehr als durchsichtig und wahrscheinlich ist. [...] Deshalb rechnen wir die *enargeia*, die ich bei den Vorschriften zur *narratio* erwähnt habe, zu den Schmuckmitteln, weil ja die Veranschaulichung oder, wie andere sagen, Darstellung mehr ist als Durchsichtigkeit, und jene eröffnet, diese sich in gewisser Weise selbst zur Schau stellt.

Der Faustkämpfer: Vom statischen Bild durch *phantasia* zum Handlungsverlauf

Zunächst geht es Quintilian generell um die verbale Vermittlung visueller Eindrücke. Zur Verdeutlichung zitiert er verschiedene Passagen Vergils, von denen ich hier nur das erste Beispiel nenne. Die Pointe seiner Zitate liegt darin, dass es sich jeweils nur um ein oder zwei Verse handelt – dennoch entsteht laut Quintilian durch die geschickte Formulierung Vergils ein umfassender Gesamteindruck. Durch wenige konkrete Details entfaltet sich bisweilen ein ganzer Handlungsverlauf:

est igitur unum genus, quo tota rerum imago quodam modo verbis depingitur: 'constitit in digitos extemplo arrectus uterque' et cetera, quae nobis illam pugilum congregientium faciem ita ostendunt, ut non clarior futura fuerit spectantibus.

Eine Art gibt es also, in der das ganze Bild der Geschehnisse gewissermaßen mit Worten gemalt wird – „auf Zehenspitzen plötzlich gereckt standen sie beide“ [Aen. 5.426] und das übrige, das uns jenen Anblick der aufeinandertreffenden Faustkämpfer so zeigt, dass das zukünftige Geschehen den Zuschauern nicht klarer sein konnte.

Quint. inst. 8.3.63

Quintilian zitiert hier einen Vers, der bei Vergil den Auftakt zu einer längeren Schilderung eines Faustkampfes im Rahmen der Leichenspiele für Anchises bildet (Aen. 5.426–467): Entellus tritt als einziger gegen den jungen Herausforderer Dares an und ist vermeintlich aufgrund seines Alters unterlegen. Das eher statische Bild der kampfbereiten Männer entfaltet einen kompletten Handlungsablauf (*futura*) in der Imagination der Rezipienten (*nobis*) genau wie in der Vorstellung der bei Vergil anwesenden Zuschauer (*spectantibus*). Vergil ruft mit dem Thema des Faustkampfes eine bekannte Szene Homers auf; dort besiegt der junge Euryalus den älteren Epeius während der Spiele für den toten Patroklos (Il. 23.653–699). Die überraschende Wendung in der *Aeneis* ist jedoch, dass genau das eintritt, was weder die internen Zuschauer noch Vergils homerkundige Rezipienten sich als Handlungsverlauf ausgemalt hätten: Entellus ist mehr als überlegen und wütet so heftig, dass Aeneas den Kampf sogar abbricht.

Gerade weil Quintilians Lesern die vollständige Erzählung bei Vergil bekannt sein dürfte, ist sein Hinweis auf die imaginierte Handlung so leicht nachvollziehbar: Vergil gelingt es ja in der Tat, durch die anfängliche Beschreibung und die Schilderung des Kampfbeginns sein Publikum quasi per Imagination auf die falsche Fährte zu locken – wer hätte schon vermutet, dass der junge Dares den Kampf verliert?⁴⁹ Eine solche Reduktion auf statische Bilder eignet sich also gut dafür, die Imagination der Rezipienten in bestimmte Bahnen zu lenken. Ist der Inhalt vertraut, etwa aus tradierten

⁴⁹ Sicherlich nicht das interne Publikum; allenfalls die Rezipienten Vergils, denn der Name „Dares“ trägt Anklänge an das griechische Partizip δαρείς, „der Geschlagene“ (von δέρω); vgl. MCGOWAN 2002. Zum Vergleich mit der entsprechenden Szene bei Homer siehe auch STÉGEN 1971. Während die Sympathien eher bei Entellus als beim arroganten Dares liegen, unterlaufen die Anklänge an den Kampf gegen den Oger Amycus aus Apollonius *Argonautica* diese einfachen Zuweisungen (POLIAKOFF 1985 und SENS 1995). Zur Bedeutung der Faustkampfszene innerhalb der *Aeneis* siehe FELDHERR 2002.

exempla oder bekannten literarischen Werken, reicht ein reduziertes konkretes Bild aus, um für den Rezipienten den größeren Kontext aufzurufen.⁵⁰ CATHARINE EDWARDS spricht deshalb auch von „iconic phrases“, die Seneca verwendet, wenn er gängige *exempla* auflistet.⁵¹

Der *terminus technicus* für „Imaginationskraft“ und „konkrete Vorstellung“ ist in der Antike die *φαντάσια* (*phantasia*; von Quintilian in *inst.* 6.2.29 mit *visiones* übersetzt). Dieser Begriff stammt ursprünglich aus der Seelenlehre, ab etwa dem 3. Jh. v. Chr. wird er aber auch in der Rhetoriktheorie verwendet.⁵² Die Kraft der *phantasia* schafft vor dem inneren Auge und Ohr die Anwesenheit von Abwesendem. Sie kann einerseits (reale) sinnliche Wahrnehmungen ergänzen, also zum Beispiel ein visuell rezipiertes Gemälde um Geräusche erweitern.⁵³ Die *phantasia* liegt andererseits auch Tagträumen, also vollständig erdachten Situationen, zu Grunde. Ein guter Redner, so Quintilian, verfügt nicht nur selbst über eine herausragende Imaginationskraft, sondern kann durch seine Worte die *phantasia* der Zuhörer und damit deren emotionale Reaktion beeinflussen.⁵⁴ *phantasia* trägt damit wesentlich dazu bei, wie GREGOR VOGT-SPIRA formuliert, das „Ideal der Lebensechtheit“ zu erreichen:

[...] so gründet das hier fassbare Textmodell in dem Leitideal, dass eine von außen induzierte sowie eine durch Texte auf dem Weg über *phantasia* stimulierte Sinneswahrnehmung nicht als verschieden erlebt werden: Ziel und Leitbild ist die Aufhebung der Differenzwahrnehmung – nicht die Differenz, sondern ihre Eliminierung und das Absehen von ihr organisieren das Modell.⁵⁵

VOGT-SPIRA beschreibt damit die extremste Ausprägung des Ideals. In den meisten Fällen unterliegt der Inhalt von Beschreibungen, welche die *phantasia* ansprechen sollen, den Gesetzen der Wahrscheinlichkeit und ist innerhalb des jeweiligen Kontextes plausibel – um eine 1:1 Spiegelung der Realität geht es nicht. Quintilian zeigt in

⁵⁰ Ich gehe hier davon aus, dass es Quintilian aufgrund der Bekanntheit der Passage nicht für nötig hält, diese Überlegungen auszuformulieren. Dafür, dass gerade Vergils Faustkampf großen Anklang fand, spricht ein Mosaik im südlichen Gallien (ca. 175 n. Chr.), das einen alten siegreichen Faustkämpfer mit dem Preisbullen *nach* dem Kampf zeigt, während sich der junge verwundete Verlierer abwendet. Inventarnr. Getty 71.AH.106 unter <http://www.getty.edu/art/collection/objects/6573/unknown-maker-mosaic-floor-with-combat-between-dares-and-entellus-roman-gallo-roman-about-175/>, aufgerufen am 02.02.2017.

⁵¹ EDWARDS 2007, 89; s. Kap. 4.2.

⁵² VOGT-SPIRA 2011, 23.

⁵³ Manche Künstler schreckten nicht davor zurück, der *phantasia* ihres Publikums auf die Sprünge zu helfen: Der Rhetoriker Aelian erzählt im 3. Jh. n. Chr. eine Anekdote über den Maler Theon von Samos. Dieser war schon laut Quintilian einer der ersten, die sich um *phantasia* bemühten (*inst.* 12.10.6). Doch als er ein Gemälde präsentierte, das einen heranstürmenden Kämpfer zeigte, ließ er im Moment der Enthüllung zusätzlich eine Trompetenfanfare erklingen – laut Aelian, um die Wirkung der *phantasia* zu verstärken (*Var. Hist.* 2.44); vgl. AYGON 2004/5, 182.

⁵⁴ Quint. *inst.* 6.2.29 f., vgl. KIRICHENKO 2013, 217 ff.

⁵⁵ VOGT-SPIRA 2011, 21.

einem weiteren Beispiel, wie sehr durch gekonnte *enargeia* sich die Wahrnehmung von Rezipienten der Wahrnehmung von Anwesenden angleicht.

Der pervertierte Praetor: Ergänzung von Details durch *phantasia*

Dass die Ergänzung via *phantasia* nicht nur von den Zuhörern einer Rede praktiziert wird, sondern auch auf die Lektüre zutrifft, belegt Quintilians zweites Beispiel zur Erzeugung von *enargeia*. Er zitiert dazu einen Satz aus Ciceros fünfter Rede gegen Verres (*Verr.* 2.5.86). Bei seiner Lektüre ergänzt Quintilian die kurze Beschreibung um weitere Details, versetzt das statische Bild in Bewegung und nennt die Emotionen, die es hervorruft:

64. *Plurimum in hoc genere sicut ceteris eminent Cicero: an quisquam tam procul a concipiendis imaginibus rerum abest ut non, cum illa in Verrem legit: „stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore“, non solum ipsos intueri videatur et locum et habitum, sed quaedam etiam ex iis quae dicta non sunt sibi ipse adstruat? 65. Ego certe mihi cernere videor et vultum et oculos et deformes utriusque blanditias et eorum qui aderant tacitam aversionem ac timidam verecundiam.*

64. Am herausragendsten auf diesem Gebiet (wie auch auf allen übrigen) ist Cicero: Oder gibt es jemanden, der so weit davon entfernt ist, Bilder zu erfassen, dass er, wenn er Folgendes in [der Rede] gegen Verres liest: „da stand in Sandalen der Prätor des Römischen Volkes mit purpurnem Mantel und knöchellanger Tunika gestützt auf das Weibsbild an der Küste“ nicht nur die beiden sieht und den Ort und ihre Erscheinung, sondern sogar selbst manche von den Dingen hinzufügt, die nicht gesagt sind? 65. Ich jedenfalls scheine sein Gesicht zu sehen und seine Augen und die schändlichen Liebkosungen von beiden und die stille Ablehnung und ängstliche Scham der Anwesenden.

Quint. *inst.* 8.3.64f.

Der Leser Quintilian ergänzt nicht nur Details wie den Gesichtsausdruck von Verres, sondern kraft der *phantasia* verleiht er der statischen Beschreibung Bewegung: Bei Cicero stützt sich Verres auf die Frau, für Quintilian wird eine laszive Umarmung daraus. Er geht davon aus, dass die meisten seine Leseerfahrung teilen, denn wie er schreibt, könne kaum jemand für diese Bilder unempfänglich sein. Hinzu kommt ein hermeneutischer Zugang zu Beschreibungen, den wir uns erst erarbeiten müssen, der hier aber vorausgesetzt wird: Die griechisch-orientalische Kleidung des Prätors hat sowohl in Ciceros als auch in Quintilians Zeit einen Beigeschmack von negativ verstandener *luxuria*.⁵⁶ Die sexuellen Gewohnheiten des Prätors spielen ebenfalls eine Rolle, denn das Wort *muliercula* lässt sich auch mit „Hure“ übersetzen. Zudem deutet Cicero mit *nixus* eine unmännliche Haltung an und greift damit den von ihm häufig eingesetzten Vorwurf auf, Verres sei aufgrund seiner wahllosen sexuellen Begierden kein richtiger Mann. Umso eindrücklicher ist die Szene im unmittelbaren Kontext der Rede, da nicht etwa ein Strandspaziergang gemeint ist, sondern Verres laut Cicero

56 Vgl. WEBB 2009, 110.

unter diesen Umständen den Auszug der Flotte unter Kleomenes verfolgt, wofür er sein Gelage unterbricht.⁵⁷ Möglicherweise ist mit der *muliercula* sogar Nike, die Frau des Kleomenes gemeint, auf die Verres ein Auge geworfen und darum überhaupt erst Kleomenes das Flottenkommando übertragen hatte, was Cicero kurz zuvor in der Rede thematisiert (2.5.82). Der auf die Schiffe blickende Verres, den man seit Tagen nicht gesehen hat, bietet nun mit seinem gänzlich unrömischen Auftreten den Seeleuten selbst ein Schaustück dar.

Die Details, die Verres beschreiben, führt Cicero so knapp und dicht gedrängt wie möglich an; eine Syntax, die im Deutschen nicht genau abzubilden ist: zu Beginn das Adjektiv *soleatus*, und dann in einer nahtlosen Liste drei weitere Elemente, *cum pallio purpureo / tunicaque talari / muliercula nixus*. Die Frau erscheint somit als weiteres, den Praetor charakterisierendes Accessoire. Quintilian dagegen zählt seine fünf Ergänzungen in einer polysyndetischen Liste auf; die Verbindung *et* macht jedesmal deutlich, dass hier die *phantasia* ein weiteres Element hinzufügt. Diese lassen sich in drei Kategorien einteilen: zunächst zwei Detailaufnahmen (Gesicht und Augen), dann eine Verlebendigung in Bewegung (die Umarmungen), schließlich eine Art Herauszoomen auf weitere Anwesende.⁵⁸ Imaginiert werden also nicht nur Details, die in der von Cicero beschriebenen Szene verankert sind, sondern auch neue Elemente, die zwar eine gewisse Wahrscheinlichkeit haben, aber vor allem bereits eine wertende Position beinhalten. Denn die Reaktionen, die der Leser Quintilian den Anwesenden zuschreibt – Ablehnung und Scham – sind genau die Gefühle, die man von staatsstreuen Römern auf Sizilien erwarten würde, doch natürlich auch die Gefühle, auf die Cicero bei seiner Leserschaft abzielt.⁵⁹ Indem Quintilian sie dem internen Publikum zuschreibt, verleiht er ihnen genau diese Allgemeingültigkeit, statt sie als seine subjektiven Emotionen zu nennen. So gibt Quintilian selbst ohne den größeren Kontext der Rede wiederum auch seinen Lesern ein Modell für die angemessene Reaktion auf die imaginierte Szene.

57 Die ganze Passage Cic. *Verr.* 2.5.86: *Tam diu in imperio suo classem iste praetor diligens vidit quam diu convivium eius flagitiosissimum praetervecta est; ipse autem, qui visus multis diebus non esset, tum se tamen in conspectum nautis paulisper dedit. Stetit soleatus praetor populi Romani cum pallio purpureo tunicaque talari muliercula nixus in litore. Iam hoc istum vestitu Siculi civesque Romani permulti saepe viderant.* – So lange sieht dieser pflichtbewusste Praetor die Flotte unter seinem Befehl, wie sie an seinem schändlichsten Gelage vorbeizieht; er selbst aber, den man viele Tage lang nicht gesehen hat, gibt sich dann dennoch ein wenig den Seeleuten zum Anblick. Da stand in Sandalen der Prätor des Römischen Volkes mit purpurnem Mantel und knöchellanger Tunika gestützt auf das Weibsbild an der Küste. In dieser Kleidung hatten ihn die sizilianischen Bürger und viele Römer schon oft gesehen.

58 Dieses interne Publikum sollte eher als Betrachter von Verres verstanden werden denn als Publikum von Ciceros Rede, denn sämtliche Reden der zweiten Verhandlung gegen Verres wurden ja nie gehalten.

59 STENBLOCK 2013, 64 hebt zudem die klangliche Gestaltung der von Quintilian zitierten Passage hervor: „Die Nennung von Verres' Amtstitel verstärkt den entrüsteten Effekt, den die zahlreichen Alliterationen und die Häufung der Konsonanten ‚p‘ und ‚t‘ erzeugen: Es ist ein offizieller Vertreter Roms, der sich solchermaßen gehen lässt, und damit ein Teil der *res publica* selbst.“

Interessant ist, dass die Affekterregung eben nicht nur an tatsächlich beschriebene, sondern auch an ergänzte Details geknüpft ist: Müssen der Imaginationskraft also Leerstellen gelassen werden? Ist es manchmal vielleicht sogar effektiver, etwas nicht zu zeigen? Diese Frage interessiert besonders die Forschung zur griechischen Tragödie. Dort wird gerade gewaltsames Geschehen nicht als Handlung auf der Bühne dargestellt. Stattdessen wird es beispielsweise in Botenberichten verbalisiert, oder man präsentiert nachträglich nur das blutige Resultat als statisches *tableau vivant*.⁶⁰ Der Rezipient muss also für den Handlungsablauf seine eigene *phantasia* bemühen. DOROTHEA ZEPPEZAUER geht darum davon aus,

dass zwar dem Gesehenen ein hohes Maß an Glaubwürdigkeit und Genauigkeit zugestanden wird, die emotionale Beteiligung sich aber genauso gut oder womöglich sogar besser auch durch andere sinnlich-intellektuelle Vermittlung über die Vorstellungskraft (*phantasia*) erzielen lässt. Das bedeutet, dass es aus ästhetischer Sicht durchaus angebracht sein kann, eine schreckliche Tat indirekt zu vermitteln, um ihre erschütternde und erschreckende Wirkung auf den Rezipienten zu erhöhen.⁶¹

Die genauere Analyse von Passagen aus Lucan und Seneca deutet darauf hin, dass sich dieses Prinzip auch auf rein sprachliche Gewaltdarstellungen übertragen lässt: In der Rückschau beschreibt Lucan jeweils nur aneinandergereihte Ausschnitte – diese reichen zwar von Details über kurze Szenen bis zur panoramaartigen Großaufnahme, doch er verwendet weder eine fortlaufende Handlungsabfolge noch gibt er eine ausführliche Beschreibung einer Szene. Auch Seneca reduziert beispielsweise bekannte *exempla* des Freitodes auf die Paarung von Name und gewählter Waffe. Die Ergänzung zu einer Handlung und deren blutigem Resultat kann nur vom Rezipienten selbst vorgenommen werden. Auch die Komparatistin SABINE MAINBERGER stellt fest, dass gerade die vermeintlich objektive beschreibende Auflistung zu dieser Leseraktivität anregt.⁶²

Der Morgen nach der Party: Von Details zum Gesamteindruck

Quintilians drittes Beispiel belegt, dass die Aufzählung konkreter Details in der *phantasia* des Rezipienten ein vollständiges Bild bewirkt. Obwohl er hier nicht explizit auf die Affekterregung eingeht, zeigt die Analyse der Passage, dass durch die Fokalisierung und die Auswahl der Elemente ebenfalls eine wertende Perspektive nahegelegt wird. Wieder handelt es sich um eine Passage von Cicero.

Interim ex pluribus efficitur illa quam conamur exprimere facies, ut est apud eundem (namque ad omnium ornandi virtutum exemplum vel unus sufficit) in descriptione convivii luxuriosi: „Videbar videre alios intrantis, alios autem exeuntis, quosdam ex vino vacillantibus, quosdam hesterna ex

⁶⁰ Zu den Tableaux vgl. auch METTE 1961, 60f. und Kap. 3.3.

⁶¹ ZEPPEZAUER 2011, 12.

⁶² MAINBERGER 2003, 107.

potatione oscitantis. humus erat immunda, lutulenta vino, coronis languidulis et spinis cooperta piscium“. Quid plus videret qui intrasset?

Bisweilen wird aus mehreren [Details] jener Anblick erzeugt, den wir auszudrücken versuchen, wie bei demselben (denn als Beispiel für alle Tugenden des Schmückens reicht er schon als Einziger) bei der Beschreibung eines luxuriösen Gastmahles: „Ich schien die einen hinein-, die anderen hinausgehen zu sehen, manche vor Wein schwankend, manche vom gestrigen Trinken noch gähnend. Der Boden war schmutzig, beschmiert mit Wein, mit verwelkten Kränzen über und über bedeckt und mit Fischgräten.“ Was hätte einer mehr sehen können, der eingetreten wäre?

Quint. *inst.* 8.3.66 f.

Bemerkenswert an dieser Cicero-Passage ist zunächst die einleitende Formulierung *videbar videre*, ein im Deutschen nicht ganz wiederzugebendes Wortspiel. Cicero schildert hier nicht etwa ein Gastmahl, das er selbst gesehen hat, sondern beschreibt den Rezipienten *seine* Vorstellung, um *ihre* zu formen. Ganz Ähnliches erreicht Quintilian in *inst.* 8.3.64 mit der Formulierung *mihi cernere videor*: Kernstück der *enargeia* ist die Imaginationsleistung, die einerseits im Redner oder Autor, dann aber auch im Rezipienten von statten geht.⁶³ Die Fokalisierung des Gesehenen durch eine Betrachterfigur ermöglicht zudem oft die Aufladung von Beschreibungen mit Emotionen und Wertungen. Das ist ein gängiges Mittel der Veranschaulichung bei ekphrastischen Beschreibungen.⁶⁴ Auch Lucans Rückschau auf den Bürgerkrieg unter Marius und Sulla wird von einem Augenzeugen präsentiert. Seneca verwendet verschiedene Strategien der Annäherung: Mal ist es der wiederholte Visualisierungsausschrei an den Rezipienten (z. B. durch *videbis* und *aspice* in der Liste in *De ira* 1.2.1.), in *epist.* 70 präsentiert er sich selbst als Inszenator von Gladiatorenspielen und in *epist.* 7 beschreibt er seine eigene Erfahrung beim Besuch in der Arena.⁶⁵ Quintilian legt großen Wert darauf, dass ein Redner sich den Inhalt von Beschreibungen selbst visualisieren muss, um ihn erfolgreich zu vermitteln, darüber hinaus aber auch wie ein Schauspieler emotional in die entsprechende Rolle zu schlüpfen hat (*inst.* 6.2.34).⁶⁶

⁶³ Vgl. LEIGH 1997, 303: „Cicero’s repeated employment of the assertion ‘I seem to see’ (*videor videre*) is not casual but functions as an implicit claim to have attained the special vividness associated with the family of rhetorical terms related to ἐνάρπεια.“ mit Verweis auf *de orat.* 2.33, *Cat.* 4.11, *Leg. Ag.* 2.93, *Phil.* 6.9.

⁶⁴ Vgl. zu Betrachterfiguren bei der Ekphrasis von Kunstwerken FANTUZZI / REITZ 1997: „Anschaulichkeit bei der E. von Kunstwerken wird meist auf zwei Weisen angestrebt: Entweder „ersetzt“ der Autor den Künstler, indem er die auf dem Gegenstand abgebildeten Szenen durch die narrative Kraft des Wortes und durch die Bildhaftigkeit der Details auf den Leser wirken lässt; oder er „dramatisiert“ die Beschreibung, indem er ein Publikum von Betrachtern in die E. aufnimmt und den Lesern den Wirklichkeitseffekt beschreibt, den der Gegenstand auf dieses ausübt (er erzählt somit nicht so sehr vom Objekt selbst als vielmehr vom Vorgang seiner Betrachtung).“ Zur Anregung einer hermeneutischen Tätigkeit durch Ekphraseis vgl. ELSNER 2002.

⁶⁵ S. Kap. 3.2 zu Sen. *epist.* 7 und Kap. 4.2 zu *epist.* 70.

⁶⁶ Das gilt selbst für Übungsreden, und seien die Themen auch noch so fantastisch: 6.2.36 *Sed in schola quoque rebus ipsis adfici convenit, easque veras sibi fingere, hoc magis quod illic (ut) litigatores loquimur frequentius quam ut advocati: orbum agimus et naufragum et periclitantem, quorum induere personas quid attinet nisi adfectus adsumimus?* Aber auch in der Schule ist es angebracht, sich von

Die Kombination von Augenzeugenbericht und Charakterdarstellung dürfte daher besonders wirkungsvoll gewesen sein. Im vorliegenden Cicero-Zitat gibt sich Cicero durch *videbar videre* als Augenzeuge aus, obwohl auch er nur seine *phantasia* eines Gastmahls beschreibt.

Leider stammt der Satz von Cicero aus der verlorenen Schrift *Pro Gallo* (*frg. or. 6.1. Sch.*), so dass wir nicht erschließen können, ob – wie bei Vergils Boxkampf oder der Passage aus der fünften Rede gegen Verres – der unmittelbare Kontext des Zitats einem Studenten Quintilians einen Mehrwert an Informationen geliefert haben könnte. Erhalten ist vom Zusammenhang nur der vorangehende Satz *fit clamor, fit convicium mulierum, fit symphoniae cantus* – „Da war Geschrei, da war Gekeife der Frauen, da war einstimmiger Gesang.“ Ganz offensichtlich wählt der Redner für seine Beschreibung bestimmte Details aus und präsentiert sie in einer bestimmten Reihenfolge, doch wie so häufig erläutert Quintilian die Kriterien für diese Entscheidungen nicht.

Ciceros Beschreibung beginnt geballt mit dem kakophonischen Lärm, der einem Betrachter entgegenschlägt. Quintilian verzichtet auf diesen Satz, vermutlich, um für seine Leser den visuellen Charakter der Beschreibung zu verdeutlichen. Denn danach liegt der Fokus auf dem Anblick, und so werden hier andere Sinneseindrücke ausgespart (wobei ausgehend von Schmutz und Fischresten die Assoziation zu einer gewissen Geruchsbelästigung nicht fern liegt). Statt einer Beschreibung der Räumlichkeit des Gastmahls, der Speisen oder Tischgespräche widmet sich Cicero den schwankenden und taumelnden Bewegungen der Gäste, und, wie EMILY GOWERS bemerkt, taumelt auch sein imaginierter Blick von den Gästen abrupt zum mit Wein und Speiseresten besudelten Boden.⁶⁷ Betont werden die Trunkenheit der Gäste und deren an der Müllhalde des Bodens ablesbare Folgen – beides deutet darauf hin, dass der *luxus* dieses Gastmahls, den Quintilian in seiner Einführung zum Zitat erwähnt (*convivii luxuriosi*), negativ verstanden werden soll. Diese Unordnung des Dargestellten ist aber in eine stilistisch extrem ausgefeilte Form gegossen:

Diese Satzfolge ist [...] zugleich durch den Wechsel zwischen zwei- und dreigliedrigen, mal antithetisch, mal parallel, mal chiasmisch angelegten Partien rhythmisiert und durch Alliterationen und Anaphern klanglich gewinnend inszeniert.⁶⁸

genau diesen Dingen anrühren zu lassen, und sich diese als Wahrheiten auszudenken, dies umso mehr, da wir dort häufiger als Prozessbeteiligte denn als Anwälte sprechen: Stellen wir eine Waise dar und einen Schiffbrüchigen und einen in großer Gefahr – was bewirkt es, deren Rolle anzulegen, wenn wir nicht auch die Gefühle mit dazunehmen?

67 GOWERS 1993, 33: „Even this description, though, if we look at it more carefully, is ordered and contrived. Cicero’s perspective has lurched from the groups at the table to the peripheries of the room, the unsettling *mêlée* of people coming in and out, the floor littered with puddles and wilting debris. The effect is dizzying and centrifugal; it recreates the drunken squalor and teetering movements of a long feast. In other words, the same text is both realistic and highly selective.“ An dieser analysierenden Paraphrase zeigt sich bereits, wie schnell man als Leser Details ergänzt: Von Gruppen an Tischen oder dem Rand des Raumes ist bei Cicero überhaupt nicht die Rede.

68 STAHL 2005, 8.

Zwar hat ELEANOR LEACH Recht, wenn sie anmerkt, dass ein ‚realer‘ Betrachter (Quintilians *qui intrasset*) dieser Szene mehr sehen könnte als Ciceros Rezipient,⁶⁹ doch da gerade in Reden deskriptive Passagen einer bestimmten Argumentation unterliegen, ist es nur zweckdienlich, bestimmte Aspekte hervorzuheben und andere nicht zu erwähnen – um die Zuhörer vom unmäßigen Charakter dieses Gastmahles zu überzeugen, ist eine ausführliche Raumbeschreibung eben nicht von Nöten. Quintilian argumentiert in der gesamten Passage *inst.* 8.3.63–67 zudem, dass die Rezipienten durch *phantasia* weitere Details ohnehin ergänzen werden. Wie man an der Beschreibung von Verres und Quintilians eigener Reaktion darauf sieht, wird jedoch die Art der Ergänzung durchaus von der argumentativen Tendenz der Beschreibung beeinflusst.

Die Auswahl und Anordnung von Details entsprechen also einer Schärfung des imaginierten Blickes; dem Rezipienten wird eine bestimmte, auch wertende Perspektive nahegelegt. Auch der hohe Grad an stilistischer Durchformung kann die Deutungsaktivität anregen – zumindest scheinen die in den 1990ern von DAVID MIALL und DON KUIKEN durchgeführten empirischen Untersuchungen darauf hinzuweisen, dass insbesondere stilistisch ausgefeilte rein beschreibende Textpassagen in den Lesern Aufmerksamkeit, Unsicherheit und emotionale Reaktionen hervorrufen. Die durch Stilmittel ungewöhnliche, defamiliarisierte Sprache bewirkt laut MIALL und KUIKEN eine „ästhetische Fokalisierung von Gefühl“ und kann gerade dadurch hermeneutische Aktivität generieren.⁷⁰ Mit anderen Worten, Sinnstiftung kann auch auf der Basis von Emotionen erfolgen.

Die Eroberung der Stadt: Aufspaltung in Details (*merismos*)

Die antike Rhetorik geht davon aus, dass das Publikum durch die gezielte Erregung von Gefühlen in eine bestimmte Deutungsrichtung gelenkt werden kann. Quintilians Beispiele zur *enargeia* enthalten alle die Aufzählung konkreter Details, die durch die formale Präsentation dem Rezipienten nicht nur eine anschauliche Vorstellung vermitteln, sondern ihn auch zu einer emotionalen Reaktion bewegen sollen. Auch bei seinem vierten Beispiel betont Quintilian noch einmal, dass die Nennung eines (abstrakten) Begriffs zwar ausreichend für das Verständnis ist, aber kein tiefes Empfinden auslöst, was das Ziel einer Rede ist.⁷¹ Das wird erst durch eine enumerative Entfaltung

⁶⁹ „The spectator sees far more, since the orator’s selection and balance has conferred a neat and stylized order upon the chaotic picture of degeneracy he wants to evoke.“ LEACH 1988, 17 zitiert von WEBB 2009, 93 Anm. 15.

⁷⁰ MIALL / KUIKEN 2001, 293: „aesthetic focalisation of feeling“ und 1994, 392: „When perception has been deautomatized, a reader employs the feelings that have been evoked to find or to create a context in which the defamiliarized aspects of the story can be located. This is a central part of the constructive work required of the reader of a literary text.“

⁷¹ Vgl. VOGT-SPIRA 2011, 24f.

des Begriffes ermöglicht – also durch das Stilmittel des *merismos*. Quintilians Beispiel dafür ist die Zerstörung (*eversio*) einer Stadt (*inst.* 3.8.67–71).

Dieses Thema ist Quintilians Rezipienten vertraut, denn die Eroberung, Plünderung und Zerstörung von Städten ist ein *topos* in Epos und Historiographie. Bereits Aristoteles zitiert entsprechende Verse aus der *Ilias*, um wie Quintilian die effektvolle Aufspaltung eines Begriffes in Details zu illustrieren.⁷² Auch die *Rhetorica ad Herennium* führt das Motiv der *urbs capta* als eines von drei Beispielen zur *descriptio* (Beschreibung) ein.⁷³

Die Beschreibung einer *urbs capta* kann unterschiedlich lang ausfallen. So hat die Stelle aus der *Ilias* mit drei Versen und drei Elementen das Mindestmaß einer Aufzählung – und Isidor bringt in der Spätantike ein Zitat in Listenform, das zwar sieben Elemente umfasst, die aber oft nur aus ein oder zwei Wörtern bestehen und asyndetisch aufgezählt werden.⁷⁴

72 Arist. *rhet.* 1365a mit *Il.* 9.592ff.: καὶ διαιρούμενα δὲ εἰς τὰ μέρη τὰ αὐτὰ μείζω φαίνεται. πλεῖον γὰρ ὑπερέχειν φαίνεται, ὅθεν καὶ ὁ ποιητὴς φησι πείσαι τὸν Μελέαγρον ἀνασπῆναι „ὅσσα κακὰ ἀνθρώποισι πέλει τῶν ἄστου ἀλώη: / λαοὶ μὲν φθινύθουσι, πόλιν δὲ τε πῦρ ἀμαθύνει, / τέκνα δὲ τ' ἄλλοι ἄγουσιν.“ καὶ τὸ συντιθέναι δὲ καὶ ἐποικοδομεῖν, ὡσπερ Ἐπίχαρμος, διὰ τε τὸ αὐτὸ τῆ διαφέρει (ἢ γὰρ σύνθεσις ὑπεροχὴν δεικνύσι πολλήν) καὶ ὅτι ἀρχὴ φαίνεται μεγάλων καὶ αἰτίων. – Und in Teile Aufgeteiltes erscheint an sich größer. Denn ein Mehr [i. e., eine größere Anzahl] scheint mehr zu vermögen, wovon auch der Dichter sagt, dass Meleager überzeugt wurde, Widerstand zu leisten: „so viel Schlechtes geschieht den Menschen der eroberten Festung: / die Männer kommen um, und Feuer zerstört die Stadt völlig, / und Fremde führen die Kinder weg.“ Und auch das Zusammenstellen und Aufbauen, wie Epicharm [es tut, bewirkt dasselbe] aus dem gleichen Grund wie die Aufteilung (denn die Zusammenstellung zeigt viel Bedeutung) und weil ein Anfang von großen [Ereignissen] erscheint und ein Ursprung. – In der Hermogenes (Ende 2. Jh. n. Chr.) zugeschriebenen rhetorischen Abhandlung Περὶ μεθόδου δεινότητος werden dieselben Verse zitiert (PAUL 1982, 147).

73 Alle drei Beispiele sind wie bei Quintilian durch Aufzählungen strukturiert; der Verfasser wählt neben der *urbs capta* zwei weitere inhaltlich negative Themen (sollte ein Angeklagter frei gesprochen bzw. verurteilt werden, gebe es schreckliche und tödliche Folgen). Charakteristisch für die *descriptio* ist seiner Einleitung zufolge anschauliche Verständlichkeit und ein logischer Aufbau: *Descriptio nominatur, quae rerum consequentium continet perspicuam et dilucidam cum gravitate expositionem [...]*. – *descriptio* wird genannt, was eine klar ersichtliche Abfolge und mit bedeutungsvollem Ernst erhellte Darlegung beinhaltet [...] (*Rhet. ad. Herr.* 4.39.51).

74 Isidor. *rhet.* 21.34 (6. Jh. n. Chr.): 33. *Enargeia est rerum gestarum aut quasi gestarum sub oculis inductio, de qua locuti iam sumus.* 34. *Metathesis est, quae mittit animos iudicum in res praeteritas aut futuras, hoc modo: „Revocate mentes ad spectaculum expugnatae misere civitatis, et videre vos credite incendia, caedes, rapinas, direptiones, liberorum corporum iniurias, captivitates matronarum, trucidationes senum“. In futurum autem anticipatio eorum, quae dicturus est adversarius, ut Tullius pro Milone, cum mittit animos iudicum in eum rei publicae statum, qui futurus est, etiamsi occiso Milone Clodius viveret.* – 33. *enargeia* ist die Vor-Augen-Führung von geschehenen Dingen oder Dingen, als wären sie geschehen, über die wir schon gesprochen haben. 34. *Metathesis* ist es, welche Verstand und Herz (*animos*) der Richter zu vergangenen oder zukünftigen Dinge schickt, in dieser Weise: „Ruft [euren] Geist zum bemitleidenswerten Schauspiel der eroberten Gemeinde zurück, und glaubt zu sehen: Brände, Morde, Räubereien, Plünderungen, an den Körpern der Kinder Unrecht, Gefangennahme von Ehefrauen, Abschlachtungen von Greisen.“ Zur Antizipation aber der [Dinge], von denen der Gegner sprechen will – wie Tullius [Cicero in der Rede] *pro Milone*, wenn er Verstand und Herz der Richter zu

G. PAUL hat viele Stellen zur *urbs capta* gesichtet und stellt fest, dass die Beschreibung in einer Umkehrung von Quintilians Tipp sogar bis zur bloßen Begriffserwähnung verkürzt werden konnte:

an orator or writer could count on his audience's familiarity with the motif, so that the mention (sometimes the bare mention) of the capture of a city could be expected to evoke an emotional response, or could be exploited for humorous effects.⁷⁵

Quintilians Version gehört zu den längeren erhaltenen Ausführungen und entspricht damit den meisten *urbes captae*. Typische Elemente, die aufzählend genannt werden, sind das Töten und Weinen von Wehrlosen (Frauen, Greise, Kinder), die Gefangennahme, die Auflösung von Familien (i. d. R. werden Kinder von ihren Müttern getrennt), die Plünderung und Brandschatzung. Auch für meine Analyse von Lucans Rückschau in Kapitel 6 spielt die *urbs capta* eine Rolle: Die Zustände in Rom nach dem Einmarsch von Marius bzw. Sulla, wie sie Lucan in der Rückschau beschreibt, entsprechen in vielem dem Bild der eingenommenen Stadt – allerdings beschränkt er seine Aufzählung ausschließlich auf das Morden, intensiviert also einen Einzelaspekt.⁷⁶ Damit ist Lucans *urbs capta* eine Extremform des hier von Quintilian vorgestellten Stilmittels des *merismos*. Quintilian führt dieses Stilmittel zunächst vor und geht anschließend darauf ein, wie man die Affekterregung zusätzlich verstärken kann, indem explizit emotionale Reaktionen von Fokalisationsinstanzen genannt werden.

67. *Sic et urbium captarum crescit miseratio. Sine dubio enim qui dicit expugnatam esse civitatem complectitur omnia quaecumque talis fortuna recipit, sed in adfectus minus penetrat brevis hic velut nuntius. 68. At si aperias haec, quae verbo uno inclusa erant, apparebunt effusae per domus ac templa flammae et ruentium tectorum fragor et ex diversis clamoribus unus quidam sonus, aliorum fuga incerta, alii extremo complexu suorum cohaerentes et infantium feminarumque ploratus et male usque in illum diem servati fato senes: 69. tum illa profanorum sacrorumque direptio, effrentium praedas repetentiumque discursus, et acti ante suum quisque praedonem catenati, et conata retinere infantem suum mater, et sicubi maius lucrum est pugna inter victores. Licet enim haec omnia, ut dixi, complectatur „eversio“, minus est tamen totum dicere quam omnia. 70. Consequemur autem ut manifesta sint si fuerint veri similia, et licebit etiam falso adfingere quidquid fieri solet. Contingit eadem claritas etiam ex accidentibus: „mihi frigidus horror membra quatit gelidusque coit formidine sanguis“ et „trepidiae matres pressere ad pectora natos“. 71. Atque huius summae iudicio*

dem Zustand der Republik schickt, der eintreten wird, selbst wenn Milo getötet worden wäre und Clodius lebte. – SCHINDEL 1993 hat die Passage emendiert und argumentiert überzeugend, dass Isidor hier *metathesis* als eine Methode der *enargeia* vorstellt; er verweist dazu auf Quint. *inst.* 9.2.40f.

75 PAUL 1982, 151. Er gibt einen kurzen Abriss der Verwendung des Motivs in der hellenistischen Diskussion um die sog. „tragische Geschichtsschreibung“ (vgl. Kapitel 3.6.2) und nennt ansonsten v. a. Stellen aus Livius. Zur Eroberung von Städten bei Livius vgl. auch PAUSCH 2011, 136–139 und 210f. Tacitus beschreibt später die Plünderung und Zerstörung von Cremona (*Hist.* 3.33.1f.) geradezu als Musterbeispiel der *urbs capta* und verbindet sie durchgängig mit Anspielungen auf die *Aeneis* (JOSEPH 2012, 137–140).

76 Vgl. Kapitel 6.1 und 6.6.

quidem meo virtutis facillima est via: naturam intueamur, hanc sequamur. Omnis eloquentia circa opera vitae est, ad se refert quisque quae audit, et id facillime accipiunt animi quod agnoscunt.

67. [...] Ebenso steigert sich auch das Bedauern [auch: die ergreifende Schilderung] über die Einnahme von Städten. Zweifellos nämlich fasst einer, der sagt, dass die Stadt erobert wurde, alles zusammen, was ein solches Schicksal umfasst, aber ins Gefühl dringt diese Aussage, knapp wie eine Nachricht, doch weniger ein. 68. Aber wenn du das eröffnest, was in einem einzigen Wort eingeschlossen war, erscheinen die über Häuser und Tempel ergossenen Flammen und das Krachen einstürzender Dächer und ein aus verschiedenen Schreien gewissermaßen einziges Geräusch, die ungewisse Flucht der einen, andere, die in letzter Umarmung ihre Angehörigen umklammern, und das Weinen der Kinder und Frauen und die Alten, die ein schlechtes Schicksal bis zu jenem Tag bewahrt hat; 69. sodann jene Plünderung ungeweihter und geweihter Stätten, das Umhereilen derer, die Beute davon tragen oder erneut eintreiben, und die Gefangenen in Ketten, die jeder Plünderer vor sich her treibt, und die Mutter, die versucht, ihr Kind festzuhalten, und bei allem einigermaßen Wertvollen der Streit unter den Siegern. Es ist ja wie gesagt möglich, dass all dies von *eversio*, „Zerstörung“ umfasst wird, trotzdem ist es weniger [effektiv], das Ganze zu benennen als alle Details. 70. Dass diese greifbar sind, erreichen wir aber, wenn sie Abbilder des Wirklichen sind, und es kann sogar möglich sein, etwas Erfundenes (was jedenfalls zu geschehen pflegt = plausibel ist) hinzuzufügen. Derselbe klare Eindruck erwächst auch aus [der Erwähnung von emotionalen] Umständen: „kaltes Entsetzen ließ mir die Glieder zittern und das Blut vor Angst gefrieren“ [Aen. 3.29] und „ängstliche Mütter drückten ihre Kinder an die Brust“ [Aen. 7.518]. 71. Und doch ist der Weg zu dieser meiner Meinung nach höchsten [rednerischen] Tugend überaus leicht: lasst uns die Natur betrachten und ihr folgen. Jegliche Beredsamkeit betrifft die Vorgänge des Lebens, jeder bezieht auf sich, was er hört, und Verstand wie Herz nehmen am leichtesten das auf, was sie wiedererkennen.

Quint. *inst.* 8.3.67–71

Wie viele Rhetoriklehrer wechselt auch Quintilian hier bei der Erklärung zur Erzeugung von *enargeia* relativ abrupt von einer Erläuterung (8.3.67) zu einer beispielhaften Beschreibung (8.3.68 f.), ohne die Kriterien für die Auswahl von Elementen oder den Aufbau der Reihe zu nennen.⁷⁷ Die in einem einzigen langen Satz ausgeführten Elemente sind sowohl visuell (Flammenmeer) als auch auditiv (Krachen, Schreien, Weinen) und enthalten neben Örtlichkeiten (Häuser und Tempel) und generellen substantivierten Aktivitäten (Flucht, Plünderung) auch einzelne Schlaglichter (Mutter mit Kind). Gerüche und haptische Eindrücke spielen – wie in fast allen antiken Ekphraseis – keine Rolle; der Fokus der Auswahl liegt eindeutig auf sichtbaren Elementen.⁷⁸ Diese werden in einer größtenteils polysyndetischen Aufzählung nebeneinandergestellt und

⁷⁷ Insgesamt zeigen die rhetorischen Schriften der Antike nur bedingt explizites Interesse am Medium der Sprache als vermittelnder Instanz von *enargeia*; vielmehr liegt das Augenmerk auf dem psychologischen Imaginationsprozess, der zuerst im Redner, dann im Zuhörer von statten geht. Vgl. WEBB 2009, 57 f.; außerdem 92 Anm. 16 zu Stilfiguren in Quintilians *urbs capta* und 93 zur Imagination: „He seems to assume that the orator’s imagination (the scene that appears to him as he ‘opens up’ the brief statement), its verbal expression and the image which ‘appears’ in the audience’s mind as a result of these words are both simultaneous and identical, and that this image can be equivalent to the direct perception of a thing.“

⁷⁸ Eine in der Forschung viel diskutierte Ausnahme zur Nichterwähnung von Gerüchen ist der Leichengeruch auf dem Schlachtfeld von Bedriacum (Tac. *hist.* 3.84). Vgl. MORGAN 1992.

auch inhaltlich ohne die Markierung einer zeitlichen, räumlichen oder logischen Abfolge aneinander gereiht, wodurch ein Eindruck von Gleichzeitigkeit entsteht.⁷⁹ Die einzelnen Elemente sind keine Details (im Sinne von Nahaufnahmen), sondern haben eher den distanzierten Charakter eines Überblicks – die einzige Ausnahme ist der Zoom auf die Mutter mit Kind, der fast den Abschluss der Beschreibung bildet. Es ist also nicht möglich, die geschilderte Szene 1:1 räumlich konkret nachzuvollziehen.

Jedoch ist das keineswegs ein Nachteil. Wie CLAUDIA WICK bei ihrer Untersuchung von Beschreibungen der libyschen Syrten und Wüsten in Lucans Epos *Bellum Civile* feststellt, kann sowohl die Reduktion als auch die Anhäufung von (sich teilweise widersprechenden) Details deskriptiven Passagen eine erhöhte Suggestionskraft verleihen:

Die konkrete und die rhetorische *enargeia* dürften einander wohl weitgehend ausschließen: Eine klare visuelle Nachvollziehbarkeit würde nämlich den Interpretationsspielraum stark einengen oder vielleicht sogar auf Null reduzieren, wogegen eine unscharfe, schwer fassbare Darstellung ihn entsprechend vergrößert. Man kann sich daher fragen, ob jemand, der mit expressiven rhetorischen *colores* malt, nicht ohnehin bewusst darauf hinarbeiten muss, die konkrete Vorstellungskraft seines Lesers möglichst wenig zu bedienen bzw. sie komplett zu überfordern. Zu den sprachlichen Mitteln, die sich hierzu am besten eignen, gehören die (bereits erwähnte) Hyperbel, die pointierte Zuspitzung, und vor allem das Paradoxon, das die ‚Realien‘ in ganz ungewöhnliche, scheinbar unlogische, völlig unerwartete Zusammenhänge stellt.⁸⁰

Die Anhäufung einzelner, suggestiver Elemente statt einer bis ins letzte Detail abbildenden, zusammenhängenden Beschreibung dient also der emotional gesteuerten Interpretation des Lesers, beziehungsweise der Emotionalisierung überhaupt. Auch in der Beschreibung der *urbs capta* kommt Quintilian ab 8.3.70 auf diesen gewünschten Effekt der *enargeia* zu sprechen. Zunächst einmal ist wichtig, dass die erwähnten Elemente nicht abstrakt bleiben, sondern „greifbar“ werden, also genauso visualisiert werden können wie reale Gegenstände. Das bedeutet allerdings nicht, dass alles, was beschrieben wird, genau so existiert oder so geschehen ist. Vielmehr muss es im Abgleich mit dem Wissen, das man von der Welt hat, plausibel sein.⁸¹ Deshalb können auch erfundene Einzelheiten hinzugefügt werden.

Diese Veranschaulichung, so Quintilian in 8.3.70 weiter, wird prägnanter (erreicht *claritas*), wenn gezielt Emotionen aufgerufen werden. Dazu zieht er zwei Zitate aus der *Aeneis* heran, die unterschiedliche Wege der Emotionalisierung zeigen. Quintilians

⁷⁹ PHILIPP FONDERMANN hat die Struktur von Beschreibungen in Ovids *Metamorphosen* untersucht und spricht für vergleichbare Passagen von einer „synchron-chaotischen Sequenzierung“ oder, greifbarer ausgedrückt, einem „Wimmelbild“. FONDERMANN 2008, 67–73. Im Ausblick (197) erwähnt er mit Verweis auf KATHARINA LORENZ, *Bilder machen Räume. Mythenbilder in pompeianischen Häusern*, Berlin 2007 und HARALD MIELSCH, *Römische Wandmalerei*, Darmstadt 2001 die grundlegende methodische Verwandtschaft solcher Szenen mit der „Comic-Ästhetik“ sequentiell angelegter mythologischer Wandmalereien.

⁸⁰ WICK 2010, 108 f.

⁸¹ Vgl. das von VOGT-SPIRA genannte „Ideal der Lebensechtheit“.

Leser kann also die Wirksamkeit dieser Methode gleich an sich selbst überprüfen. Das erste Zitat wirkt auf mehreren Ebenen: Das Gefühl wird ausdrücklich und sogar doppelt benannt (*horror* und *formido*, Entsetzen und Angst), die physische Auswirkung wird erwähnt (*membra quatit*, es lässt die Glieder erzittern), und auf das Gefühl werden weitere physische Empfindungen übertragen bzw. metaphorisiert (es ist *frigidus*, kalt, und lässt das Blut gefrieren). Zusätzlich ist der ganze Eindruck durch den Sprecher fokalisiert und akzentuiert damit die persönliche Betroffenheit, die es auch dem Rezipienten erleichtert, die beschriebene Emotion nachzufühlen oder korrespondierende Gefühle wie Mitleid zu empfinden.⁸² Beim zweiten Zitat wird ein Gefühl nicht dem Sprecher zugeschrieben, sondern den beobachteten Figuren, die sich entsprechend verhalten. Im Kontext beider Zitate geht es übrigens nicht um die Einnahme einer Stadt – dennoch scheinen sie auch inhaltlich passend gewählt, denn mit dem ersten Zitat artikuliert Quintilian das Gefühl, das sich hinter dem Klagen der Hilflosen vermuten lässt, und mit dem zweiten rekurriert er auf die bereits erwähnte Mutter mit Kind.

Lesern, denen die *Aeneis* bekannt ist, drängt sich darüber hinaus ein weiterer Vergleichspunkt auf, denn selten wurde die *urbs capta* so eindringlich dargestellt wie im zweiten Buch von Vergils Epos. Dort erzählt Aeneas von seiner heimlichen Rückkehr ins bereits eroberte Troja und dem Anblick, der sich ihm auf der (erfolglosen) Suche nach seiner Frau Creusa bietet, und der ebenfalls von *horror* durchzogen ist.⁸³

82 Ich gehe nicht davon aus, dass Rezipienten nur durch Fokalisierungen dazu verleitet werden, automatisch die Position der Fokalisationsinstanz einzunehmen. Um die Hinfalligkeit dieser These zu erkennen, muss man sich das Zitat nur in anderen Kontexten vorstellen, z. B. ein Sprecher, der auf diese Weise seine Angst vor einer Maus beschreibt oder seine Furcht, als Pädophiler überführt zu werden – in beiden Fällen dürften wir weder seine Angst teilen noch zu großem Mitleid gerührt werden. Dies hängt aber natürlich immer von unserer eigenen Erfahrung und Disposition ab. An der fraglichen Stelle beschreibt Aeneas sein Entsetzen, als er bei Opfervorbereitungen Pflanzen ausreißt, aus denen schwarzes, klebriges Blut quillt (es stellt sich heraus, dass er versehentlich vom Grabhügel eines Ermordeten pflücken wollte, *Aen.* 3.13–68).

83 Verg. *Aen.* 2.755–770: *horror ubique animo, simul ipsa silentia terrent. / inde domum, si forte pedem, si forte tulisset, / me refero: intruerant Danai et tectum omne tenebant. / ilicet ignis edax summa ad fastigia vento / voluitur; exsuperant flammae, furit aestus ad auras. / procedo et Priami sedes arcemque reviso: / et iam porticibus vacuis Iunonis asylo / custodes lecti Phoenix et dirus Ulixes / praedam adservabant. huc undique Troia gaza / incensis erepta adytis, mensaeque deorum / crateresque auro solidi, captivaeque vestis / congeritur. pueri et pavidae longo ordine matres / stant circum. / ausus quin etiam voces iactare per umbram / implevi clamore vias, maestusque Creusam / nequiquam ingeminans iterumque iterumque vocavi.* – Entsetzen überall im Herzen, zugleich erschreckt die Stille an sich. / Dann nach Hause, vielleicht hat sie, vielleicht hat sie den Schritt dorthin gelenkt, / dorthin gehe ich: sie sind eingedrungen, die Danaer, und haben das ganze Haus besetzt. / Plötzlich: gieriges Feuer bis zum höchsten Dachfirst, im Wind / rollt es empor; die Flammen sind siegreich, der Brand rast bis zum Himmel. / Ich gehe weiter und sehe wieder den Sitz Priams und die Festung / und in den schon leeren Säulengängen in Junos Zuflucht / als auserwählte Wachen Phoenix und der gnadenlose Odysseus / hüten dort die Beute. Da: überall Trojas Schätze / aus brennenden Heiligtümern gerissen, und Opfertische der Götter / und Krüge aus purem Gold, und geraubte Kleidung / wird dort zusammen getragen. Knaben, und zitternd in langer Reihe die Mütter, / stehen rund herum. / Ich wagte es sogar, Rufe

Für den Rhetoriker Quintilian scheint vor allem die Erregung negativer Emotionen von Bedeutung zu sein – im sechsten Buch nennt er *ira*, *odium*, *metus*, *invidia* und *misericordia* (Zorn, Hass, Furcht, Neid und Mitleid) als typisch für die *adfectus*, die eine auf *enargeia* abzielende Beschreibung hervorrufen soll.⁸⁴ Dies lässt sich dadurch erklären, dass sein Schwerpunkt auf der Gerichtsrede liegt. Hier ist es wichtig, Mitleid mit dem eigenen Mandanten zu wecken und negative Emotionen in Bezug auf den Gegner zu schüren. Je nach der inhaltlichen Ausrichtung einer Aufzählung sind aber natürlich auch positive Affekte als Reaktion denkbar – Bewunderung und Staunen sind vielleicht die naheliegendsten, weil sie nicht nur den Inhalt, sondern auch die gelungene Ausführung einer anschaulichen Aufzählung betreffen. Die Aufzählungen in Texten von Seneca und Lucan interessieren mich deshalb besonders, weil sie einerseits in hohem Maße anschaulich sind und daher geeignet scheinen, Staunen ob der Ausführung zu erzeugen, und andererseits extreme Formen der Gewalt präsentieren und damit auf den ersten Blick auf negative Affekte ausgerichtet sind.

2.5 Fazit: Aufzählung, Anschaulichkeit und Affekterregung in Quintilians Beispielen

Die Erregung von Emotionen ist für antike Rhetoriker ein Effekt gelungener *enargeia*, also der Anschaulichkeit und Verlebendigung eines Textes. Quintilians Lehrwerk *Institutio oratoria* zeigt, dass große Teile der *enargeia* auf der Verwendung von aufzählenden Beschreibungen basieren.

Weshalb bringt Quintilian gleich vier zunehmend ausführliche Beispiele, um den Einsatz von *enargeia* zu illustrieren? Zunächst einmal ist diese Aufzählung selbst schon eine *amplificatio* und zeigt, welche Bedeutung er anschaulichen Beschreibungen zumisst. Darüber hinaus wird in den Beispielen klar, dass es sich um unterschiedliche Typen von Beschreibungen handelt: Der Faustkampf und der Prätor Verres stehen jeweils für eine narrativ eher einfache Form, nämlich die Beschreibung einer Handlung bzw. Beschreibung einer Person. Die Party und die *urbs capta* dagegen sind komplexer, weil sie Personen, Orte und Handlungen beinhalten.⁸⁵ Der Tenor in Quintilians Ausführungen ist jedoch derselbe: *enargeia* bedeutet, eine Beschreibung so zu gestalten, dass sie mittels der *phantasia* der Rezipienten diesen ebenso plastisch erscheint wie ein realer Anblick (*inst.* 8.3.62).

Das erste Beispiel, der Boxer, verdeutlicht diese Aussage: Leser und Zuhörer sehen dasselbe wie das interne Publikum (*inst.* 8.3.63). Der weiterführende Gedanke

durch den Schatten zu schleudern / und füllte mit Geschrei die Straßen, und traurig – Kreusa – / vergeblich stöhnend wieder und wieder rief ich sie. – Siehe Rossi 2012 zu den Ursprüngen des Motivs der *urbs capta* in der Erzählung vom Fall Trojas; zur Verwendung bei Ovid JOLIVET 2011.

⁸⁴ Quint. *inst.* 6.2.20; dazu z. B. auch GERVAIS 2013, 143. Vgl. aber MARINCOLA 2003, 291f. für ein umfangreicheres emotionales Repertoire bei Cicero und Dionysius v. Halikarnassus.

⁸⁵ So WEBB 2009, 92.

Quintilians ist allerdings, dass *enargeia* durch die Aufzählung von einzelnen Elementen erreicht werden kann und diese in der *phantasia* ergänzt werden. Das zeigt das zweite Beispiel, denn die knappe, statische Beschreibung von Verres ergänzt der Leser durch Bewegung, weitere Details und emotionale Wertungen (*inst.* 8.3.64 f.). Das Gastmahl als drittes Beispiel macht klar, dass man durch die Aufzählung weniger konkreter Elemente in der Imagination der Rezipienten einen umfassenden Gesamteindruck erzeugen kann (*inst.* 8.3.66 f.). Genau das ist auch notwendig, wenn es in einem *merismos* um die Entfaltung eines abstrakten Oberbegriffes geht und / oder man die Gefühle der Rezipienten wecken will. Wie die *eversio* oder *urbs capta* als viertes Beispiel illustriert, gelingt dies am besten durch die Aufzählung von verschiedenen Elementen und die gezielte Nennung von Emotionen durch Fokalisierungsinstanzen (*inst.* 8.3.67–71).

Enargeia und *amplificatio* dienen nicht in erster Linie dem argumentativen Verständnis, sondern sollen ein intensives Rezeptionserlebnis vermitteln. Sie wirken direkt auf die (v. a. visuelle) Imagination der Rezipienten ein und können emotionale Reaktionen auslösen. Verschiedene Formen der Aufzählung wie die knappe *enumeratio*, die systematisierend auf bereits Bekanntes verweist (*inst.* 6.1.1 f.), die oft klimaktisch geordnete Häufung gleichbedeutender Elemente in der *congeries* (*inst.* 8.3.26 f.), oder die Veranschaulichung eines abstrakten Vorgangs durch den *merismos* bilden dabei ein abwechslungsreiches stilistisches Repertoire, aus dem man je nach Bedarf schöpfen und gerade längere Beschreibungen dadurch variieren kann. Da Aufzählungen offen gestaltet werden können und damit beliebig kürzbar und erweiterbar sind, eignen sie sich zudem, um auch die Bewertung der beschriebenen Geschehnisse durch die Rezipienten letztlich in eine bestimmte Richtung zu lenken. Dies werde ich in den Kapiteln IV, V und VI anhand von Lucans Rückschau sowie verschiedenen Passagen aus Senecas Prosawerken zeigen.

Die Texte von Seneca und Lucan werden auch erweisen, dass eine Beschreibung nicht nur durch ihre emotionale Wirkung „erfolgreich“ ist: Von Bedeutung ist hier ebenso die gezielte Auseinandersetzung mit und Absetzung von der Tradition eines *topos*; die Positionierung an einer signifikanten Stelle im Werk und damit die Möglichkeit, bildliche (Leit-) Motive einzuführen oder zu verknüpfen; der gezielte Einsatz rhetorischer Figuren; schließlich auch die schiere Kürze oder Länge, die es erlaubt, unterschiedliche Aufzählungstechniken zu variieren.⁸⁶

Quintilian schließt seine Beispielreihe zur *enargeia* mit dem Fazit, dass erfolgreiche Rhetorik an die Lebenswelt der Zuhörer anknüpft:

Atque huius summae iudicio quidem meo virtutis facillima est via: naturam intueamur, hanc sequamur. Omnis eloquentia circa opera vitae est, ad se refert quisque quae audit, et id facillime accipiunt animi quod agnoscunt.

⁸⁶ Zur Variation von Aufzählungstechniken und narrativer Kataloggestaltung vgl. KÜHLMANN 1973, 274–276 zur Kentauiromachie in *Ov. met.* 12.210–535, zusammengefasst hier in Kap. 2.1.

Und doch ist der Weg zu dieser meiner Meinung nach höchsten [rednerischen] Tugend überaus leicht: Lasst uns die Natur betrachten und ihr folgen. Jegliche Beredsamkeit betrifft die Vorgänge des Lebens, jeder bezieht auf sich, was er hört, und Verstand wie Herz (*animus*) nehmen am leichtesten das auf, was sie wiedererkennen.

Quint. *inst.* 8.3.71

Der lateinische *animus* hat eine Doppelbedeutung und lässt sich im Deutschen an dieser Stelle am besten mit *Verstand* und *Herz* wiedergeben – es werden also gleichzeitig kognitive wie emotionale Vorgänge ausgelöst. Diese Auffassung wird von der Anglistin RENATE BROSCHE geteilt, die zwei Wahrnehmungsmodi von Literatur unterscheidet: „emotionale Anteilnahme und rationale Distanzierung“.⁸⁷ Sie argumentiert zudem, dass sich beide Modi nicht grundsätzlich ausschließen, sondern beispielsweise in der Differenzierung von Erfahrung der Erstlektüre eines Textes und anschließender Interpretation als zwei gleichberechtigte Rezeptionswege erkennbar werden, zumal sich die Gefühlsempfindung des Lesers (auch des akademischen!) nicht rückgängig machen lässt. Für den Rhetoriklehrer Quintilian ist klar und wünschenswert, dass der Appell an die Imaginationskraft und dadurch an die Affekte der Rezipienten die argumentative Wirkung eines Textes verstärkt. Andere Autoren und Leser der Antike betonten wie RENATE BROSCHE mehr den Kontrast zwischen emotionaler Reaktion und rationalem Verständnis. Sie kritisieren Staunen und Schaulust als Affekte, die einen Rezipienten sogar überwältigen können und ein tieferes Begreifen verhindern. Dieser Kritik widme ich mich im folgenden Kapitel.

87 BROSCHE 2007, 47.

3 Schaulust und Staunen: Antike Autoren über die Rezeption von inszenierter Gewalt

3.1 Schaulust und schöne Leichen

Im letzten Kapitel habe ich ausgehend von Quintilians Rhetoriklehre einen Überblick darüber gegeben, welche Funktion den verschiedenen Aufzählungsformen in der Antike zugeschrieben wird. Ein klares Ziel ist die *enargeia*, das anschauliche Vor-Augen-Stellen des Inhalts – doch die *enargeia* selbst dient wiederum der Affekterregung. Da Quintilian von Gerichtsreden ausgeht, zielen seine aufzählenden Beschreibungen vorrangig auf negative Emotionen ab: *horror*, *metus*, *ira*, ... sollen durch die Beschreibung von (tödlicher) Gewalt hervorgerrufen werden und den Rezipienten dazu bringen, Partei für das Opfer der Gewalt zu ergreifen. Auch die Aufzählungen in Lucans Rückschau im *Bellum Civile* und in Senecas *De ira* werden von tödlicher Gewalt dominiert. Daher ist es sinnvoll, vor einer Analyse dieser Texte danach zu fragen, welche Affekte in der Antike mit der Darstellung von Gewalt verknüpft werden. Während unzählige Textpassagen implizit entsprechende Themen aufgreifen, gibt es nur wenige Schriften, in denen die Beschäftigung explizit gemacht und vor allem auch in einen theoretischen, das heißt sinnstiftenden Kontext gestellt wird.

Dieses Kapitel widmet sich deshalb antiken Texten, die auf die Darstellung von Sterben und Leid und die damit beim Betrachter ausgelösten Empfindungen eingehen. Die Texte bilden einen zeitlich weit gespannten Rahmen von Platon aus dem 4. Jh. v. Chr. bis zu Augustinus aus dem 4. Jh. n. Chr. Aus dieser – wie es zunächst scheint – dürftigen Quellenlage ergibt sich jedoch eine interessante Beobachtung: Die Autoren beschreiben meist eine konkrete Rezeptionssituation, in der die Darstellung von Gewalt bestimmte Emotionen hervorruft. Die Rezeptionssituation steht jeweils in ganz verschiedenen Kontexten, vom Anblick realer Gewalt in der Arena über die Darstellungsprinzipien und die Emotionalisierung des Publikums im Drama bis hin zur Gefahr, die in der Vermischung von Kunst und Leben liegt. Dabei bewerten und kritisieren die Autoren die Reaktion der Rezipienten. Die wiederkehrenden Leitbegriffe sind über 800 Jahre hinweg ein Lustempfinden (lat. *voluptas*) und das Staunen (gr. θαυμάζειν, *thaumazein*, lat. *mirari*). Zwar gibt es zu beiden Begriffen Forschungsliteratur, aber wie sehr sie mit der Faszination von Gewaltdarstellung verflochten sein können, wird dabei kaum thematisiert.¹ In diesem Kapitel greife ich nur einzelne, diachrone Schlaglichter heraus; sicherlich bietet dieses Begriffspaar Raum für anschließende Arbeiten. Neben Lust und Staunen wird in den antiken Texten zudem die Betrachterrolle hervorgehoben und oft negativ beurteilt. Diese Kritik äußert sich

¹ Zu Lust als Rezeptionsreaktion s. KONSTAN 2005 und MUNTEANU 2009 und zu *voluptas* als *terminus technicus* der Philosophie s. EVENEPOEL 2014. Zum Staunen neben METTE 1961, MATUSCHEK 1991 und HUNZINGER 1994 v. a. LEWELYN 1988, BIANCHI / THÉVENAZ (ed.) 2004 und HARDIE (ed.) 2009.

häufig in sprachlichen Bildern wie dem verschlingenden Blick. Letztlich geht es den Autoren weniger um ein Urteil über die Inszenierung von realer oder fiktiver Gewalt als vielmehr um das Verhalten der Rezipienten.

Besucher von Gladiatorenspielen oder Tragödien setzen sich schließlich bewusst einer Situation aus, in der sie potentiell tödliche Gewalt zu sehen bekommen. Bei diesen Kontexten ist der Inszenierungscharakter klar erkennbar – der Rezipient ist Teil eines offiziellen Publikums, das Geschehen in der Arena oder auf der Bühne ist räumlich getrennt von den Zuschauern, die reale bzw. fiktive Gewalt wird absichtlich zur Unterhaltung präsentiert. Wenn sich aber die Faszination von Gewalt und Leichen außerhalb dieses Rahmens zeigt, ergeben sich erst recht problematische Fragen: Weshalb fühlt sich jemand davon angezogen? Ist es ein krankhaftes, vielleicht sogar sexuell abnormes Interesse oder ein ästhetisches Vergnügen, das die guten Sitten überschreitet?² Diese Art von Schaulust, *voluptas* im Lateinischen, wird stets negativ bewertet.³ Drei kurze Beispiele illustrieren, wie die Schaulust an schönen Leichen zu verschiedenen Zeiten kritisiert wird. Der erste Text stammt aus Platons *Res publica* (4. Jh. v. Chr.).

ἀλλ', ἦν δ' ἐγώ, ποτὲ ἀκούσας τι πιστεύω τούτῳ: ὡς ἄρα Λεόντιος ὁ Ἀγλαίωνος ἀνίων ἐκ Πειραιῶς ὑπὸ τὸ βόρειον τεῖχος ἐκτός, αἰσθόμενος νεκρούς παρὰ τῷ δημίῳ κεμένους, ἅμα μὲν ἰδεῖν ἐπιθυμοί, ἅμα δὲ αὖ δυσχεραῖνοι καὶ ἀποτρέποι ἑαυτόν, καὶ τέως μὲν μάχιτό τε καὶ παρακαλύπτοιτο, κρατούμενος δ' οὖν ὑπὸ τῆς ἐπιθυμίας, διεκύσας τοὺς ὀφθαλμοὺς, προσδραμῶν πρὸς τοὺς νεκρούς, „ἰδοὺ ὑμῖν,“ ἔφη, „ὡ κακοδαίμονες, ἐμπλήσθητε τοῦ καλοῦ θεάματος.“

„Aber,“ sagte ich darauf, „ich habe einmal etwas gehört und glaube, dass es wahr ist. Als nämlich Leontios, der Sohn Aglaions, vom Piraeus aus an der Außenseite der Nordmauer entlang ging, bemerkte er Leichen, die beim Henker lagen, und einerseits verspürte er ein Verlangen sie zu betrachten, andererseits war er gleichzeitig angewidert und drehte sich weg, und kämpfte mit sich und verhüllte sich, doch schließlich wurde er überwältigt von seinem Verlangen (*epithymia*) und riss seine Augen weit auf, lief auf die Leichen zu und sagte: ‚Schaut's euch selbst an, ihr Unglücksraben, seht euch satt an dem schönen Anblick.‘“

Plat. *rep.* 4.439e-440a

Im Gespräch mit Glaukon bringt Sokrates diese Anekdote als Beispiel dafür vor, dass die menschliche Seele aus drei Komponenten besteht, die hierarchisch gegliedert sind. Als Teil des Willens (*thymos*) kann z. B. der Zorn gegen Begierden (*epithymia*) arbeiten und damit im Dienst der Vernunft (*logos*) stehen. Der Wunsch, eine Leiche zu betrachten, wird hier offensichtlich als Beispiel für eine *epithymia* präsentiert, die es zu unterdrücken gilt. Leontios schafft dies zumindest zeitweise. Er ist hin- und her-

² Der Literaturwissenschaftler ERIC G. WILSON 2012 geht diesen Fragen aus moderner Perspektive nach.

³ KONSTAN 2005, 1 Anm. 1 bemerkt, dass es im Griechischen wie im Lateinischen verschiedene Begriffe gibt, die sich auf die Freude eines Rezipienten beziehen. Wie dieses Kapitel zeigt, verwenden lateinische Autoren im Zusammenhang mit der Freude an der Rezeption von Gewalt oder Gewaltdarstellung den Terminus *voluptas*.

gerissen zwischen einem impulsiven Affekt, der Lust am Sehen, und Abscheu, denn gibt er der Begierde nach, überschreitet er mit seinem Tun eine sittliche Grenze. Platon kritisiert im Folgenden die Dichtkunst, weil sie die niederen *epithymia* der Rezipienten anspricht und die Herrschaft des *logos* damit untergräbt – der Kontrollverlust einer ästhetischen Rezeptionssituation soll sich also auf das allgemeine Verhalten auswirken.⁴ Die genaue Betrachtung der Leichen dient keinem Zweck als der Befriedigung von Leontios' Lust, die einen ästhetischen Aspekt hat: Es ist ein *schöner* Anblick für ihn. Gleichzeitig wird diese Lust mit einer geradezu körperlichen Befriedigung assoziiert, denn der Imperativ *emplēsthēte* bedeutet nicht nur „füllt euch an“, sondern auch „sättigt euch“. Das intensive Betrachten der toten Körper wird mit der Nahrungsaufnahme gleichgesetzt. Im Lateinischen gängig ist der Ausdruck *pascere oculos*, wörtlich: „die Augen weiden“. Auch diese Metapher des verschlingenden Blicks kann sich auf tote oder lebende Personen beziehen. Häufig schwingt die Gier des Beobachters mit sowie sein Wunsch, den beobachteten Menschen „in Besitz zu nehmen“ – also seine eigene Überlegenheit zu demonstrieren oder mit der anderen Person eine sexuelle Beziehung einzugehen. Der verschlingende Blick begegnet uns daher vor allem in zwei Kontexten: in einem erotischen Rahmen sowie in Situationen, in denen jemand beobachtet, wie andere Menschen gedemütigt, gefoltert oder getötet werden, bzw. in denen Leichen betrachtet werden.⁵

Der Unterton nekrophilen Interesses, der in dem schönen Anblick von Leontios' Leichen liegt,⁶ kann bei der Schilderung ähnlicher Begebenheiten noch deutlich stärker herausgearbeitet werden. So soll Kaiser Nero die nackte Leiche seiner ermordeten Mutter betrachtet, befühlt und ihre Attraktivität gelobt haben – je nach Version des Autors, der Nero in ein negatives Licht rücken möchte. Besonders pointiert ist die Version, die Cassius Dio in seiner *Römischen Geschichte* (am Beginn des 2. Jh. n. Chr.) erzählt:

⁴ Vgl. KONSTAN 2005, 5.

⁵ *pascere oculos* im erotischen Kontext: Lucr. 1.36, Ter. *Phorm.* 85, Ov. *am.* 3.2.5f., Ov. *met.* 14.727f.; im Kontext (tödlicher) Gewalt: Cic. *Mil.* 58, *Verr.* 5.65, *Phil.* 11.8, *Sen. nat.* 3.18.6. Zur Assoziation von verschlingendem Blick und Kannibalismus vgl. *Sen. Thy.* 703–716 sowie Kap. 6.3.

⁶ PRICE 1995, 52–53 hält Leontios für eindeutig nekrophil: „It is evident from a fragment of Theopompus, if emended, that Leontius, whom we may call the first sexual pervert in history, was notoriously susceptible to pale complexions, whether as a cause or as a consequence of necrophilic tendencies, and it is doubtless these tendencies that he is really confronting in Plato's anecdote...“ Price beruft sich hier auf die Anmerkung von JAMES ADAM, *The Republic of Plato (Commentary)*, Cambridge 1902: Λεόντιος. „*Ad hunc Leontium eiusque insanam cupiditatem spectat depravatissimus Theopompi comici Κατηλίδων locus* (Herwerden Mn. N.S. XI p. 346). The fragment is emended by Kock (Com. Att. Frag. I p. 739) into Λεωτροφίδης ὁ τρίμνεως (*trium librarum homo*, i. e. *levissimus*) Λεοντίῳ | εὐχρως τε φαίνεται χαρτεῖς ὅ ὡσπερ νεκρός.“ Theopomp war ein Verfasser der Alten Komödie des 4. Jh. v. Chr., die auch satirische Darstellungen bekannter Persönlichkeiten enthält – Leontios mag das Opfer von derartigen Anekdoten gewesen sein, als ersten Nekrophilen der Geschichte kann man ihn deshalb nicht bezeichnen.

μαθῶν δὲ ὁ Νέρων ὅτι τέθνηκεν, οὐκ ἐπίστευσεν: ὑπὸ γὰρ τοῦ μεγέθους τοῦ τολμήματος ἀπιστία αὐτῷ ὑπεχύθη: καὶ διὰ τοῦτο αὐτόπτης ἐπεθύμησε τοῦ πάθους γενέσθαι. καὶ αὐτὴν τε πᾶσαν εἶδε γυμνώσας καὶ τὰ τραύματα αὐτῆς ἐπεσκέψατο, καὶ τέλος πολὺ καὶ τοῦ φόβου ἀνοσιώτερον ἔπος ἐφθέγγετο: εἶπε γὰρ ὅτι „οὐκ ᾔδειν ὅτι οὕτω καλὴν μητέρα εἶχον.“

Als Nero hörte, dass sie tot war, glaubte er es nicht, denn wegen der Größe der Untat war er von Misstrauen befallen. Und darum hatte er das Verlangen (*epethymēse*) sich mit eigenen Augen davon zu überzeugen. Und er sah sie völlig nackt und betrachtete ihre Wunden genau, und am Ende machte er eine Bemerkung, die noch weit verwerflicher war als der Mord – denn er sagte: „Ich wusste nicht, dass ich eine so schöne Mutter hatte.“

Cass. Dio 61.14.2f.⁷

Bei Cassius Dio scheint Nero zunächst von verständlicher Skepsis getrieben zu sein – die Betrachtung der Leiche soll bestätigen, dass der Mordversuch erfolgreich war. Doch die zweite Hälfte der Anekdote unterstellt ihm eine ganz andere Motivation: Nicht nur verwendet Nero viel Zeit auf die Betrachtung ihrer Wunden, sondern seine Mutter ist dabei nackt; die Pointe seiner abschließenden Bemerkung hebt Agrippinas Attraktivität hervor und deutet ein sexuelles Interesse an ihr an. Der Historiker Tacitus (um 100 n. Chr.) und der Biograph Sueton (ca. 120 n. Chr.) überliefern ebenfalls, dass Nero ihre Leiche sah und deren Schönheit lobte. Tacitus erwähnt es mit einer gehörigen Portion Skepsis, während Sueton – ähnlich wie Cassius Dio – es sogar für gesichert hält, dass Nero nicht nur einzelne Glieder lobte und tadelte, sondern sie sogar befühlte.⁸ Sueton und Cassius Dio bewerten das Verhalten Neros eindeutig als grenzüberschreitend: es ist verwerflicher (*atrociora*, Suet. *Nero* 34.4 bzw. ἀνοσιώτερον, Cass. Dio 61.14.3) als der Mord an der Mutter selbst.

Ohne nekrophile Assoziationen, aber mit scharfer Kritik am Unterhaltungsdrang der Schaulustigen spricht im 4. Jh. n. Chr. der Kirchenvater Augustinus über die Betrachtung von Leichen. Im zehnten Buch der *Confessiones* geht er auf die Verlockungen der sinnlichen Wahrnehmung ein, die viel Anlass zum Staunen geben, jedoch keine Erkenntnis Gottes bewirken. Er hebt den Sehsinn hervor, der auch in gebräuchlichen Wendungen des Lateinischen eine Sonderstellung einnimmt. So kann das Wörtchen *ecce*, siehe! schau hin!, den Angesprochenen dazu auffordern, allen Arten der Sinneswahrnehmung besondere Aufmerksamkeit zu schenken. Die Objekte, auf die sich die Aufmerksamkeit – der Blick – richtet, sind aber keineswegs immer angenehm:

Quid autem voluptatis habet videre in laniato cadavere quod exhorreas? Et tamen sicubi iaceat, concurrunt, ut contristentur, ut palleant. Timent etiam ne in somnis hoc videant, quasi quisquam eos vigilantes videre coegerit aut pulchritudinis ulla fama persuaserit. Ita et in caeteris sensibus, quae persequi longum est. Ex hoc morbo cupiditatis in spectaculis exhibentur quaeque miracula.

⁷ Zählung nach *Cassii Dionis Cocceiani historiarum Romanorum quae supersunt*, ed. Boussevain, Berlin Repr. 1955. Entsprechende Stelle der *Loeb*-Ausgabe: 62.14.2; entsprechend unten 62.14.3.

⁸ Tac. *Ann.* 14.9 und Suet. *Nero* 34.4. Aus diesem Befühlen einzelner Glieder entsteht im Mittelalter die Legende, Nero habe seine Mutter eigenhändig seziiert (vgl. BERGDOLT 2002).

Welche Lust (*voluptas*) aber liegt darin, auf einen zerfleischten Kadaver zu blicken, so dass man sich entsetzt? Und dennoch: Wo immer er liegt, laufen die Leute zusammen, um gemeinsam zu trauern, um sich zu ängstigen. Sie fürchten sich sogar, dies in Träumen zu sehen, als hätte jemand sie gezwungen, es wachend zu betrachten oder irgendeine Verlockung der Schönheit sie überredet. So ist es auch mit den übrigen Sinnen, was zu verfolgen lange dauert. Aus dieser krankhaften Begierde heraus werden bei den *spectacula* alle möglichen Wunder (*miracula*) gezeigt.
 Aug. *conf.* 10.35.55

Hier tauchen dieselben Verknüpfungen auf wie bei Platon. Die Leiche löst *voluptas*, ein Lustempfinden und Begehren im Betrachter aus, wie es sonst schöne Dinge tun. Zugleich reagiert der Betrachter mit konträren Empfindungen, denn er ist angewidert, entsetzt, betrübt. Die Faszination wird daher als Zwang empfunden, der von außen ausgeübt wird. Bei Augustinus geht dieser Zwang von einer anderen Person aus beziehungsweise vom Objekt der Betrachtung. In Platons Metapher scheint Leontios sein Verlangen quasi von seinem bewussten Selbst abzuspalten und ausschließlich seinen Augen zuzuschreiben, die sich am Anblick von Leichen sattsehen sollen. Auffällig ist, dass es sich in beiden Fällen um die Leichen gewaltsam zu Tode gekommener Personen handelt. Expliziter als Platon spricht Augustinus von einem *laniatum cadaver*, also einer von einem Tier zerrissenen Leiche, und schließt seinen Absatz mit einem Verweis auf die Veranstaltungen im Amphitheater. Die Freude an derartigen Schau- stücken, zu denen implizit auch der Anblick der blutigen Leichen gehört, bezeichnet Augustinus als krankhaft; sie wird aber wohl von der Masse der Leute geteilt und durch die *miracula* bedient. Die Passage bei Augustinus zeigt zudem, dass die Menschen sich freiwillig diesem Anblick aussetzen und sich absichtlich zur Leiche begeben, anders als Leontios, der zufällig auf die exekutierten Verbrecher stößt – und dieselben Verhaltensmuster aufweist, die das Publikum bei Augustinus zeigt.

Die Unmittelbarkeit, mit der der Anblick der Leichen Leontios trifft und das jähe Verlangen, dem er sich nicht entziehen kann, könnte mit ROLAND BARTHES als *punctum* gesehen werden. In seinem Essay zur Photographie, *Die helle Kammer*, unterscheidet er zwischen einem vor allem kulturell bedingten Interesse (*studium*) und dem *punctum*:

Das zweite Element durchbricht (oder skandiert) das *studium*. Diesmal bin nicht ich es, der es aufsucht (wohingegen ich das Feld des *studium* mit meinem souveränen Bewußtsein ausstatte), sondern das Element selbst schießt wie ein Pfeil aus seinem Zusammenhang hervor, um mich zu durchbohren. [...] Das zweite Element, welches das *studium* aus dem Gleichgewicht bringt, möchte ich daher *punctum* nennen; den *punctum*, das meint auch: Stich, kleines Loch, kleiner Fleck, kleiner Schnitt – und Wurf der Würfel. Das *punctum* einer Photographie, das ist jenes Zufällige an ihr, das mich *besticht* (mich aber auch verwundet, trifft).⁹

Die Vorstellung, dass mancher Anblick die Aufmerksamkeit unmittelbar auf sich zieht und bestimmte emotionale Reaktionen bewirkt, ist keine neue Idee. In ähnlichen

9 BARTHES 1989, 35f.

Begriffen wie BARTHES spricht schon Seneca davon, dass manche Eindrücke dem Bewusstsein einen Stoß, einen *ictus* versetzen können.¹⁰ Seneca und Augustinus äußern sich immer wieder kritisch dazu, dass diese Faszination den Rezipienten überwältigt, und bringen dazu vorrangig Beispiele, die Gewalt, Schmerzen und Tod beinhalten. Die Faszination kann ebenso durch den Anblick eines realen oder fiktiven Geschehens ausgelöst werden wie durch die reine Imagination (*phantasia*) desselben. Beides kann den Leser oder Betrachter unterwerfen, ihn durch die Auslösung starker Gefühle auf sich selbst zurück werfen, wie Leontios, der Zorn auf sein eigenes Verlangen empfindet und versucht, sich durch die Anschuldigung der selbständig fühlenden und agierenden Augen davon zu distanzieren. Diese Ambivalenz spiegelt sich in vielen Texten wieder: Einerseits setzen Autoren gezielt Mittel ein, um diese Faszination dem Rezipienten zu veranschaulichen, andererseits üben sie Kritik an der Überwältigung durch derartige Sinneseindrücke und innere Imaginationen. Im nächsten Abschnitt stelle ich zwei Texte von Augustinus bzw. Seneca vor, die sich kritisch über die Betrachtung tödlicher Arenakämpfe äußern und von genau dieser Ambivalenz geprägt sind.

3.2 Emotionalisierung und Massendynamik in der Arena

Es gibt nur wenige antike Beschreibungen, Bewertungen und Analysen der emotionalen Auswirkungen der *gemeinsamen* Betrachtung von realer Gewalt, die innerhalb eines regulierten Rahmens stattfindet und damit Inszenierungscharakter hat. Dies ist bei den Gladiatorenkämpfen im Amphitheater der Fall. Die wohl detaillierteste Beschreibung einer solchen Betrachtungssituation findet sich bei Augustinus, dessen christliche Prägung man jedoch nicht vergessen darf; hier ist vor allem der bildliche Sprachgebrauch interessant, der Motive aufgreift, die sich durch die gesamte antike Literatur ziehen. Der Schwerpunkt der folgenden Kapitel wird aber auf dem 1. Jahrhundert n. Chr. liegen. Aus diesem Zeitraum stammt ein Brief Senecas, der die auch bei Augustinus angedeuteten Mechanismen der Massenpsychologie in einen explizit theoretischen Rahmen stellt. Da beide Texte sehr ausführlich sind, werde ich im Folgenden nur die für meine Diskussion relevanten Stellen zitieren.

***voluptas*: Ein Besuch in der Arena mit Alypius (Aug. conf. 6.7–8)**

Wie wir oben bereits gesehen haben, hat Augustinus generell eine ablehnende Haltung gegenüber allen Formen von *spectacula*. In den *Confessiones* warnt er vor diesen Verlockungen und erwähnt die negativen Folgen seiner eigenen jugendlichen Theaterleidenschaft (mehr dazu in Kap. 3.4). Doch nicht nur sein eigenes Leben dient ihm als *exemplum*, sondern auch das seiner Schüler. Alypius ist ein Schüler des Augusti-

¹⁰ Sen. *epist.* 57.3–5 und dazu KIRICHENKO 2013, 208f. Siehe auch weiter unten Kap. 3.4 und Kap. 4.3.

nus, der sich ebenfalls für *spectacula* begeistert. Ein Vortrag von Augustinus bewegt ihn dazu, sich davon abzuwenden; doch als er auf das Drängen seiner Freunde hin in Rom einen Gladiatorenkampf besucht, erleidet er einen „Rückfall“.

In diesem Text ist *voluptas* ein zentraler Begriff, näher qualifiziert durch die Adjektive *inanis* und *mira*. Dass Augustinus die Leidenschaft für Gladiatorenspiele als völlig sinnentleert (*inanissimis voluptatibus*, 6.8.13) betrachtet, wird nicht überraschen. Etwas mehr Aufmerksamkeit verdient der Satz *cum mira voluptate caecebatur* („als er = Alypius von erstaunlicher Lust geblendet war“, 6.7.12). *Mira* – wundersam, merkwürdig, erstaunlich – kann bei Augustinus einen negativen Beigeschmack erhalten, wie etwa bei den in *conf.* 10.35.55 genannten *miracula* der Arena, die die Wünsche der Zuschauer befriedigen sollen. Im Gegensatz aber zu den Wundern Gottes führen diese *miracula* nicht zur Erkenntnis; im Gegenteil, die *mira voluptas* macht den Zuschauer Alypius blind (*caecebatur*, 6.7.12). Obwohl er sie überwunden glaubt und für die Spiele Ablehnung und Abscheu empfindet (*aversaretur et detestaretur*, 6.8.13) wird er in Rom rückfällig: *ibi gladiatorii spectaculi hiatu incredibili et incredibiliter abreptus est* („dort wurde er von einer unglaublichen Gier nach Gladiatorenaufführungen erfasst, und dies in unglaublichem Maße“, 6.8.13). Alypius ist Opfer seiner Affekte, und die Formulierung *hiatu ... abreptus est*, wörtlich: „er wurde von einem Maul / Abgrund verschluckt“, vermittelt einen bildlichen Eindruck von der Macht dieser Einflüsse.

Wie kommt es nun zum Rückfall? Seine Freunde drängen ihn mit sanfter Gewalt, sie zu begleiten. Alypius stimmt zu, kündigt aber an, er werde mit geschlossenen Augen da sitzen und so gleichsam abwesend sein. Dennoch erliegt er den Sinnesindrücken: Das Geschrei beim Tod eines Kämpfers weckt seine Neugier, und kaum hat er daraufhin die Augen geöffnet, sind alle guten Vorsätze vergessen. Eine nähere Untersuchung der Passage zeigt, dass Alypius hier als Kämpfer gezeichnet wird, der den äußeren Angriffen auf seine Sinne und den inneren Gegnern unterliegt – genau wie Platon den Zwiespalt des Leontios charakterisiert. Der Lärm der Menge schlägt auf Alypius ein (*pulsasset*), die Neugier besiegt ihn (*curiositate victus*), der Anblick bohrt eine Wunde in seine Seele, die tiefer geht als die körperliche Verletzung, die der Gefallene empfangen hat (*et percussus est graviore vulnere in anima quam ille in corpore quem cernere coepit concupivit*).¹¹ Während sonst Augustinus als auktorialer Erzähler die Geschichte von Alypius strafft, findet hier eine Fokalisierung durch Alypius statt. Der Leser nimmt nur wahr, was auch Alypius wahrnimmt: Nicht der Kampf wird beschrieben, nur die Geräusche. Es ist eine detaillierte Momentaufnahme, deren hohe Anschaulichkeit aber weniger auf den sterbenden Gladiator als vielmehr auf die Wahrnehmung des gebannten Alypius gerichtet ist. Nach dieser internen Fokalisierung wird die Erzählperspektive wieder allgemeiner; Alypius tritt in Aktion und wird vom Opfer des Anblicks zum blickenden Täter.

¹¹ Alle zitierten Stellen aus Aug. *conf.* 6.8.13. FAGAN 2011, 1 spekuliert, dass die Eindrücklichkeit der Schilderungen auf Augustinus' eigene Erfahrungen zurückzuführen ist.

ut enim vidit illum sanguinem, immanitatem simul ebibit et non se avertit, sed fixit aspectum et hauriebat furias et nesciebat, et delectabatur scelere certaminis et cruenta voluptate inebriabatur.

Denn als er jenes Blut sah, trank er zugleich auch Unmenschlichkeit und wandte sich nicht ab, sondern er richtete seinen Blick fest darauf und verschlang die Raserei und wusste es nicht, und erfreute sich am Verbrechen des Kampfes und wurde trunken vor blutrünstiger Lust (*voluptas*).

Aug. *conf.* 6.8

Augustinus nimmt damit ein Bild auf, das sich durch die gesamte antike Literatur zieht und uns schon in der Platons Erzählung von Leontius begegnet ist. Der Blick wird gleichgesetzt mit der Aufnahme, dem Trinken und Verschlingen des betrachteten Objekts sowie der Gefühle, die bei den Anwesenden vorherrschen.¹² Bemerkenswert an dieser Passage ist, dass hier nur in sehr begrenztem Maße eine „visuelle Figurenperspektive“¹³ vorliegt. Der sterbende Gladiator, den Alypius schließlich zu Gesicht bekommt, bleibt für den Leser nur ein Schattenriss. Stattdessen erfüllt Alypius, selbst als unterlegener Kämpfer gezeichnet, sowohl die Opfer- als auch die Täterrolle. So wird er selbst zum *spectaculum* für den Leser – allerdings ist dieses nicht *mirum*, sondern hat bei Augustinus einen edukativen Zweck: Alypius ist ein negatives *exemplum*, das nicht bestaunt werden, sondern zur Abschreckung dienen soll.

Alypius wird letztlich durch die Hinwendung zum christlichen Glauben von seiner Vorliebe für blutige Kämpfe geheilt. Zuvor aber wird er zum Multiplikator für die Gladiatorenleidenschaft, bringt andere Bekannte dazu, ihn zu begleiten, und geht in der Menge auf, der er sich anfangs noch verweigert hatte.

Et non erat iam ille qui venerat sed unus de turba ad quam venerat, et verus eorum socius a quibus adductus erat.

Und er war nicht länger derjenige, als der er gekommen war, sondern einer aus dem Mob, zu dem er gegangen war, und ein echter Komplize der Leute, von denen er dazu gebracht worden war.

Aug. *conf.* 6.8.13

Die Teilnahme an einer öffentlichen Darbietung von Gewalt bedingt eine Angleichung an die Masse der Zuschauer auch gegen den Willen und die Prinzipien des Einzelnen. Diese Beobachtung hält dreihundert Jahre zuvor auch der Philosoph Seneca in einem Brief an seinen Schüler Lucilius fest.

***voluptas*: Ein Besuch in der Arena mit Seneca (Sen. *epist.* 7)**

Senecas Briefe an Lucilius vermitteln dem Adressaten wie dem Leser Anregungen zu einem nach stoischen Grundsätzen ausgerichteten Leben, wobei Seneca viele Beispiele aus seinem persönlichen Umfeld aufgreift. Der siebte Brief dreht sich um den

¹² Vgl. BARTSCH 2006, 150 ff. und 160 ff. zur Vermischung des penetrierenden Blicks und Überwältigung durch den Anblick.

¹³ Vgl. FONDERMANN 2008, 82–84 zur Engführung von Figurenwahrnehmung und Leserblick durch interne Fokalisierungen.

schlechten Einfluss der Menge auf den Einzelnen, ein Thema, das Seneca veranschaulicht, indem er beschreibt, wie sich die Zuschauer in der Arena verhalten. Letztlich nimmt dieses *exemplum* mehr Raum ein als der argumentative Teil des Briefs. Die Menge, so beginnt Seneca, überträgt ihre Charakterfehler auf den Einzelnen, der die schlechten *exempla* (Vorbilder) ob seiner eigenen *imbecillitas* (Schwäche) übernimmt. Dies ist insbesondere der Fall, wenn der Einzelne mit der Menge beim Besuch der Spiele in Kontakt kommt, da sich hier die Charakterfehler heimlich über die *voluptas* einschleichen (7.1–2).

Was genau meint Seneca mit *voluptas*? Der Begriff könnte hier sowohl den Beweggrund bezeichnen, der einen überhaupt zum Besuch der Spiele führt (Leidenschaft im Sinne von Unterhaltungsdrang), oder die Empfindung, die man während der Spiele mit den anderen Zuschauern teilt und die damit als Vehikel für andere Emotionen dienen kann (Leidenschaft im Sinne von lustvoller Begeisterung). Auf jeden Fall kennzeichnet *voluptas* eine tiefgreifende Leidenschaft, einen inneren Drang, oftmals mit erotischer Komponente, der nach stoischem Denken wenn schon nicht ausgemerzt, dann doch unter Kontrolle gehalten werden sollte. Schaulust im negativen Sinn ist reiner Voyeurismus, bei dem sich Lust und Unbeherrschtheit gegenseitig steigern und weiteren Charakterfehlern den Weg bahnen. Bis auf wenige Ausnahmen ist *voluptas* bei Seneca daher negativ besetzt und keinesfalls mit dem positiven stoischen *gaudium* gleichzusetzen.¹⁴ ERWIN HACHMANN verweist auf *epist.* 95.33f., in der Seneca *voluptas* als Grundübel seiner Zeit charakterisiert (*morum perversitas*), das sich unter anderem in symptomatisch in Zirkusspielen manifestiert.¹⁵ Auf diesem Wege schleichen sich Charakterfehler ein. In einer klimaktischen Aufzählung schreibt Seneca:

Avarior redeo, ambitiosior, luxuriosior, immo vero crudelior et inhumanior, quia inter homines fui.

Ich kehre habgieriger zurück, ehrgeiziger, ausschweifender, und sogar grausamer und unmenschlicher, weil ich unter Menschen gewesen bin.

Sen. *epist.* 7.3

Dies verdeutlicht Seneca anhand eines Beispiels. Zufällig habe er die Mittagsspiele besucht mit der Erwartung, „Spiele und Unterhaltendes und etwas Entspannung“ (*lusus et sales et aliquid laxamenti*, 7.3) geboten zu bekommen. Derartiges soll in der Pause ein Kontrastprogramm zu den Kämpfen bieten, damit sich, so wörtlich, „die Augen der Menschen vom vergossenen menschlichen Blut erholen können“ (*quo hominum oculi ab humano cruore adquiescant*, 7.3). Ein Kampfspiel (*munus*) in der Arena erstreckte sich üblicherweise über einen ganzen Tag und war in drei große Abschnitte gegliedert. Vormittags fanden Tierkämpfe statt, bei denen *venatores* und *bestiarii* nicht nur Wild, sondern auch gefährliche Raubtiere erlegten oder Tiere gegeneinander zum Kampf gehetzt wurden. Die Mittagsstunden blieb der Exekution von Verbrechern

¹⁴ Vgl. HACHMANN 1995, 229–235 und EVENEPOEL 2014.

¹⁵ HACHMANN 1995, 63–67.

vorbehalten, die entweder wilden Tieren vorgeworfen wurden (*damnatio ad bestias*) oder sich gegenseitig töten mussten. Nachmittags traten schließlich die ausgebildeten Gladiatoren gegeneinander an.¹⁶

Die Masse der Zuschauer zieht laut Seneca die heftigeren Kämpfe in der Pause den mit schützender Rüstung und Kunstfertigkeit geführten eigentlichen Gladiatorenkämpfen vor, und zwar deshalb, weil diese in jedem Fall tödlich enden: „Das Ende der Kämpfenden ist der Tod; mit Schwert und Feuer wird die Sache erledigt. Dies geschieht so lange, bis die Arena leer ist.“ (*Exitus pugnantium mors est; ferro et igne res geritur. Haec fiunt, dum vacat harena. 7.4.*)¹⁷ Die Menge fordert eine quasi endlose Reihe an tödlichen Auseinandersetzungen, bei denen der Sieger jeweils von einem weiteren Gegner getötet wird.¹⁸ THOMAS KROPPEN überlegt, dass man sich schwerlich vorstellen kann, wie Seneca zufällig dort landet (*casu ... incidi, 7.3.*)¹⁹ Da der Ablauf der Spiele in der Regel bekannt war, dürfte Seneca von den Exekutionen eigentlich nicht überrascht gewesen sein. Möglicherweise deutet Senecas Erwartung von unterhaltsamer Entspannung an, dass es zu dieser Zeit sehr wohl Vorstellungen gegeben haben muss, die andere Unterhaltung als den Tod von Verurteilten boten; denkbar wären z. B. Zirkusnummern und die Vorführung dressierter Tiere.²⁰

Seneca lehnt die Gladiatorenkämpfe keineswegs *per se* ab.²¹ Oft genug beziehen sich die Metaphern in seinen Werken auf den Bereich des Amphitheaters; wie viele Schriftsteller seiner Zeit ist bei ihm der Gladiator eine durchaus bewundernswerte Gestalt und der Besuch der Spiele gilt ihm als durchaus lehrreich.²² Warum trifft das in

16 Vgl. FAGAN 2010, 5f.

17 FAGAN folgt der *Loeb*-Ausgabe und übersetzt „this goes on while the arena is empty“; er nimmt deshalb an, dass die Mittagsspiele wegen ihrer Grausamkeit schlecht besucht waren (FAGAN 2011, 133). *harena* bezeichnet jedoch weniger den Zuschauerraum als den sandigen Kampfplatz (die eigentliche Arena) in der Mitte; *dum vacat* ergibt im Zusammenhang mehr Sinn in der Übersetzung als *solange bis*. Schließlich sagt Seneca selbst wenige Zeilen zuvor, dass *plerique* (die Meisten) die Exekutionen den eigentlichen Kämpfen vorziehen (7.4).

18 Der jeweilige Sieger wird für eine andere *caedes* aufgehoben (*et victorem in aliam detinent caedes, 7.4*). *caedes* ist einer der lateinischen Begriffe für einen gewaltsamen Tod aus dem aktiven wie passiven Blickwinkel (vgl. dt. Mord); häufig erfährt *caedes* eine Annäherung an die Bedeutung „Kampf / Gefecht“ (*non raro etiam accedit ad notionem pugnae vel cladis*) und wird insbesondere für den Tod von Feinden verwendet. Metonymisch gebraucht steht *caedes* für *sanguis* (Blut) und *cruor* (vergossenes Blut), oder, gerade im Plural, für Leichen (ThLL Bd. 3 s. v. „caedes“ I B 1 bzw. I B 2). *cruor* wiederum kann für *caedes* stehen und gibt dann dem gewaltsamen Tod eine dezidiert negative Konnotation.

19 KROPPEN 2008, 32 Anm. 64: „Jedenfalls entkräftet er so den Verdacht, er sei vorsätzlich dorthin gegangen. Vielleicht hat er sich von einer in die Arena strömenden Zuschauermenge mitreißen lassen. Alles andere bleibt Spekulation.“ Andererseits kann man *casu* auch als lockere Anknüpfung des Beispiels an die vorangehenden Überlegungen verstehen.

20 Zur Präsentation dressierter Hasen und Löwen vgl. Mart. *ep.* 1.6, 14, 22, 44, 48, 51, 60, 104; zu dressierten Elefanten Sen. *epist.* 85.41, Cass. Dio 61.17, Suet. *Nero* 11.2, Plin. *nat.* 8.2.5 und 8.3.6, Mart. *ep.* 1.104.9f., Aelian, *De natura animalium* 2.11 mit TOYNBEE1973, 48f..

21 Für eine Zusammenfassung dieser irrigen Annahme der Forschungsliteratur siehe WISTRAND 1990, 42–46.

22 Vgl. auch BARTON 1993, 23.

diesem Fall nicht zu? Erstens kam er mit einer anderen Erwartungshaltung ins Amphitheater, nämlich im Wunsch leichte Unterhaltung zu sehen. Zweitens sind die hier stattfindenden Kämpfe eben keine Präsentation der kunstvollen Beherrschung einer riskanten Profession, sondern eine Exekution, die in keiner Weise einer wie auch immer gearteten Belehrung der Zuschauer dient, sondern allein ihre Unterhaltungslust befriedigt, die *voluptas*.²³ Seneca zieht deshalb eine Parallele zwischen den Raubtieren, denen sich die Kämpfer in der morgendlichen *venatio* stellen müssen, und den Zuschauern, denen sich die Verurteilten in der Pause gegenüber sehen: „Am Morgen werden Menschen den Löwen und Bären, am Mittag den Zuschauern selbst vorgeworfen.“ (*mane leonibus et ursis homines, meridie spectatoribus suis obiciuntur*, 74). In dieser Übertragung der im Amphitheater inszenierten Jagd werden nun die Zuschauer zu Akteuren – ja sogar Tätern; der Blick auf die Kämpfer wird mit dem Töten gleich gesetzt. Die Zügellosigkeit, mit der die Forderungen nach immer noch mehr Blutvergießen gestellt werden, widerspricht dem vernunftbestimmten Wesen des Menschen und ist damit tierhaft.²⁴ Diese ungezügelte, bestialische *voluptas* ist zentral für Senecas Verständnis von Grausamkeit. Im Zusammenhang mit *De ira* werde ich sie in Kapitel 5.3 ausführlicher besprechen.

Es ist klar, dass Seneca dieser Form von Unterhaltung keinen Nutzen abgewinnen kann. Doch die Mehrzahl seiner Zeitgenossen scheint die Exekutionen nicht hinterfragt zu haben; für diese Leser legt Seneca seinem Adressaten den Einwand in den Mund, die verurteilten Kämpfer der Pause seien ja selbst Mörder. Er räumt ausdrücklich ein, dass der Betreffende diese Art von Tod verdienstermaßen erleidet (*meruit ut hoc pateretur*, 75), parallelisiert aber in einem zweiten Schritt den Adressaten als einzelnen Zuschauer mit einem Verurteilten und so das Zuschauen mit einer Strafe. Dieser Argumentationsschritt wird klarer, wenn man den Tenor des Briefes berücksichtigt. Wer sich der Menge anschließt, dabei noch seine Emotionen die Oberhand gewinnen lässt, verfügt über ebensowenig (Selbst-)Kontrolle wie ein Verurteilter. Die

²³ Vgl. Sen. *epist.* 95.33.

²⁴ Ähnlich hart urteilt Seneca über Pompeius, der 55 v. Chr. die Verurteilten gegen 18 Elefanten antreten ließ (*brev.* 13.6f): *Princeps civitatis et inter antiquos principes (ut fama tradidit) bonitatis eximiae memorabile putavit spectaculi genus novo more perdere homines. Depugnant? Parum est. Lancinantur? Parum est: ingenti mole animalium exterantur! Satius erat ista in oblivionem ire, ne quis postea potens disceret invideretque rei minime humanae.* – „Der vornehmste der Bürger und (wie es die Überlieferung will) derjenige, der aufgrund seiner Herzengüte unter den alten Staatsmännern herausragte, hielt es für eine erinnernswerte Form des *spectaculum*, auf neue Art Menschen zu vernichten. Sie kämpfen? Das reicht nicht! Sie werden aufgespießt? Das reicht nicht: Vom gewaltigen Gewicht der Tiere sollen sie erdrückt werden. Es wäre besser gewesen, das in Vergessenheit geraten zu lassen, als dass später ein Mächtiger davon erfährt und neidisch ist auf eine fast unmenschliche Tat.“ Der Augenzeuge Cicero dagegen berichtet vom Mitleid der Zuschauer gegenüber den Elefanten (nicht den Verurteilten! Cic. *fam.* 7.1.3), ebenso später Plinius der Ältere (*Plin. nat.* 8.21). Vgl. CAGNIART 2000, 611.

negative Beeinflussung durch die Masse ist unvermeidlich; der einzelne Zuschauer erleidet seelischen Schaden, weil er ihr ausgesetzt ist.²⁵

Auf diese Überlegung folgt eine Reihe von Ausrufen: *Occide, verbera, ure!* „Töte ihn, schlag ihn, verbrenne ihn!“ usw. (7.5). Die Worte der Menge greifen den Sinngehalt des *sacramentum gladiatorum*, des Gladiatoreneids auf. In Petrons Roman *Satyricon* schwören ihn die Hauptfiguren zur Tarnung:

Itaque ut duraret inter omnes tutum mendacium, in verba Eumolpi iuravimus: uri, vinciri, verberari ferroque necari, et quicquid aliud Eumolpus iussisset. Tanquam legitimi gladiatores domino corpora animasque religiosissime addicimus.

Damit die Lüge unter allen Umständen gewahrt bliebe, schworen wir deshalb einen Eid auf Eumolpus: verbrannt, gefesselt, geschlagen und mit dem Schwert getötet zu werden, und was auch immer Eumolpus sonst befahl. So wie echte Gladiatoren verpflichteten wir unsere Körper und Seelen unserem Herrn, ganz feierlich.

Petron. *sat.* 117

Bei Seneca erinnern die Ausrufe des Publikums die Kämpfer in der Arena daran, dass sie einen Eid geschworen haben und damit ihr Recht auf Selbstbestimmung und körperliche Unversehrtheit verwirkt ist – selbst wenn es ihren Tod bedeutet.²⁶ Erst mehrere Zeilen später wird klar, dass diese Forderungen nach einem heftigeren Kampf mit tödlichem Ausgang nicht während der Pause, sondern auch während der regulären Gladiatorenspiele gestellt werden.²⁷ Die Kämpfe in der Pause sollen dann eben gerade nicht der von Seneca gewünschten Erholung dienen, sondern die Gewalt fortführen:

Intermissum est spectaculum: „interim iugulentur homines, ne nihil agatur!“

Wird das Schauspiel unterbrochen, [so rufen sie:] „Zwischendrin soll Menschen die Kehle durchgeschnitten [bzw. sie erwürgt] werden, damit sich noch etwas tut!“

Sen. *epist.* 7.5

25 Anders BARTON 1993, 23f. Sie begründet Senecas ablehnende Haltung damit, dass die Verurteilten in ihrer Unwilligkeit zu kämpfen und der mangelnden Ausstattung es den Zuschauern unmöglich machen, den Vorgang als edles Schauspiel zu sehen – indem sich die Kämpfer als Opfer zeigen, werden die Zuschauer gegen ihren Willen zu Henkern; ein Vorgang, der beide beteiligten Parteien degradiert.

26 Vgl. BARTON 1993, 14f. Wenn es einen einheitlichen Wortlaut des Gladiatoreneids gab, so ist dieser nicht zu rekonstruieren – die überlieferten Varianten sind meist Anspielungen, die sich im Vokabular unterscheiden, nicht aber im Sinngehalt. Vgl. Tib. c. 1.55f., Hor. *sat.* 2.758–61, Sen. *mai. contr.* 10.5.10, Sen. *epist.* 71.23., *ira* 3.19.2. Der Imperativ 2. Sg. in einer asyndetischen Liste ist vergleichsweise selten, scheint eher für ein vulgäres Register typisch zu sein und hebt so die Forderung der Menge zusätzlich hervor. Als formale Vergleichsstellen bieten sich nur zwei in Genre und Thema sehr unterschiedliche Werke an, nämlich Plaut. *Ps.* 138 und Amm. 29.1.23.

27 Dies ist auch logisch – schließlich sind die Kämpfer, die in der Mittagspause auftreten, keine vereidigten Gladiatoren sondern verurteilte Verbrecher.

In dieser direkten Rede erreicht das Beispiel einen Höhepunkt an Lebendigkeit. Dies ist eine Technik, die Seneca in seinen Prosawerken wiederholt einsetzt.²⁸ Im vorliegenden Fall werden die Äußerungen aus der Erzählerstimme ausgelagert. Bereits der Einwand, es handele sich doch um einen Mörder, wird der zweiten Person in den Mund gelegt, die dem Adressaten Lucilius, in der Erweiterung aber auch dem Rezipienten entspricht. Dieser wird somit aufgefordert, eine bestimmte Perspektive einzunehmen, die durchaus eher der dritten Instanz, dem anonymen Zuschauer in der Masse, als dem Erzähler nahesteht. Ob die Reihe der Ausrufe und die Forderung nach einer Fortsetzung des Blutvergießens in der Pause der Menge der Zuschauer oder der 2. Person zuzuordnen ist, kann nicht eindeutig bestimmt werden – doch gerade so schlägt sich Senecas Argument in der Textgestaltung nieder, dass nämlich der Einzelne im Verhalten der Masse untergeht.²⁹ Der Einsatz der direkten Rede erfüllt aber noch eine zweite Funktion: Auf diese Weise kann sich Seneca sowohl als Philosoph als auch als Betrachter von dem Verhalten der Zuschauermenge distanzieren (während diese die Spiele verfolgt, beobachtet Seneca zugleich auch die Zuschauer) und dennoch einen höchst intensiven Eindruck der Geschehnisse vermitteln. Der Rezipient dagegen wird unfreiwillig in die Nähe der Gegenposition gerückt und bekommt zugleich die Ansichten Senecas vorgehalten. Diese doppelte Konfrontation führt zu einer vertieften Reflexion des Rezipienten, der sich seinem eigenen Verhalten kritisch stellen muss.³⁰

Ausgehend von diesem aus dem Alltag gegriffenen Beispiel kehrt Seneca zu seinem eigentlichen Thema zurück, nämlich den durch Nachahmung der Masse verbreiteten Fehlern. Er wendet sich an die schreienden Zuschauer aus dem Amphitheater:

Age, ne hoc quidem intellegitis, mala exempla in eos redundare, qui faciunt? Agite dis immortalibus gratias, quod eum docetis esse crudelem, qui non potest discere.

Kommt schon, erkennt ihr nicht einmal dies, dass schlechte *exempla* auf die zurückfallen, die sie tun? Dankt den unsterblichen Göttern dafür, dass ihr einen lehrt, grausam zu sein, der es nicht lernen kann.

Sen. *epist.* 75

In der Öffentlichkeit hat eine Gruppe durchaus eine Vorbildfunktion, auch wenn sie sich nicht bewusst ist, dass sie als *exemplum* gesehen wird. Diese innere Einstellung

²⁸ Zu dialogischen Techniken von Senecas Prosawerken vgl. ROLLER 2015, 59–65.

²⁹ Zur Schwierigkeit, in Senecas Prosawerken Anfang und Ende einer direkten Rede festzulegen vgl. HINE 2010, 208–224.

³⁰ Der subtile Wechsel von der zweiten in eine unpersönliche dritte Person ermöglicht es Seneca zudem, verschiedene Ausprägungen von Gegenansichten darzulegen, Lucilius wie den Leser miteinzubeziehen, ohne ihm aber die krasseste Position aufzudrängen. Diese Beobachtung macht CODOÑER 1983 bei allen Prosawerken Senecas. Dieselbe Vorgehensweise findet sich in einem ebenfalls detailreich ausgeführten Beispiel zur *luxuria* im 3. Buch von Senecas *Naturales Quaestiones* (3.17–18), das ich unter Kap. 3.5. diskutiere.

wird auf jeden übertragen, der sich ihrem Verhalten anschließt. Eine Menge, die bei den Spielen geradezu raubtierhaft blutrünstige Forderungen stellt, bringt dieses Verhalten dem Einzelnen Zuschauer bei. Ihr schlechtes Vorbild hat aber negative Folgen auch für sie selbst, was Seneca mit dem Verb *redundare* (wörtlich: zurückschwappen) verbildlicht. So ist es denkbar, dass sich die Grausamkeit dauerhaft manifestiert bzw. sich eines Tages gegen sie selbst richten könnte.

Die *voluptas* führt also zu einem Kontrollverlust und lässt den Menschen zu einem tierischen Wesen herabsinken; ein Gedankengang, den Augustinus in *conf.* 6.8 ebenso äußert. Es gibt jedoch noch andere Fallen neben der *voluptas*, durch die in der Zuschauermenge Charakterfehler verbreitet werden. Seneca warnt Lucilius auch vor dem Ruhm, den eine öffentliche Demonstration seines Talents hervorbringt (*gloria publicandi ingenii*, 7.9) oder dessen Erstreben ihn zu einer solchen verleiten könnte. Wenige und ausgewählte Freunde, Lehrer und Schüler sollte man haben und den Epikur zugeschriebenen Rat befolgen: *satis enim magnum alteri theatrum sumus* („wir sind einander nämlich als Theater groß genug“, 7.11). Die Übertragung des Theater-Begriffes auf die Interaktion zwischen Lehrer und Schüler bedeutet, dass jeder zugleich Publikum und Akteur ist, und greift die zuvor implizit geäußerte Vorstellung auf, dass das Publikum im Amphitheater ebenfalls als Akteur gesehen werden kann. In der Zuschauermasse aber geht der Einzelne unter, denn das Verhältnis ist unausgewogen und er ist zu vielen Einflüssen ausgesetzt:

Ut contemnas voluptatem ex plurium adsensione venientem.

Damit du die *voluptas* verachtest, die aus der Zustimmung der Meisten erwächst.

Sen. *epist.* 7.12

Voluptas meint hier also auch das Gefühl der Selbstgefälligkeit, die aber immer nur in Abhängigkeit von anderen existieren kann. Ob man es nun anderen im öffentlichen Raum des Amphitheaters recht machen will oder sein eigenes Können öffentlich zur Schau stellt, also eine Art Selbstinszenierung betreibt: Beides entspricht nicht Senecas Ideal des unabhängigen und selbstbeherrschten Menschen.

Senecas Beispiel ist – auch im Vergleich mit anderen Beispielen in den Briefen derart raumgreifend, dass es über eine reine Veranschaulichung der Argumentation hinausgeht und durchaus als auf *enargeia* abzielender Exkurs über den Besuch im Amphitheater gelesen werden kann, der auch für Seneca einer gewissen Faszination nicht entbehrt. Umso interessanter ist es, dass der Philosoph seine Präsenz im Amphitheater und sein eigenes Verhalten dort geschickt ausblendet.³¹ Denn der direkte Redewechsel mit dem Publikum bzw. dem Interlocutor vergrößert die Distanz zwi-

³¹ Hier muss angemerkt werden, dass Seneca an keiner Stelle der Briefe beansprucht, das stoische Ideal selbst völlig zu verwirklichen – in *epist.* 56 etwa scheitert er mit dem Versuch, die Geräuschkulisse der Thermen unter seiner Wohnung beim Meditieren zu ignorieren. Dass der Besuch des Amphitheaters auch ihn negativ beeinflusst hat, lässt sich nur aus der knappen Aufzählung *avarior, ambitiosior, luxuriosior, crudelior, inhumanior* schließen.

schen der Autorenpersona und dem Geschehen, verringert aber den Abstand zwischen dem Leser und dem Geschehen:³² Wie die beschreibende Aufzählung ist auch dies ein Mittel der Veranschaulichung. Augustinus dagegen veranschaulicht die emotionalen Folgen eines Besuchs in der Arena einerseits durch die bildhafte Sprache, andererseits durch die Fokalisierung durch Alypius – zeitweise wird die Beschreibung völlig auf dessen rein auditive Wahrnehmung reduziert.

Im nächsten Abschnitt gehe ich auf Texte ein, die sich mit der Emotionalisierung der Rezipienten im Theater befassen. Inwiefern unterscheidet sich die Reaktion des Publikums hier von der Reaktion auf die Inszenierung realer Gewalt in der Arena? Ob wir auf fiktionales Geschehen mit denselben Gefühlen reagieren, hat nicht nur die moderne Film- und Literaturwissenschaft beschäftigt, sondern auch Autoren und Rezipienten der Antike.

3.3 Emotionalisierung und Darstellungsstrategien im Theater

Seneca und Augustinus thematisieren in den besprochenen Passagen die Wirkungsweise der Massenpsychologie beim Anblick vom gewaltsamen Sterben in der Arena. Nur einige wenige Zeugnisse gehen auch auf die Zuschauerreaktionen bei fiktiven Handlungen ein, und versuchen an dieser Stelle auch Gründe dafür zu nennen, weshalb man sich diesem Anblick absichtlich aussetzt und ihn sogar noch genießt. Der erste Text, den ich dazu besprechen möchte, ist die rezeptionsästhetisch ausgerichtete *Poetik* des Aristoteles aus dem 4. Jh. v. Chr., der zweite stammt erneut aus den *Confessiones* von Augustinus aus dem 4. Jh. n. Chr. Beide Texte beschäftigen sich mit den Ursprüngen für die Lust am Leid. Aristoteles erläutert, dass eine gelungene Tragödie bestimmte emotionale und intellektuelle Reaktionen im Zuschauer bewirkt. Diese Reaktionen werden durch das Staunen über den Plot begünstigt, das immer eine intellektuelle Freude an der gelungenen Nachahmung beinhaltet. Eine rein visuelle Darstellung von Leid beurteilt Aristoteles dagegen negativ, denn dies führt zu keiner weiteren Erkenntnis, sondern zu nur zu einem Staunen, das die Rezipienten emotional überwältigt. Diese *ekplēxis* (Erschütterung) durch Anschaulichkeit wird auch in der Rhetoriklehre nach Aristoteles kritisch gesehen. Augustinus erzählt von seinen eigenen Erfahrungen als Zuschauer im Theater: Besonders beliebt beim Publikum sind Aufführungen, in denen den Figuren ein Unglück zustößt. Die Rezipienten empfinden ihren eigenen Schmerz (*dolor*) darüber als Lust (*voluptas*). Augustinus kritisiert daran, dass diese Form des Mit-Leidens sich nicht in echtem Mitgefühl äußert, sondern den Zuschauer nur zum krankhaften Schwelgen in selbstbezogenen Emotionen animiert. Gerade bei Augustinus stellt sich die Frage, ob sich die Emo-

³² Zur unmittelbaren Anschaulichkeit und dem Kontrast zwischen blutrünstiger Zuschauermenge und Philosoph in *epist.* 7 vgl. KIRICHENKO 2013, 227–230.

tionen gegenüber imaginierten Ereignissen von Gefühlen in selbst erlebten Situationen unterscheiden. Die moderne Rezeptionsforschung und Neuropsychologie zeigt, dass es sehr wohl eine Differenzierung gibt – und ähnliche Abstufungsmodelle auch ansatzweise in der Antike existierten.

***thaumazein* oder *ekplēxis*: Aristoteles über Staunen als Erkenntnis oder Erschütterung**

Aristoteles führt die Entstehung der Dichtung auf den menschlichen Hang zur nachahmenden Darstellung zurück. Eine gelungene *mimēsis* bewirkt eine intellektuelle Freude durch den eintretenden Lerneffekt – und zwar unabhängig vom Objekt.³³ Als Beweis dafür führt er die Darstellung von Monstern und Leichen an, wobei er sich vor allem auf die bildliche Umsetzung bezieht.

σημεῖον δὲ τούτου τὸ συμβαῖνον ἐπὶ τῶν ἔργων: ἃ γὰρ αὐτὰ λυπηρῶς ὁρῶμεν, τοῦτων τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες, οἷον θηρίων τε μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων καὶ νεκρῶν. αἴτιον δὲ καὶ τούτου, ὅτι μαθάνειν οὐ μόνον τοῖς φιλοσόφοις ἤδιστον ἀλλὰ καὶ τοῖς ἄλλοις ὁμοίως, ἀλλ' ἐπὶ βραχὺ κοινωνοῦσιν αὐτοῦ. διὰ γὰρ τοῦτο χαίρουσι τὰς εἰκόνας ὁρῶντες, ὅτι συμβαίνει θεωροῦντας μαθάνειν καὶ συλλογίζεσθαι τί ἕκαστον, οἷον ὅτι οὗτος ἐκεῖνος; ἐπεὶ ἐὰν μὴ τύχη προεωρακῶς, οὐχ ἢ μίμημα ποιήσει τὴν ἡδονὴν ἀλλὰ διὰ τὴν ἀπεργασίαν ἢ τὴν χροιάν ἢ διὰ τοιαύτην τινὰ ἄλλην αἰτίαν.

Ein Beweis dafür ist das, was bei Kunstwerken passiert: Genau von den Dingen nämlich, die wir ungerne ansehen, freuen wir uns, besonders genaue Abbilder zu sehen, zum Beispiel von den unansehnlichsten Tieren und von Leichen. Und der Grund dafür ist, dass Lernen nicht nur für die Philosophen in höchstem Maße angenehm ist, sondern auch für die anderen Menschen, wenn sie auch daran nur in geringem Maße Anteil haben. Sie freuen sich nämlich deshalb, wenn sie die Abbilder sehen, weil bei der Betrachtung ein Lerneffekt eintritt und eine Zuordnung eines jeden, etwa dass dieser jener ist; wenn man es aber zufällig noch nicht vorher gesehen hat, entsteht die Freude nicht durch die Nachahmung sondern durch die Gestaltung oder die Farbe oder einen anderen derartigen Grund.

Arist. *poet.* 1448b1–6

Geschätzt wird also nicht das nachgeahmte Objekt, sondern die Qualität der Nachahmung; daher ist auch die Darstellung unangenehmer Dinge wie Leichen angenehm, sofern sie gut ausgeführt ist. Die technische Qualität der Ausführung kann man auch dann schätzen, wenn man nicht das Originalobjekt zum Vergleich hat.³⁴ Denselben

³³ Für Aristoteles scheint der „Lerneffekt“ primär in dem Vergleichsmoment der *mimēsis* zu liegen, also in der Erkenntnis von der Beziehung von Nachahmung und „Original“. Plutarch spricht ebenfalls über die intellektuelle Freude an *mimēsis* (*symp.* 5.1.2); er zielt noch mehr auf die Wertschätzung der künstlerischen Qualität ab: „For Plutarch, a work of art is an intricate thing that invites both admiration and decipherment, like a puzzle. The pleasure it affords depends on the active intelligence of the beholder.“ KONSTAN 2005, 14. Auch Plutarch geht ausführlich darauf ein, dass die Freude an gelungener *mimēsis* unabhängig vom Inhalt ist und sich Rezipienten daher auch an der literarischen *mimēsis* von Unglück, Krankheit, Tod und Gewalt erfreuen können (Plut. *symp.* 5.1.2 und *Adulescens* 18a-d).

³⁴ So auch Plutarch über die Betrachtung von Kunstwerken: Plut. *mor.* 5.1.673f.

Gedanken äußert Aristoteles in der *Rhetorik*, wobei er hier in Verbindung mit dem Lernvorgang auch das Staunen erwähnt.

ἐπεὶ δὲ τὸ μανθάνειν τε ἡδὺ καὶ τὸ θαυμάζειν, καὶ τὰ τοιάδε ἀνάγκη ἡδέα εἶναι, οἷον τὸ τε μιμούμενον, ὥσπερ γραφικὴ καὶ ἀνδριαντοποιία καὶ ποιητικὴ, καὶ πᾶν ὃ ἂν εὔ μεμιμημένον ᾗ, κἂν ᾗ μὴ ἡδὺ αὐτὸ τὸ μεμιμημένον: οὐ γὰρ ἐπὶ τούτῳ χαίρει, ἀλλὰ συλλογισμὸς ἔστιν ὅτι τοῦτο ἐκεῖνο, ὥστε μανθάνειν τι συμβαίνει.

Da Lernen und Staunen angenehm sind, sind notwendigerweise auch entsprechende Dinge angenehm, wie zum Beispiel etwas Nachgeahmtes, wie Malerei und Skulpturenkunst und Dichtung, und alles, was gut nachgeahmt ist, selbst wenn das Nachgeahmte an sich nicht angenehm ist: Denn man freut sich nicht über dieses, sondern es kommt zu der Schlussfolgerung, dass dieses jenes ist, so dass man lernt, was zusammenpasst.

Arist. *rhet.* 1371b4

Das Staunen und Sich-Wundern ist für Aristoteles eine der, wenn nicht gar *die* Antriebskraft für das Lernen (vgl. *rhet.* 1371a); beides ist ἡδὺ (*hēdu*), angenehm oder lusterzeugend. Während ein Tragödienbesucher eine gute Aufführung schon aus diesem rein qualitativ-ästhetischen Grund genießt, unterstützt das Staunen auch das Zustandekommen von ἔλεος (*eleos*, Jammer) und φόβος (*phobos*, Schauer).³⁵ Das Staunen (gr. θαυμάζειν, *thaumazein*, lat. *mirare*) ist eine in der Antike grundsätzlich zunächst positiv beurteilte Reaktion, die für Aristoteles den Erkenntnisdrang des einzelnen Menschen in Bewegung setzt. Problematisch kann es dann werden, wenn der Mensch durch sein Verharren im Staunen beeinflussbar wird, was insbesondere in der Masse der Fall ist. Zugleich gibt es auch Abstufungen in der Bewertung des Objekts, das das Staunen hervorruft. Diese Differenzierung ist nichts Ungewöhnliches – so spricht später Augustinus negativ über die *mirabilia* der Schauspiele, positiv über die *mirabilia* Gottes.³⁶ Aristoteles hingegen legt fest, dass nur im erstaunlichen Plot

35 FUHRMANN 1992, 35: „Das der Tragödie angemessene ‚Wunderbare‘ setzt beim Zuschauer ein Sich-Wundern voraus, und dies wiederum geht aus dem ‚Lernen‘ hervor, aus der Bestätigung des Erkenntnisvermögens als der ersten Voraussetzung aller Rezeption von Kunstwerken, von welcher das 4. Kapitel gehandelt hatte. Das Sich-Wundern steht zwischen dem Begreifen der dramatischen Struktur und den tragischen Affekten; es verknüpft die kognitiven und emotionalen Komponenten des Rezeptionsvorgangs. (...) Das Wunderbare der Tragödie erzeugt durch den Zusammenprall von konsequenter Handlungsführung und paradoxer Wende eine Art Schockeffekt, der der Katharsis den Weg bereitet.“ NOEL CARROLL versucht, das Zustandekommen der Publikumsreaktionen auf Horrorfilme und Horrorliteratur zu analysieren und legt in seiner Definition fest, dass dieser auf Fiktionales reagierende *art-horror* Entitäten und nicht Ereignisse zum Objekt hat. Eine Diskussion von Aristoteles schließt er daher aus: „Aristotle in his *Poetics* may be translated as applying a notion of horror in his analysis of tragedy, and there it will be a matter of events not entities. However, Aristotle is not considering what we think of as art-horror. Rather, what he has in mind is the representation of what we call natural horror.“ CARROLL 1990, 41 Anm. 48.

36 *mirabilia* der Schauspiele vs. *mirabilia* Gottes vgl. Aug. *En. Ps.* 39.9; vgl. auch oben *conf.* 10.55. Für die frühen Kirchenväter ist das ehrfurchtsvolle Staunen eine Grenze der Erkenntnis und die angemessene Reaktion auf das von der menschlichen Vernunft nicht begreifbare Wesen Gottes. Vgl. MATUSCHEK 1991, 61f.: „*Stupere* ist insofern die Steigerung von (*ad*)*mirari*, als zum Entzücken über das

des Dramas die Wurzel für *eleos* und *phobos* zu suchen ist; dies ist das eigentlich Tragische. Wird jedoch ein Effekt durch die Darstellung, also durch die rein visuelle Umsetzung erzielt, kann man nur von einem grauenhaften Staunen sprechen:³⁷

τὸ δὲ διὰ τῆς ὄψεως τοῦτο παρασκευάζειν ἀτεχνότερον καὶ χορηγίας δεόμενόν ἐστιν. οἱ δὲ μὴ τὸ φοβερὸν διὰ τῆς ὄψεως ἀλλὰ τὸ τερατώδες μόνον παρασκευάζοντες οὐδὲν τραγωδία κοινωνοῦσιν.

Wird dies aber durch das Auge bewirkt, ist es viel weniger kunstfertig und sehr aufwändig. Da sie über das Auge nicht das Schauerhafte, sondern nur das grauenhafte Staunen bereiten, haben sie nichts mit der Tragödie gemein.

Arist. *poet.* 1453b

Wie ARBOGAST SCHMITT zu dieser Stelle kommentiert, fördert das visuell Schreckliche gerade nicht das staunende Begreifen des Plots, sondern lähmt die Vorstellung des Rezipienten. Die intellektuelle Komponente fehlt, die Reaktion der Zuschauer bleibt im rein Emotionalen verhaftet.³⁸ So kann das Staunen über das Wunderbare von einem Affekt, der einen individuellen Erkenntnisdrang motiviert, zum Auslöser einer kollektiven Unterhaltungslust werden, bei der der Lerneffekt in den Hintergrund tritt oder ganz verloren geht. Obwohl dies ein aristotelischer Gedankengang ist, lässt sich hier an Augustinus' Charakterisierung von Alypius denken, der von seiner *voluptas* geradezu geblendet wird. Anschaulichkeit, Sehen und Staunen stehen in engem Zusammenhang; Augustinus' Beschäftigung mit den Wegen der Offenbarung Gottes (auch im Staunen) ist geprägt von einer Licht- und Augenmetaphorik.³⁹

Auch die griechischen Begriffe *thaumazein* und *thauma* haben fast immer eine visuelle Komponente (staunendes Schauen / schauendes Staunen und Schaustück), wie CHRISTINE HUNZINGER und HANS JOACHIM METTE darlegen.⁴⁰ In der attischen Tragödie wird insbesondere die Darstellung von leidenden, sterbenden und toten

Außerordentliche die Ehrfurcht, die furchtvolle Unterwerfung hinzukommt. So steigert Augustinus in *conf.* 12.14.17 die Empfindung der *mira profunditas* beim Hören des Gotteswortes zum *horror honoris: mira profunditas et eloquentium tuorum (...)* *mira profunditas, deus meus, mira profunditas! Horror est intendere in eam, horror honoris et timor amoris.* Beide zusammen, das Ineinander von (*ad*)*miratio* und *horror*, ergeben *stupor*, so dass sich darin – wenngleich auf der einen Seite zum Wunderbaren gemildert – der alttestamentliche *timor Domini* fortsetzt.“

³⁷ Vgl. MATUSCHEK 1991, 36.

³⁸ SCHMITT 2008, 512: „Das Monströs-Schreckliche dagegen lähmt die Eigenbewegung der Vorstellung völlig und hat auch völlig andere Affekte zur Folge: Entsetzen, Grauen oder auch einen bloßen, übersteigerten Nervenkitzel und dergleichen. Es lenkt dadurch von der Entwicklung der Gefühle der Furcht und des Mitleids ab, es zieht die ganze Aufmerksamkeit auf die Entsetzlichkeit des direkten Anblicks, so dass es unmöglich wird, auf den Zusammenhang des *Mythos* zu achten. An die Stelle des konkreten Begreifens einer Gefahr tritt eine eher primitive Affekterregung, an die Stelle des konkreten Begreifens, wie jemand sich auf unverdiente Weise in großes Unglück bringt, tritt ein sentimentales Jammern und Wehklagen.“

³⁹ Vgl. MATUSCHEK 1991, 59 f.

⁴⁰ HUNZINGER 1994, METTE 1961.

Figuren in statischen Tableaux mit diesen Begriffen kommentiert.⁴¹ Dies ist umso interessanter, wenn man bedenkt, dass Aristoteles ja Wert darauf legt, dass Staunen in der Tragödie eben nicht durch einen direkten visuellen Effekt hervorgerufen werden sollte; gleichzeitig bezieht auch er sich bei den Beispielen in den oben diskutierten Passagen der *Poetik* und *Rhetorik* auf die bildliche Darstellung (εἰκόνες, *eikones*). Das Staunen in Bezug auf den Plot (*thaumazein*), selbst wenn es durch indirekte Visualisierungen angeregt wurde, hat eine intellektuell-hermeneutische Komponente; durch den um seiner selbst willen produzierten visuellen Effekt wird aber nur die Überwältigung des Zuschauers durch seine Emotion erreicht (*ekplēxis*).

Mit welchen Mitteln visuell anschauliche Eindrücke in nicht performativen Gattungen generiert werden können, habe ich im vorangehenden Kapitel gezeigt: Bei anschaulichen Aufzählungen spielt der Begriff der *ekplēxis* ebenfalls eine Rolle, die wie bei Aristoteles immer wieder auch negativ beurteilt wird. Wie in Kapitel 2 beschrieben, ist die Lebendigkeit (*enargeia*) einer Erzählung ein wichtiger Punkt der antiken Rhetoriklehre und wird besonders bedeutsam in der Form der Ekphrasis, die die Anwesenden zu passiven, staunenden und emotionalisierten Zuhörern macht.⁴² Die passive Überwältigung durch *enargeia* und *phantasia* ist sowohl eine Waffe der Rhetorik als auch eine Gefahr für die Zuhörer, die von Emotionen ergriffen ihr eigenes Urteilsvermögen verlieren und damit blind den Vorgaben des Redners folgen, statt die Beweisführung zu hinterfragen. Antike Schriftsteller verwenden ein drastisches Vokabular, wenn sie sich kritisch mit diesem Vorgang auseinandersetzen. Ps.-Longin spricht gar von Versklavung durch *phantasia*.⁴³ Eine herausragende Visualisierung

41 METTE 1961, 60f.: „Ein bewundernd-staunendes ‚Anschauen‘ kennt die Tragödie des Aischylos nur in wenigen Fällen. (...) Die Worte der hier behandelten Sippe, die vornehmlich der optischen Wahrnehmung gelten, haben den Klang des unwillig-verwunderten Anschauens (...) / Die befremdenden, Staunen erregenden großen ‚Schaubilder‘ (θεάματα, θαύματα) des gekreuzigten Prometheus, des von Erinnyen umstellten Orestes (des aus dem Meere auftauchenden Glaukos) haben bei Aischylos zugleich ihren sprachlichen Ausdruck gefunden. Bei Sophokles ist dies noch stärker der Fall: man denke an die grausigen ‚Schaubilder‘ des toten Aias, des geblendeten Oidipus, des zu Tode getroffenen Herakles, des vereinsamten Philoktet.“

42 Vgl. GOLDHILL 2007; insbes. 4 und 5 mit der Diskussion von Pseudo-Longinus.

43 Vgl. GOLDHILL 2007, 4 zu Ps.-Long. 15.9. τί οὖν ἡ ῥητορικὴ φαντασία δύναται; πολλὰ μὲν ἴσως καὶ ἄλλα τοῖς λόγοις ἐναγώνια καὶ ἐμπαθῆ προσεισφέρειν, κατακιρναμένη μὲντοι ταῖς πραγματικαῖς ἐπιχειρήσεσιν οὐ πείθει τὸν ἀκροατὴν μόνον, ἀλλὰ καὶ δουλοῦται. [...] 11. φύσει δέ πως ἐν τοῖς τοιοῦτοις ἅπασιν αἰεὶ τοῦ κρείττονος ἀκούομεν, ὅθεν ἀπὸ τοῦ ἀποδεικτικοῦ περιελκόμεθα εἰς τὸ κατὰ φαντασίαν ἐκκληκτικόν, ὃ τὸ πραγματικόν ἐγκρύπτεται περιλαμβόμενον. καὶ τοῦτ' οὐκ ἀπεικότως πάσχομεν: δυεῖν γὰρ συνταττομένων ὑφ' ἐν αἰεὶ τὸ κρείττον εἰς ἑαυτὸ τὴν θατέρου δύναμιν περισπᾷ. – 15.9. Was nun vermag die rhetorische *phantasia*? Nun, sie kann auf vielerlei Arten in Worte Nachdruck und Leidenschaft hineinbringen, und insbesondere vermischt mit den darlegenden (argumentativen) Teilen der Rede überzeugt sie den Zuhörer nicht nur, sondern versklavt ihn sogar. [...] 11. Denn wie von Natur aus hören wir in all diesen Dingen stets auf das Stärkere, weswegen wir von der Darlegung / Beweisführung weggezogen werden zu dem durch *phantasia* Erschütternden, durch welches das brillante Argument versteckt wird. Und es ist nicht unplausibel, dass wir dies erleiden: Denn bringt man zwei Dinge zusammen, zieht stets das Stärkere die Kraft des Schwächeren auf sich selbst.

beeinflusst das Publikum derart, dass es mehr als nur staunt, sondern vom Staunen überwältigt wird, erläutert dieser Autor: περιελκόμεθα εἰς τὸ κατὰ φαντασίαν ἐκπληκτικόν, „wir werden zu dem durch *phantasia* Erschütternden gedrängt.“ Ps.-Longin verwendet hier das Verb *ekplēssein* (zugehöriges Substantiv ist die *ekplēxis*), das von Aristoteles als Steigerung von *thaumazein* erklärt wird.⁴⁴ Die englische Übersetzung im LSJ versucht, die Gewalt wiederzugeben, die *ekplēssein* inhärent ist und nennt neben der Grundbedeutung *heraustreiben* zwei Übersetzungsmöglichkeiten, die auf die psychologische Natur des Wortes verweisen: „drive out of one’s senses by a sudden shock, amaze, astound“ und „generally, of any sudden, overpowering passion: to be struck with ...“. Durch herausragende Veranschaulichung wird also eine Art Lähmung des Geistes zugunsten einer Emotion erzeugt. Damit einher geht natürlich der Verlust eigenständiger Urteilsfähigkeit; der Rezipient wird zum passiven Gegenüber. SIMON GOLDHILL bringt dies in einer paradoxen Formulierung auf den Punkt:

Visualization is a blind. It does not merely describe or make the listener think he was there—its brilliance dazzles. And, confirms Longinus, this is a natural psychological response. We are dragged by force away from proof, away from demonstration towards passive experience: *paschomen*.⁴⁵

Damit entwickelt das Primat des Sehens eine paradoxe Semantik und Symbolik von Sehen und Sichtbarmachen als Wege der Erkenntnis wie auch der Verblendung.⁴⁶ Aristoteles sieht in der *Metaphysik* die Lust am Staunen als Movers der Forschung, in der *Rhetorik* dagegen zählt er sie zu den *pathē* (Affekten), durch die das Publikum beeinflusst werden kann. Eine Ausnutzung dieser Schwäche in der Gerichtsrede sei verwerflich.⁴⁷ Für Cicero dagegen besteht die Meisterschaft des Redners genau darin, die Zuhörer durch die geschickte Manipulation ihrer Emotionen nach Belieben lenken zu können (*de orat.* 1.30). Wie ich in Kapitel 2 dargelegt habe, ist die Zustimmung durch den Appell an das Gefühl, mindestens ebenso wie an den Verstand, auch für Quintilian Hauptziel der Rhetorik.⁴⁸ Über eine Rede Ciceros, die einen regelrechten Sturm an Begeisterung ausgelöst haben soll, schreibt er:

atque ego illos credo, qui aderant, nec sensisse quid facerent nec sponte iudicioque plausisse, sed velut mente captos et quo essent in loco ignaros erupisse in hunc voluptatis adfectum.

Doch ich glaube, dass den Anwesenden nicht bewusst war, was sie taten, und dass sie nicht freiwillig und aus eigenem Urteil heraus Beifall klatschen, sondern dass sie, als wäre ihr Verstand

⁴⁴ Arist. *top.* 126b,17. Vgl. MATUSCHEK 1991, 20.

⁴⁵ GOLDHILL 2007, 5.

⁴⁶ Vgl. FONDERMANN 2008, 147–156.

⁴⁷ Arist. *rhet.* 1354a, 24–26; vgl. MATUSCHEK 1991, 26–28. Quintilian spricht sogar mehrmals von einem Verbot der „Emotionserregung“, vgl. LEIGH 2004, 125f.

⁴⁸ Vgl. Kap. 2 und Quint. *inst.* 6.2.4–6 mit LEIGH 2004, 133.

gefangen und als wüssten sie nicht, wo sie waren, in diese lustvolle Stimmung ausbrachen.

Quint. *inst.* 8.3.4

Das Auslösen heftiger Gefühlsregungen (gr. πάθος, *pathos*, von Quintilian in *inst.* 7.2.9 mit *adfectus* übersetzt) sowie die mit dem Staunen verbundene Lust macht sich die Rhetorik zu Nutzen. Wahre Redekunst zeigt sich nicht in der überlegenen Argumentation, sondern in der Überzeugungskraft, die auf der bei den Zuhörern hervorgerufenen Stimmung basiert. STEFAN MATUSCHEK fasst die gängige Auffassung antiker Rhetoriker folgendermaßen zusammen:

Staunen zu erregen ist eine rhetorische List, die ihre lehr- und lernbare Methode hat. Bei der Menge wirkt sie immer, der Kluge wird sie durchschauen. Diese Publikumspsychologie wertet den Affekt als Zeichen intellektueller Insuffizienz. Wer staunt, lässt sich blenden.⁴⁹

Aristoteles spricht einerseits von der intellektuellen Befriedigung, die durch eine gelungene Darstellung (*mimēsis*) entsteht, andererseits von den mit über das Staunen transportierten Gefühlen von Jammer und Schauer, die – nach seiner normativen Vorgabe – letztlich die für die Tragödie typische Katharsis bewirken. Je nach der Umsetzung in einem Stück ist auch hier die Gefahr der passiven Überwältigung gegeben. Eine etwas andere Perspektive auf das Drama und die passive Überwältigung des Zuschauers durch Emotionen finden wir beim Theaterbesucher Augustinus, dem es um (*com*)*pati* geht, um das (Mit)leiden, das einmal durch den Inhalt, genauso aber auch durch die überzeugende Darstellung der Schauspieler hervorgerufen wird.

***voluptas* und *dolor*: Ein Besuch im Theater mit Augustinus (Aug. *conf.* 3.2–4)**

Wie sein Schüler Alypius macht auch Augustinus eine Phase der Verblendung durch. In den ersten Büchern seiner *Confessiones* erzählt er von seiner von Irrwegen aller Art geprägten Jugend; als Student in Karthago entwickelt er eine Vorliebe fürs Theater. Auch wenn er sich anders als Aristoteles nicht theoretisch mit poetischen Prinzipien des Dramas auseinandersetzt, liegt uns hier eine der wenigen antiken Passagen vor, die diskutieren, inwiefern im Theater Freude am Leiden anderer hervorgerufen wird. Ein direkter Bezug auf Aristoteles ist so gut wie auszuschließen. Erstens kannte Augustinus die *Poetik* höchstwahrscheinlich nicht.⁵⁰ Zweitens erweist ein Vergleich beider Texte, dass die Auffassung von der psychologischen Wirkung eines Theaterstückes auf das Publikum sich wesentlich unterscheidet. Zwar ist in beiden Texten die Rede von Leid innerhalb der Handlung, das einen Affekt beim Zuschauer bewirkt. Augustinus denkt jedoch nicht an eine irgendwie geartete Katharsis, sondern richtet vielmehr die Aufmerksamkeit auf das vom Anblick des Leidens ausgelöste *compati*. Zudem steht er diesem psychologischen Effekt letztlich kritisch gegenüber, während

⁴⁹ MATUSCHEK 1991, 32.

⁵⁰ WEISMANN 1972, 137 ff.

Aristoteles die Katharsis positiv sieht.⁵¹ Wahrscheinlicher dagegen ist, dass Augustinus Platons Kritik an Aristoteles durch das vierte Buch von Ciceros *De re publica* kannte.⁵² Von diesem Buch sind uns leider nur wenige Fragmente erhalten. Doch aus diesen wird klar, dass Cicero sich mit Möglichkeiten auseinandersetzt, die öffentliche Moral erzieherisch zu beeinflussen, und dabei römische mit griechischen Gesetzen und Gebräuchen vergleicht. In diesem Zusammenhang spricht er über den Nutzen und Schaden von Theateraufführungen, wobei er auch auf Platon eingeht.⁵³ Dieser schloss, wie oben beschrieben, Drama und Dichtung aus seinem idealen Staat aus – denn deren Affekterregung (von Aristoteles ja positiv beurteilt) führe beim Rezipienten dazu, dass er die Kontrolle über seine Emotionen verliert und sich auch sein öffentliches Verhalten durch die Spiegelung der Figuren zum Schlechten hin ändert.⁵⁴ Auch Augustinus sieht die Affekterregung im Theater kritisch, insbesondere die Freude am dargestellten Leiden.

Es ist richtig, dass Augustinus in den *Confessiones* nicht ausdrücklich von der Darstellung von Gewalt oder Sterben spricht, sondern allgemein von *luctuosa et tragica* („betrüblischen und tragischen Dingen“, *conf.* 3.2.2) und *calamitates hominum, vel antiquae vel falsae* („den Unglücksfällen der Menschen, ob historisch oder erfunden“, *conf.* 3.2.3). Etwas konkreter wird er, wenn er die Liebespaare erwähnt, die sich im Lauf der Handlung finden und verlieren. Eine Aufführung vollständiger griechischer oder römischer Tragödien kann er damit kaum meinen, denn zu seiner Zeit wurde die Tragödie wenn überhaupt, dann auszugsweise von einem Sänger vorgetragen. Großer Beliebtheit erfreute sich dagegen die pantomimische Darbietung von Stoffen der Tragödie und anderer mythisch-fiktionaler Themen. Augustinus könnte beispielsweise eine Bearbeitung der Liebesgeschichte von Aeneas und Dido oder von Hero und Leander gesehen haben.⁵⁵ Bekanntermaßen enden beide Affären tödlich (Dido begeht Selbstmord, als Aeneas sie verlässt; Leander ertrinkt auf dem Weg zum Rendezvous), doch leider wissen wir zu wenig über die Details solcher Aufführungen, um Vermutungen über die Art und Weise der Darstellung von Sterbeszenen äußern zu können.⁵⁶ Allerdings geht es mir in diesem Abschnitt mehr um die Aufarbeitung von antiken Rezeptionsvorstellungen und die Frage, welche Emotionen wie hervorgerufen werden können oder sollen.

51 Vgl. WEISMANN 1972, 137.

52 So WEISMANN 1972, 140 f.

53 Cic. *rep.* 4.5 zu Platon, 4.10 zur moralischen Verurteilung des Theaters und dem sozialen Ausschluss von Schauspielern und 4.11 f. Kritik an beleidigender Komödie.

54 Plat. *rep.* 10.603–606, vgl. MUNTEANU 2009, 119–122.

55 WEISMANN 1972, 127 f.

56 Dem Mimus im 1. Jh. n. Chr. kann eine drastische Darstellung nicht abgesprochen werden, vgl. Suet. *Cal.* 574: [...] *et cum in Laureolo mimo, in quo actor proripiens se ruina sanguinem vomit, plures secundarum certatim experimentum artis darent, cruore scaena abundavit.* – [...] und als im Mimus „Laureolus“, in dem der Schauspieler nach vorne stürzend im Fallen Blut spuckt, mehrere Schauspieler in Nebenrollen im Wettstreit einen Beweis ihrer Kunst geben wollten, floss die Bühne über vor vergossenem Blut.

Obwohl Augustinus in erster Linie von eigenen Erfahrungen ausgeht, lassen sich seine Beobachtungen verallgemeinern. Wiederholt spricht er davon, dass die Beliebtheit von (und damit die Freude an) Aufführungen sehr hoch ist und auf der Empfindung basiert, die beim Zuschauer ausgelöst wird:

et si calamitates illae hominum, vel antiquae vel falsae, sic agantur ut qui spectat non doleat, abscedit inde fastidians et reprehendens; si autem doleat, manet intentus et gaudens lacrimat.

Und wenn jene Unglücksfälle der Menschen, ob lang vergangen oder fiktiv, so aufgeführt werden, dass der Zuschauer keinen Schmerz empfindet, geht er eilig und voller Kritik davon; wenn er aber Schmerz fühlt, bleibt er, aufmerksam, und weint, während er sich freut.

Aug. *conf.* 3.2.3

Das offen gezeigte Weinen als Zuschauerreaktion entspricht durchaus der Norm. WERNER WEISMANN merkt an, dass Augustinus keineswegs der einzige Schriftsteller sei, der den Gefühlsausbrüchen der Zuschauer und insbesondere dem Weinen Rechnung trägt. Zu Beginn wie am Ende des ersten Jahrhundert n. Chr. erwähnen Horaz, Lukian und Plutarch diese gewollte Reaktion auf Theatervorführungen und pantomimische Tänze.⁵⁷ Das Interesse und Vergnügen an einer Darstellung hängt laut Augustinus mit dem Grad an *dolor* zusammen, der bei den Rezipienten ausgelöst wird. Filmwissenschaftler haben in empirischen Studien denselben Zusammenhang beobachtet.⁵⁸ Weshalb aber wird eine eigentlich negative Emotion als erfreulich wahrgenommen, wenn sie als Reaktion auf eine künstlerische Darbeitung erfolgt? Der Literaturwissenschaftler KONRAD LIESSMANN stellt dazu das aus dem 18. Jh. stammende Konzept der „gemischten Empfindungen“ vor: Aus einer mit Negativem gemischten Empfindung entsteht größere Freude, rein Angenehmes verfliegt schneller.

Man könnte die These formulieren, daß es bei ästhetischen Empfindungen gerade nicht um möglichst klare Eindrücke und eindeutige Gefühle geht, sondern ganz im Gegenteil darum, im Auftauchen unterschiedlicher, ja auch einander widersprechender Empfindungen eine besondere Erfahrungsqualität, eine besondere Form der Lust, die die Unlust schon in sich aufgenommen hat, zu finden.⁵⁹

Obwohl Augustinus als junger Mann die Aufführungen leidenschaftlich gerne besuchte, lehnt er sie in den *Confessiones* ab. Er war nicht der einzige Kritiker spätantiker Vergnügungen – die Zerstreuungen der Spiele und Theateraufführungen wurden offenbar aus christlicher wie paganer Sicht immer wieder als jugendgefährdend ein-

⁵⁷ Hor. *ep.* 1.1.67 und 2.1.210–212; Plut. *Gryll.* 19; *de Alexandr. M. fort.* 2.1; Luk. *salt.* 6; 72; 79; vgl. die ausführlichere Darlegung bei WEISMANN 1972, 141 f.

⁵⁸ GOLDSTEIN 1998, 218: „In research by de Wied, Zillmann, and Ordman (1994), those who most enjoyed the film *Steel Magnolias* were those who felt the most sadness during the film. The degree of enjoyment was directly related to the degree of sadness experienced during the film.“

⁵⁹ LIESSMANN 2009, 33.

gestuft.⁶⁰ Augustinus sieht sich im Rückblick als besonders empfänglich für die Verlockungen des Theaters, weil ihm in dieser Jugendzeit ein erfüllendes Objekt für die Liebe fehlt (*quaerebam quid amabam, Conf. 3.1.1*) und er daher selbst schon unglücklich ist. Getrieben von dieser inneren Leere wendet er sich körperlichen Beziehungen zu und entwickelt eine Vorliebe für das Theater. Die dargebotenen Stücke und die gespielten Gefühle entsprechen in gewisser Weise seinem eigenen Unglück (*miseria*) und überwältigen ihn; gleichzeitig geben sie ihm ein vermeintliches Objekt für *misericordia*.

rapiebant me spectacula theatra, plena imaginibus miseriarum mearum et fomitibus ignis mei. quid est quod ibi homo vult dolere cum spectat luctuosa et tragica, quae tamen pati ipse nolle? et tamen pati vult ex eis dolorem spectator et dolor ipse est voluptas eius. quid est nisi mirabilis insania? nam eo magis eis movetur quisque, quo minus a talibus affectibus sanus est, quamquam, cum ipse patitur, miseria, cum aliis compatitur, misericordia dici solet. sed qualis tandem misericordia in rebus fictis et scenicis? non enim ad subveniendum provocatur auditor sed tantum ad dolendum invitatur, et actori earum imaginum amplius favet cum amplius dolet.

Die Theatervorführungen rissen mich hinweg, voll von den Darstellungen meiner Leiden und dem Zündstoff für mein Feuer. Was ist es nur, dass ein Mensch dort Schmerz fühlen will, wenn er Trauriges und Tragisches betrachtet, was er dennoch nicht selbst erleiden will? Und dennoch will er als Zuschauer von diesen [Ereignissen] Schmerz leiden und der Schmerz selbst ist seine Lust (*voluptas*). Was ist das, wenn nicht ein erstaunlicher Irrsinn? Denn umso mehr wird derjenige von diesen bewegt, desto weniger er von solchen Affekten frei und gesund ist; obwohl, wenn er selbst leidet, man es gewöhnlich *miseria* nennt, und *misericordia*, wenn er mit anderen mit-leidet. Aber was ist das eigentlich für eine *misericordia* bei erfundenen und aufgeführten Ereignissen? Denn der Zuhörer wird nicht dazu provoziert, zu Hilfe zu eilen, sondern vielmehr eingeladen, Schmerz zu fühlen, und dem Darsteller dieser Bilder ist er mehr gewogen, wenn er mehr Schmerz fühlt.

Aug. *conf.* 3.2.2

Misericordia ist für Augustinus ein Ausdruck der Liebe und wird durch Leiden eines anderen hervorgerufen; wer echtes Mitgefühl empfindet, würde es aber vorziehen, dass es erst gar keinen Grund für dieses Leiden gibt, das er mit einem anderen teilt. Die *misericordia*, die im Theater hervorgerufen wird, ist also im doppelten Sinne eine falsche und fehlgerichtete Empfindung. Denn erstens ist das Objekt, auf das sie gerichtet ist, gar nicht vorhanden, sondern nur gespielt; zu einer produktiven Umsetzung der *misericordia* in Form einer Hilfeleistung kann es gar nicht kommen. Der einzige, der hier leidet, ist der Zuschauer⁶¹ – in diesem Sinne müsste man hier eher von *miseria* als von *misericordia* sprechen. Dieses Wortspiel greift auch Augustinus

⁶⁰ Vgl. O'DONNELL 1992, 151f.: „*spectacula ... imaginibus*: Students were discouraged by the local authorities from too much spectacle-going: *cod. Theod.* 14.9.1 (12 March 370), ‘neve spectacula frequentius adeant’. The same law declared that indiscipline could be punished (at least at Rome and Constantinople) by whippings and forced rustication. A similar moralizing restriction was enjoined upon the young Julian by his tutor Mardonius (Julian, *misopogon* 351c-d), and Libanius (*ep.* 976) thought the theatre a distraction for students.“

⁶¹ LIESSMANN 2009, 35f. stellt in den Raum, dass genau diese Handlungsunfähigkeit und damit Selbstbezogenheit einen Reiz ästhetischen Empfindens ausmacht.

auf. O'DONNELL ordnet die Reflexion über die emotionalen Auswirkungen des Theaterbesuchs dem Leitthema der *curiositas*, der Neugier, unter und deutet den degenerierenden Effekt an, den diese auf die *misericordia* hat und sie zu einer mit Freude vermischten *miseria* macht.⁶² Zweitens fühlt der Zuschauer ja keinen reinen *dolor* beim Anblick der Leiden – er empfindet auch Freude, gerade weil er die (gespielten) Gefühle der Schauspieler teilt: *et dolor ipse est voluptas eius* („und der Schmerz selbst ist seine Lust“, *conf.* 3.2.3). Dies bezeichnet Augustinus als *mirabilis insania* – erstaunlichen Irrsinn. Wie die Faszination vom Anblick echter Leichen hält er diese Emotion für krankhaft; der Besuch im Theater verstärkt die Affekte, die im Zuschauer selbst vorhanden sind. Selbst die Qualität der Schauspieler wird nach dem Grad an Schmerz beurteilt, den der Zuschauer empfindet. Zugleich ist laut Augustinus der Schmerz nie sonderlich tiefgehend, da er ja in einem fiktiven Rahmen produziert wird. Gleichwohl ‚kratzt‘ er an der Seele und diese Kratzer führen zu schwärenden Wunden:

Et inde erant dolorum amores, non quibus altius penetrarer (non enim amabam talia perpeti qualia spectare), sed quibus auditis et fictis tamquam in superficie raderer. quos tamen quasi unguis scalpentium fervidus tumor et tabes et sanies horrida consequebatur.

Und von dort rührte die Liebe zu Schmerzen, von denen ich nicht tiefer durchdrungen wurde (denn ich liebte es ja nicht, derartiges zu erleiden, was ich liebte zu betrachten), sondern von diesen gehörten und erfundenen Dingen wurde ich gleichsam an der Oberfläche zerkratzt. Trotzdem folgte darauf wie bei Krallen eine fiebrige Schwellung und Fäulnis und entsetzliche Krankheit.

Aug. *conf.* 3.2.4

Von einer Katharsis im Sinne einer Lösung der emotionalen Spannung durch ihr intensives Empfinden in einem fiktiven Kontext kann also nicht die Rede sein. Im Gegenteil, häufige Theaterbesuche verstärken die Spannung und den Schmerz, machen krank und gleichzeitig süchtig. Eine Heilung bietet nur die Abwendung von fehlgerichteten Gefühlen hin zu der echten Liebe und *misericordia*, die in der Beziehung zu Gott zu finden ist.

Aristoteles wie Augustinus halten darüber hinaus auch fest, dass die gelungene Darstellung von im eigenen Leben als unangenehm empfundenen Gegenständen im Theater als angenehm wahrgenommen wird. Das Staunen des Rezipienten bezieht sich in erster Linie auf visuelle Eindrücke, aber auch auf Gehörtes. Unreflektiertes Staunen beziehungsweise Staunen über die falschen Objekte wird von Aristoteles wie Augustinus kritisch beurteilt. Die bislang diskutierten Passagen von Platon, Seneca und Augustinus machen deutlich, dass man in der Antike durchweg die Gefahr sah, als staunender Rezipient der eigenen *voluptas* zu unterliegen – ein Risiko, dass durch den Einfluss der Menge noch verstärkt wird.

62 O'DONNELL 1992, 151 u. 154.

3.4 Was fühlt ein Rezipient? Antike und moderne Ansätze

Augustinus' Bild vom Schmerz, der zwar tief genug geht, um den Zuschauer zum Weinen zu bringen, aber letztlich nur oberflächlich bleibt, bietet einen interessanten Anknüpfungspunkt für die moderne Diskussion um die Art von Emotionen, die ein Text auslösen kann. Die Philologin KATJA MELLMANN hat sich mit der Art von Empfindungen beschäftigt, die Film und Literatur beim Rezipienten auslösen können.⁶³ Sie stellt heraus, dass man zwischen Emotion, Spiegelreaktion und ästhetischer Überforderung unterscheiden muss. So weist Mitleid wie jede Emotion eine Verhaltensdisposition auf (in diesem Fall den Drang zu helfen), aber ein Betrachter empfindet nicht *dasselbe* Leid wie die beobachtete oder imaginierte Person; grundsätzlich ist also auch bei der Rezeption von Literatur, Drama und Film von „nicht-identischer“ Emotion zu sprechen. Nur sehr wenige basale Emotionen (Lachen, Weinen, Ekel, Schmerz, Schreck) können zu einer Art Ansteckungseffekt führen – sie werden vom Betrachter gespiegelt. Das hat tatsächlich eine biologische Grundlage:

Als Spiegelneuronen bezeichnet man Nervenzellen, die nicht nur dann feuern, wenn das betreffende Individuum eine Handlung selbst vollzieht, sondern auch dann, wenn es diese Handlung bei einem anderen beobachtet. [...] Außerdem hat man herausgefunden, dass nicht nur bestimmte motorische Akte (wie z. B. das Greifen nach einem Gegenstand) neuronal gespiegelt werden, sondern auch Körperempfindungen und Emotionen wie Schmerz und Ekel. Und man hat beobachtet, dass Spiegelneuronen auch dann feuern, wenn die betreffende Handlung vom anderen gar nicht wirklich ausgeführt, sondern nur angedeutet wird, vom betrachtenden Individuum also gar nicht gesehen, sondern lediglich imaginiert wird.⁶⁴

Gerade das Weinen über die Geschehnisse einer Figur wirft Fragen auf, denn es passt schlecht zur aktiven Verhaltensdisposition des echten Mitleids, weil die mit Weinen verbundene Muskelerlaffung kontraproduktiv ist für eingreifendes Handeln. Viel eher steckt dahinter eine

unwillkürliche Körperreaktion der inneren Kapitulation, mit der wir auf Situationen der Überforderung reagieren. Weinen als ästhetische Reaktion wäre in dieser Perspektive also eher als ein Zustand der resignativen Rührung oder Erschütterung zu fassen, nicht als eine Gefühlsübertragung aus dem Leid eines anderen.⁶⁵

Zumindest für unsere Zeit weisen empirische Studien darauf hin, dass Zuschauer auch auf andere Situationen mit Weinen oder Rührung reagieren – nämlich bei Entscheidungen, die für das menschliche Leben zentral sind: Nicht nur Lebensgefahr oder Tod fallen darunter, auch Ereignisse wie Hochzeiten gehören dazu.⁶⁶ Weinen, Rührung und Erschütterung als ästhetische Reaktion sieht MELLMANN daher weder in der

⁶³ Von mir im Folgenden zusammengefasst übernommen aus MELLMANN 2010.

⁶⁴ MELLMANN 2010, 107.

⁶⁵ MELLMANN 2010, 113.

⁶⁶ Vgl. MELLMANN 2010, 144.

Kategorie von Emotionen noch von Spiegelung verortet, sondern in erster Linie als Ausdruck einer „kapitulativen Verhaltensposition“. Mit anderen Worten und in antiker Terminologie – der Zuschauer lässt sich vom Geschehen überwältigen und erlebt eine *ekplēxis*, die sowohl mit negativen als auch positiven Empfindungen verbunden sein kann. Diese gemischte Empfindung wird als angenehm wahrgenommen. So erlebt Augustinus als Zuschauer den Schmerz selbst als *voluptas*.

Viel simpler als MELLMANN sieht der Literaturwissenschaftler NOEL CARROLL, der insbesondere zum Horror forscht, die Empfindung von Rezipienten. Er stellt die drei großen Ansätze der Literatur- und Filmwissenschaft vor, die nicht alle in Einklang miteinander zu bringen sind.⁶⁷ Dabei geht er von drei Annahmen aus: 1) Auch Fiktion löst echte Emotionen aus. 2) Das Publikum weiß, dass die Fiktion nicht real ist. 3) Nur echte Überzeugungen können echte Emotionen auslösen. Die *illusion theory* verneint 2) – was bei näherer Betrachtung absurd ist, denn sonst würde das Publikum eines Horrorfilms wohl aus dem Kino flüchten. Die *pretend theory* verneint 1) und argumentiert, dass Fiktionen nur *quasi*-Gefühle hervorrufen – doch wie kann man zwischen echten und *quasi*-Gefühlen unterscheiden? CARROLL selbst ist ein Vertreter der *thought theory*, die 3) verneint: „it maintains that we can be moved by the content of thoughts entertained; that emotional response does not require the belief that the things that move us be actual.“⁶⁸ Auch MELLMANNS Überlegungen weisen darauf hin, dass selbst rein imaginierte Situationen zu Gefühlsreaktionen führen. Wie MELLMANN aber plausibel darlegt, kann man sehr wohl zwischen verschiedenen Reaktionen der Empfindungsebene differenzieren: Selten ist die Spiegelung von Figurenemotionen, häufiger die nicht-identische Emotion, hinzu kommt die Erschütterung als ästhetische Reaktion. Was der Rezipient empfindet, ist in aller Regel *nicht* die Emotion, die er zeigen würde, wäre er selbst in der dargestellten Situation.

Auch die Beschreibung von Augustinus ist sehr differenziert. Als Betrachter fühlt er *dolor* (Schmerz, Kummer), der aber zugleich eine Form von *voluptas* (Lust) ist. Es kann also keine gespiegelte Emotion sein, die nur das Leid der Figuren auf den Rezipienten überträgt. Auch eine nicht-identische *misericordia* scheidet aus, weil der Rezipient ja gerade *nicht* helfend eingreifen kann – oder will, denn das Leid der Figuren ist ja auslösend für sein Vergnügen. Diese besondere Art von *dolor* qualifiziert Augustinus als oberflächlich, weil er kein masochistisches Interesse am Leiden selbst hat, sondern nur daran, es (in fiktivem Rahmen) dargestellt zu sehen. Diese Beschreibung scheint sich den von CARROLL abgelehnten *quasi*-Emotionen anzunähern:⁶⁹ Erstens treten die Gefühle abgeschwächer auf als in realen Situationen, zweitens sind sie auf den Rezipienten und nicht auf die Figuren bezogen (es ist sein

⁶⁷ CARROLL 1990, 60–88.

⁶⁸ CARROLL 1990, 88.

⁶⁹ MUNTEANU 2009, 123 ist dagegen der Ansicht, dass Augustinus nicht zwischen „echter“ und ästhetischer Emotion unterscheidet.

dolor, nicht der ihre; es ist keine *misericordia*, sondern allenfalls *miseria*)⁷⁰, drittens sind sie unmittelbar mit *voluptas* verknüpft. Da sich der Schmerz aber nicht produktiv umsetzen lässt, findet keine Bewältigung statt; ohne Abschluss entsteht der Wunsch nach mehr. Die mit *dolor* verknüpfte *voluptas* ist zwar anders geartet als die *cruenta voluptas* des Amphitheaters, der Suchteffekt aber ist für Augustinus derselbe.

300 Jahre vor Augustinus beschäftigt sich auch Seneca damit, welcher Art die Empfindungen sind, die bei der Rezeption von Theaterstücken oder Literatur entstehen. In *De ira* argumentiert er, dass voll ausgeprägte Emotionen (wie eben die *ira*, der Vergeltungsdrang) eine kognitive Zustimmung erfordern und somit unserer Kontrolle unterliegen. Viele Gefühle haben aber eine Vorstufe, die unmittelbar auf Sinneseindrücke folgt und nicht kontrollierbar ist. Genau diese Vorstufen sind es, die ein Rezipient als ästhetische Reaktion zeigt:⁷¹

2. Ira praeceptis fugatur; est enim voluntarium animi vitium, non ex his quae condicione quadam humanae sortis eveniunt ideoque etiam sapientissimis accidunt, inter quae et primus ille ictus animi ponendus est qui nos post opinionem iniuriae movet. 3. Hic subit etiam inter ludicra scaenae spectacula et lectiones rerum vetustarum. Saepe Clodio Ciceronem expellenti et Antonio occidenti videmur irasci. Quis non contra Mari arma, contra Sullae proscriptionem concitatur? Quis non Theodoto et Achillae et ipsi puero non puerile auso facinus infestus est? 4. Cantus nos nonnumquam et citata modulatio instigat Martiusque ille tubarum sonus; movet mentes et atrox pictura et iustissimorum suppliciorum tristis aspectus. 5. inde est quod adridemus ridentibus et contristat nos turba maerentium et effervescimus ad aliena certamina. Quae non sunt irae, non magis quam tristitia est quae ad conspectum mimici naufragii contrahit frontem, non magis quam timor qui Hannibale post Cannas moenia circumsidente lectorum percurrit animos, sed omnia ista motus sunt animorum moveri nolentium, nec adfectus sed principia proludentia adfectibus. 6. Sic enim militaris viri in media pace iam togati aures tuba suscitatur equosque castrenses erigit crepitus armorum. Alexandrum aiunt Xenophanto canente manum ad arma misisse.

2. Man muss die *ira* schon in den Anfängen meiden; denn sie ist ein willentlicher Fehler des Gemüts, nicht einer von denen, **die durch irgendeine Veranlagung des menschlichen Wesens hervorgehen und selbst dem Weisesten noch zustoßen, und unter die auch jener erste Stoß des Gemüts (*ictus animi*) zu rechnen ist**, der uns nach einem vermeintlichen Unrecht bewegt. 3. Dies geschieht sich auch bei unterhaltsamen Schaustücken der Bühne und der Lektüre vergangener Ereignisse. Oft schienen wir in Zorn zu geraten über Clodius, der Cicero verbannte, und den mordenden Antonius. Wer hat sich nicht über die Waffen des Marius, über Sullas Proskriptionen empört? Wer hat sich nicht bei Theodotus und Achilleas und sogar dem Knaben,⁷² der ein nicht mehr kindliches Unterfangen wagte, aufgeregt? 4. Manchmal versetzen uns Gesang und der schnelle Marschrhythmus in Bewegung und jener martialische Klang der Fanfaren; es bewegen

⁷⁰ Daher ist die Gemeinschaft im Theater nur eine Scheingemeinschaft; genausowenig kann das vom Gefühl geeinte Publikum bei den Spielen, das ja das Objekt ihrer Betrachtung aus der Gemeinschaft ausschließt, eine echte Gemeinschaft bilden. So schließt BOUTON-TOUBOULIC 2006, 24: „Cependant, tous les jeux, de manière diverse, sont marqués par une forme d’amour, inauthentique il est vrai, car inapte à créer une véritable communauté.“

⁷¹ Zu dieser Passage vgl. auch MUNTEANU 2009, 126 ff. und KONSTAN 2015, 174 ff.

⁷² Gemeint ist der junge ägyptische König Ptolemäus, der mit Hilfe seines Ratgebers Theodotus und des Kommandeurs Achilles Pompeius ermorden lässt, als dieser nach seiner Niederlage gegen Caesar in Ägypten Schutz sucht.

den Geist auch abscheuliche Bilder und der traurige Anblick völlig zu Unrecht Verurteilter; 5. daher kommt es, dass wir bei Lachenden mitlachen und uns die Menge Trauriger ebenfalls betrübt und wir bei fremden Kämpfen mitfiebern. Das sind keine Zorngefühle, nicht mehr als es Traurigkeit ist, was beim Anblick eines gespielten Schiffbruchs die Stirn kräuselt, nicht mehr als es Angst ist, die das Gemüt der Leser durchströmt, wenn Hannibal nach der Schlacht bei Cannae die Mauern belagert, **sondern all diese sind Regungen der Gemüter, die nicht bewegt werden wollen, keine Gefühle sondern die spielerischen Anfänge von Gefühlen.** 6. Denn so erregt einen Soldaten mitten im Frieden, schon in Zivil, die Tuba die Ohren, und so macht Pferde im Feldlager das Rasseln der Rüstung nervös. Man sagt, dass Alexander die Hand zur Waffe streckte, als Xenophantus sang.

Sen. *ira* 2.2–6

Manche Sinneseindrücke bewirken einen *ictus animi*, sie provozieren den Menschen zu einer unmittelbaren und unbewussten Reaktion.⁷³ Seneca zählt Beispiele auf, die wir in unterschiedliche Kategorien ordnen würden und die auch er zusammengruppiert: Die Soldaten und Pferde scheinen verständlicherweise auf bestimmte Geräusche konditioniert zu sein, ebenso Alexander. Das ansteckende Lachen, Weinen und Mitfiebern würde unter die Kategorie der gespiegelten Emotionen passen. Auch Theater, Literatur, Musik und Kunst können unmittelbare Gemütsbewegungen auslösen – doch wie Seneca betont, handelt es sich hier nicht um echte Emotionen, sondern nur um deren Vorstufen. Senecas *quasi*-Emotionen sind im Vergleich zu echten Emotionen abgeschwächt und nicht kontrollierbar.⁷⁴

Letztlich ist auch mit modernen biologischen und psychologischen Ansätzen nicht eindeutig zu klären, inwiefern sich ästhetische Emotion von Emotionen in realen Situationen unterscheiden. Dass es möglicherweise einen Unterschied gibt, wurde aber bereits in der Antike wahrgenommen. Hier fügt sich eine weitere Beobachtung in moderne Ansätze ein. Denn sowohl Seneca als auch Augustinus beziehen sich auf einen bestimmten Inhalt, der Gemütsbewegungen auslöst. Augustinus spricht von den *calamitates hominum, vel antiquae vel falsae / in rebus fictis et scenicis* („Unglücksfällen der Menschen, ob lang vergangen oder erfunden / bei ausgedachten und aufgeführten Ereignissen“, Aug. *conf.* 3.2.3 bzw. 3.2.2), Seneca von *ludicra scaenae spectacula et lectiones rerum vetustarum* („unterhaltsamen Schaustücken der Bühne und der Lektüre vergangener Ereignisse“, Sen. *ira* 2.3). Einerseits geht es um das Theater, andererseits um den Inhalt von Theater oder Lektüre: Dieser ist entweder fiktiv oder bezieht sich auf ein Geschehen, das bereits lange zurück liegt. Um auch gewaltsames und leidvolles Geschehen vergnüglich und unterhaltsam zu finden, scheint eine Distanz notwendig zu sein. Auch Cicero betont, dass ein Rezipient seine emotionale Reaktion auf fremde Schicksalsschläge genießt:

⁷³ Vgl. Kap. 3.2, 4.3 und 5.4. (Einleitung).

⁷⁴ Auch der Filmwissenschaftler CLARK MCCAULEY nimmt an, dass „dramatic emotions“ schwächer sind und eine andere Qualität haben als emotionale Reaktionen auf nicht-inszeniertes Geschehen (MCCAULEY 1998, 160).

habet enim praeteriti doloris secura recordatio delectationem; ceteris vero nulla perfunctis propria molestia, casus autem alienos sine ullo dolore intuentibus, etiam ipsa misericordia est iucunda.

Denn in der ungefährlichen Erinnerung an vergangenen Kummer liegt Freude; für die anderen jedenfalls, die keinen eigenen Beschwerden entronnen sind, fremdes Geschick aber ohne Kummer betrachten, ist auch das Mitleid selbst vergnüglich.

Cic. fam. 5.12

Distanz als Voraussetzung für die erfreuliche Rezeption auch schrecklicher Ereignisse thematisiert zuvor schon Lukrez in seinem Lehrgedicht *De rerum natura*. Das Proöm seines zweiten Buches beginnt er mit der Imagination von Rezeptionsituationen: Zuschauer eines Schiffbruches, Zuschauer einer Schlacht – und Zuschauer des menschlichen Strebens.

*Suave, mari magno turbantibus aequora ventis
e terra magnum alterius spectare laborem;
non quia vexari quemquamst iucunda voluptas,
sed quibus ipse malis careas quia cernere suavest.
suave etiam belli certamina magna tueri
per campos instructa tua sine parte pericli;
sed nihil dulcius est, bene quam munita tenere
edita doctrina sapientum templa serena,
despicere unde queas alios passimque videre
errare atque viam palantis quaerere vitae,
certare ingenio, contendere nobilitate,
noctes atque dies niti praestante labore
ad summas emergere opes rerumque potiri.
o miseras hominum mentes, o pectora caeca!
qualibus in tenebris vitae quantisque periclis
degitur hoc aevi quod cumquest! nonne videre
nihil aliud sibi naturam latrare, nisi utqui
corpore seiunctus dolor absit, mensque fruatur
iucundo sensu cura semota metuque?*

Angenehm ist es, wenn auf hoher See die Winde die Oberfläche aufrühren, vom Land aus das große Leiden (*laborem*) eines Anderen zu betrachten, nicht, weil es eine erfreuliche Lust (*voluptas*) ist, dass einer gequält wird, sondern weil es süß ist, zu erkennen, von welchen Übeln du selbst frei bist. Angenehm auch, die großen Schlachten des Krieges zu beobachten, die auf dem Feld geführt werden, ohne dass du in Gefahr bist; aber nichts ist süßer, als die geschützten, heiteren Tempel zu bewohnen, erbaut durch die Lehre der Weisen, von wo aus du herabblicken kannst auf andere und hier und da siehst, wie sie umherirren und den Weg des Lebens vergebens suchen, mit ihrem Talent wetteifern, um ihren Rang streiten, Nacht und Tag sich anstrengen mit herausragender Mühe (*labore*) die besten Werke hervorzubringen und Macht zu erlangen. O armseliger Verstand der Menschen, o blinde Herzen! In welcher Finsternis und unter was für Gefahren wird dieses Leben verbracht, der Moment! Sieht man nicht,

dass die Natur nichts lauter fordert, als dass
 der Schmerz, getrennt vom Körper, fehlen möge und der Geist
 ein erfreuliches Gefühl genieße, frei von Sorge und Furcht?

Lucr. *rer. nat.* 2.1–19

Lukrez betont, dass die Freude des Zuschauers keine sadistische Schaulust (*voluptas*) ist. Mitleid spielt jedoch ebensowenig eine Rolle, auch eine ästhetische Empfindung ist nicht gemeint: Es geht allein um die erfreuliche Erkenntnis der eigenen Nicht-Betroffenheit, egal ob sich dies auf die (möglicherweise tödlichen) Leiden oder auf allgemeine Anstrengungen bezieht. Lukrez verwendet hier bewusst die Doppeldeutigkeit von *labor*, das zugleich Schmerz und Mühe bedeuten kann. Dies verdeutlicht auch die Klimax *suave / suave etiam / sed nihil dulcius est*: Nur wer sich nicht an der *labor* um Erfolg und Macht beteiligt, ist frei von Angst und Sorge – und eben diese Erkenntnis der Freiheit durch Distanz ist erfreulich. Diese Art von Rezeptionssituation – die Distanzierung vom Alltagsleben – setzt Lukrez also als überraschenden Schlusspunkt; Schiffbruch und Krieg dienen vor allem der Vorbereitung dieser Pointe. Die Lukrez-Stelle wurde allerdings hauptsächlich als Rezeptionsmodell von Leid und Gewalt gelesen. Noch komplexer wird die Diskussion um den Schiffbruch mit Zuschauer dadurch, dass die einen Lukrez im Zusammenhang mit der Rezeption realen Leidens lesen, während andere die Zuschauersituation auf die Rezeption von dargestellter Gewalt beziehen. Dies zeigt ein Teil der Rezeptionsgeschichte, die HANS BLUMENBERG nachgezeichnet hat: So kritisiert der französische Schriftsteller und Philosoph Voltaire (18. Jh.) Lukrez und will nicht akzeptieren, dass die Schaulustigen eines Schiffbruches (oder einer Hinrichtung) Freude primär aus der ich-bezogenen Distanzerfahrung ziehen. Denn für Voltaire beinhaltet diese Ichbezogenheit zugleich eine boshafte Haltung gegenüber den Leidenden, deren Geschick ausgeblendet wird. Vielmehr seien die Zuschauer von einer instinktiven, auch Tieren eigenen Neugier getrieben.⁷⁵ Dieser Auffassung widerspricht wiederum Voltaires Zeitgenosse Ferdinando Galiani, ebenfalls Schriftsteller. Er erachtet Neugier als anthropologisches Kriterium, für die Distanz (das Wissen um die eigene Sicherheit) aber Voraussetzung ist. Allerdings verwendet Galiani nicht mehr die Rezeption realen Leidens, sondern die Rezeption im Theater als Vergleich. „Durch die Verlegung vom Meeresstrand ins Theater ist der Zuschauer des Lukrez der moralischen Dimension entzogen, ‚ästhetisch‘ geworden.“⁷⁶

Was geschieht jedoch, wenn die Distanz aufgehoben wird – wenn Gewalt zur reinen Erzeugung ästhetischen Vergnügens ausgeübt wird? Eine moralische Kritik

75 BLUMENBERG 1979, 36 f.

76 BLUMENBERG 1979, 40 zu Galianis Brief an Madame d'Épinay (1771; wiedergegeben in *Voltaire's Correspondence*, ed. Th. Bestermann, nr. 16303). Je nach Medium sind ganz verschiedene Distanzierungsverfahren denkbar – so stellt der Filmwissenschaftler JEFFREY GOLDSTEIN fest, dass Bilder von Gewalt an Anziehungskraft gewinnen, wenn folgende distanzierende Verfahren eingesetzt werden: „They contain clues to their unreality (music, editing, setting), they are exaggerated or distorted, portray an engaging fantasy, have a predictable outcome, contain a just resolution.“ GOLDSTEIN 1998b, 223.

derartiger Situationen üben im 1. Jh. n. Chr. Seneca und sein Vater Seneca der Ältere. Diesen Texten ist der nächste Abschnitt dieses Kapitels gewidmet.

3.5 Kritik an der Vermischung von Kunst und Leben

Aus der ersten Hälfte des 1. Jh. n. Chr. sind uns zwei Texte überliefert, die auf die Gefahr der Vermischung von Kunst und Leben eingehen. Sie rücken damit die von Aristoteles geschätzte, von Augustinus kritisierte Eigenschaft von Kunst, Staunen und andere Emotionen hervorzurufen, in ein negatives Licht. Es handelt sich zum Einen um einen Abschnitt aus den *Naturales Quaestiones* von Seneca *minor*; zum Anderen um eine von seinem Vater Seneca *maior* verfasste *controversia* (also um die Zusammenfassung von Variationen einer Übungsrede zu einem fiktiven Gerichtsfall). Beide Autoren stehen vor einer ähnlichen Schwierigkeit: Seneca *minor* versucht, seine Rezipienten durch eine besonders anschauliche Beschreibung der von ihm kritisierten Situation auf seine Seite zu ziehen. Dazu bedient er sich der *congeries* (häufenden Aufzählung, vgl. Kap. 2.3.) und wiederholt so dieselbe Beschreibung gleich mehrfach. In der *controversia* zitiert und kritisiert Seneca *maior* mehrmals beschreibende Erzählungen, die er als überzogen und daher unpassend befindet. Durch die aufzählende Struktur seiner Sammlung entsteht für seinen Rezipienten ebenfalls der Eindruck einer *congeries*. Obwohl beide Autoren das ästhetische Vergnügen an der künstlerisch inszenierten Darstellung von Gewalt kritisieren, laufen beide Texte gerade aufgrund ihrer Anschaulichkeit Gefahr, dass der Rezipient eher dem unterhaltenden Staunen erliegt als sich der Kritik anzuschließen.

Das Bestaunen sterbender Fische als Luxuskritik (Sen. nat. 3.17–18)

Im dritten Buch der *Naturales Quaestiones* beschäftigt sich Seneca mit Naturphänomenen des Wassers, was ihm – wie häufig in diesem Werk – nicht nur Anlass zu einer moralistischen Einleitung, sondern auch zu einem moralistischen Exkurs bietet. Viele Naturerscheinungen, wie etwa unterirdisch lebende Fische, kommen einem geradezu unglaublich vor; man mag sie als reine Erfindung abtun und bestaunt sie überrascht. Viel erstaunlicher jedoch findet Seneca, was die luxuriöse Tischkultur Roms zu bieten hat. Als Beispiel nennt Seneca die inzwischen übliche Verzehrweise von roten Meerbarben.

*Multa hoc loco tibi in mentem veniunt quae urbane in re incredibili fabulam dicas [...] Hoc miraris accidere: quanto incredibilia sunt opera luxuriae, quotiens naturam aut mentitur aut vincit? In cubili natant pisces, et sub ipsa mensa capitur qui statim transferatur in mensam: parum videtur recens mullus, nisi qui in convivae manu moritur; vitreis ollis inclusi afferuntur **et observatur morientium color**, quem in multas mutationes mors luctante spiritu vertit; alios necant in garo et condiunt vivos. Hi sunt qui fabulas putant piscem vivere posse sub terra et effodi, non capi! Quam incredibile illis videretur, si audirent natare in garo piscem nec cenae causa occidi sed super cenam, **cum multum in deliciis fuit et oculos ante quam gulam pavit?***

Vieles kommt dir an dieser Stelle in den Sinn, was du mit feinsinnigem Gebaren als unglaublich-würdige Ammenmärchen bezeichnest [...] Du staunst darüber, dass es so etwas gibt – um wieviel unglaublicher sind die (Kunst)Werke der *luxuria*, so oft sie die Natur vortäuscht / nachahmt oder übertrifft? Im Zimmer schwimmen Fische, und unter der Tafel selbst wird gefangen, was sofort auf den Tisch gehoben wird: Als nicht frisch genug wird die Barbe angesehen, wenn sie nicht in der Hand eines Gastes stirbt; in gläserne Gefäße eingeschlossen werden sie herbei getragen **und man beobachtet die Farbe der Sterbenden**, die der Tod in viele verschiedene Schattierungen wandelt während der Fisch um Atem ringt; andere töten sie in *garum* und kochen sie bei lebendigem Leib. Das sind die Leute, die es für Ammenmärchen halten, dass ein Fisch unter der Erde leben kann und ausgegraben wird, nicht gefangen! Wie unglaublich müsste es jenen erscheinen, wenn sie hören, dass ein Fisch in *garum* schwimmt und nicht wegen der Tafel getötet wird, sondern auf ihr, **weil dies sehr reizend war und die Augen noch vor dem Gaumen sättigte**.

Sen. nat. 3.171–2

Durch die Begriffe *opera* und *mentitur* erscheint *luxuria* hier als treibende, schöpferische Kraft, die ebenfalls auf Erstaunen und Bestaunen abzielt und so im Wettstreit mit der Natur liegt. Anknüpfend an das Thema der unterirdischen Fische führt Seneca die Verzehrweise der Meerbarben als Beispiel für *luxuria* an. Diese Fische werden lebendig in Glasgefäßen an den Tisch gebracht, wo die Gäste den Farbwechsel beobachten, während die Tiere ersticken, oder sie lebendig in der Fischsauce *garum* einkochen.⁷⁷ In Wirklichkeit geht es bei der Tötung am Tisch aber nicht um den ultimativen Frischebeweis, der zwar durchaus angebracht wird. Den eigentlichen Reiz nennt Seneca erst nach und nach in seiner Beschreibung: Die Tischgäste beobachten nicht nur den Farbwechsel, die der sterbende Fisch zeigt. Sie erfreuen sich daran (*multum in deliciis fuit*) und befriedigen so einen ästhetischen Hunger (*oculos pavit*).

Anschließend kündigt Seneca dem Adressaten an, das Thema – die ungewöhnlichen Fische – kurz beiseite zu legen und eine Kritik der *luxuria* vorzubringen. Statt einer abstrakten oder allgemeinen Diskussion widmet er sich jedoch weiterhin vertieft, detailliert und abwechslungsreich dem Beispiel der sterbenden Fische. Auffallend an diesem nächsten Abschnitt ist der Wechsel von Sprechern und damit die variierte Wiederholung derselben Gedanken. Diese *congeries* verwendet Seneca, um die Anschaulichkeit des Beispiels zu verstärken. Hat sein Rezipient bislang nur die abstrakte Information, dass der Fisch seine Farbe ändert, so bekommt er dies in den nächsten Abschnitten konkret vor Augen geführt. Auf die direkte Rede eines anderen folgt jeweils der Kommentar Senecas. Im selben Verfahren wie in *ep.* 7 wird zunächst der zweiten Person des Adressaten oder Lesers diese populäre Meinung in den Mund gelegt: „*Nihil est*,“ *inquis*, „*mullo expirante formosius*.“ – „Es gibt nichts,“ sagst du, „was schöner ist als die sterbende Barbe.“ (3.18.1). Darauf zählt der Interlocutor die Farbwechsel auf: erst Röte, dann Blässe überzieht den Fisch, die Schuppenfarbe wechselt und verläuft in subtilen Schattierungen, solange das Tier zwischen Leben und Tod schwankt. Bissig kommentiert Seneca, dass die *luxuria* ein „ein so großes Gut, ein so schönes Spektakel“ (*tanto bono, tam pulchro spectaculo*, 3.18.1) lange

⁷⁷ Von dieser Praxis berichten auch Plin. *nat.* 9.64 und Mart. *ep.* 13.79.

entbehren musste und es bislang nur einfachen Fischern vorbehalten war. Implizit deutet er damit an, dass die Tischkultur der besseren Gesellschaft nun auf das Niveau der ungebildeten Bevölkerung sinkt.

Mit dem nächsten Einwurf in direkter Rede entsteht der Eindruck, sich nun direkt in einem solchen Gastmahl zu befinden (3.18.2–3). Ein Tischgast verlangt nach einem lebenden und damit möglichst frischem Fisch auf dem Teller; also keine ästhetische Begründung, sondern vordergründig eine gesundheitliche. Seneca schließt nun sich (und den Leser?) in den folgenden Kommentaren durch den Gebrauch der 1. Person Plural in eine Gruppe ein, die der Praxis der Tischgäste skeptisch gegenübersteht. Diese Einschübe sind jedoch nicht direkt an die Tischgäste gerichtet, so dass der Eindruck entsteht, man wäre gemeinsam mit Seneca Beobachter der Runde, die die sterbenden Fische bestaunt. Schon früher wunderte sich diese Gruppe (*mirabamur*) über das *fastidium* (den Dünkel, die Verwöhntheit und Heikelkeit) der Feinschmecker. Eine Skepsis, die den Tischgast nicht berührt – im Gegenteil, sein Wunsch wird wiederholt: Erst hatte er nachdrücklich verlangt, dass der Fisch „auf diesem Teller sterben“ solle (*in ipso ferculo exipret*, 3.18.2), nun formuliert er seinen Wunsch als sehr persönliche Aufforderung: „Hierher soll er gebracht werden; **direkt vor mir** soll er seine Seele aushauchen“ (*huc afferatur; coram me animam agat*, 3.18.3). Die Wiederholung dient also der Intensivierung.

Die *luxuria superbiens* (hochmütige *luxuria*), so kritisiert Seneca, weist alles Alltägliche zurück und erfordert dabei eine immer größere Steigerung (3.18.3–4). Der Luxuriadiskurs, prominent eingeführt vor allem durch Sallusts Formulierung von dem Duo *luxuria atque avaritia* (Luxus und Gier) als Grundübel, die mit zum Ende der Republik beitrugen,⁷⁸ nimmt auch im 1. Jh. n. Chr. eine wichtige Stellung ein.⁷⁹ In der vorliegenden Passage der *Naturales Quaestiones* wird die Problematik letztlich auf ein Kuriosum reduziert – man kann sich weitaus schlimmere Verfehlungen als extravagante Tischgebräuche vorstellen. Die Tischgäste sind geistig träge durch die *luxuria*, und ein wunderbares Phänomen (der Farbwechsel des Fisches) löst ein Staunen rein um des Staunens willen aus, ganz anders als der Forscherdrang, der für Seneca durch die Beobachtung der Natur geweckt und befriedigt wird.⁸⁰ Anders gesagt: Für die Tischgäste ist nicht die Erlangung von Wissen, sondern die ästhetische Befriedigung das Ziel. An die Wiederholung des Leitmotivs *nihil est moriente formosius* schließt ein Tischgast in detaillierter und personalisierter Form die Wiederholung von 3.17.2 an: „Nichts ist schöner als der sterbende [Fisch], gib mir das Glasgefäß in die Hände, in dem er springt und zittert.“ („*Nihil es moriente formosius, da mihi in manus vitreum, in*

⁷⁸ Sall. *Cat.* 5.8.

⁷⁹ Plinius kritisiert an vielen Stellen die private Zurschaustellung von Reichtum und den Konsum von Luxusgütern (z. B. *nat.* 9.119–122, 33.1–6, 36.4–8); vgl. dazu CAREY 2008, 75–101. Zur *luxuria*-Kritik des 1. Jh. n. Chr. im Zusammenhang mit Speisen und Tischsitten vgl. STEIN-HÖLKESKAMP 2005, 211–219.

⁸⁰ Zu Senecas Gegensatz von verständnislosem Staunen und Staunen als Antrieb der Forschung vgl. TOULZE-MORISSET 2004, 201–207. Dieselbe Ambivalenz nennt (bezogen auf europäische Literatur seit der Aufklärung) GESS 2013.

quo exultet trepidet.“, 3.18.4). Nachdem der lebende Fisch gebührend bewundert wird (*laudatus*), lässt man ihn herausnehmen und ersticken. Ein erfahrener Tischgast und Beobachter kann die Details des Anblicks kommentieren. Die folgende direkte Rede malt dieses Geschehen dem Rezipienten Senecas aufs Genaueste aus:

Tunc, ut quisque peritior est, monstrat: „Vide quomodo exarserit rubor omni acrior minio! vide quas per latera venas agat! ecce sanguineum putes ventrem! quam lucidum quiddam caeruleumque sub ipso tempore effulsit! iam porrigitur et pallet et in unum colorem componitur.“

So einer erfahrener ist, zeigt er dann auf: „Sieh, wie die Röte brennt, intensiver als jedes Zinnober! Sieh, welche Adern es über die Seiten treibt! Schau, den Bauch könntest du für blutig halten! Wie etwas durchscheinend und bläulich genau unter der Schläfe hervorstrahlt! Schon breitet es sich aus und verblasst und vereint sich zu einer Farbe.“

Sen. nat. 3.18.5

Dieser Kommentator wiederholt chronologisch die schon in 3.18.1 genannten Farbwechsel, die Seneca ebenfalls in direkter Rede präsentiert hat, ist aber noch um Einiges anschaulicher. Dies wird erreicht durch gehäufte Farbangaben, aber auch durch die Einbeziehung eines Gegenübers, den der Beobachter wiederholt auffordert, ebenfalls hinzusehen. Insgesamt enthält die Passage in den *Naturales Quaestiones* drei Beschreibungen des Farbenspiels der Barbe, die den Rezipienten zunehmend näher an das Geschehen heranrücken. Die erste ist eine eher abstrakte, knappe Erwähnung durch den Sprecher Seneca. In der zweiten Beschreibung zählt ein Interlocutor der 2. Person auf, zwischen welche Farben der Fisch wechselt. In der dritten Beschreibung zählt schließlich ein Tischgast in einer enthusiastischen Apostrophe auf, wie sich die Farben verändern. Die *congeries* intensiviert also die Anschaulichkeit auch durch die dem Rezipienten vorgestellte Kommunikationssituation. Allerdings scheint mir Seneca diese letzte Beschreibung mit einem zusätzlichen kritischen Unterton zu versehen. Zumindest könnte man die Details so lesen, mit denen weniger auf das ästhetische Farbenspiel als auf die Körperlichkeit des Sterbevorgangs hingewiesen wird – die Adern und der scheinbar blutige Bauch erinnern mehr an den Anblick eines verletzten Lebewesens als an ein schönes Schauspiel. Mit dem letzten Absatz seines Exkurses kritisiert er die staunenden Tischgäste in einem weiteren Aspekt: Während der Tod des Fisches eine Attraktion ist, für die sie alles stehen und liegen lassen, ertragen sie es nicht, das Sterben oder die Feuerbestattung eines Menschen zu betrachten.

6. Ex his nemo morienti amico assidet, nemo videre mortem patris sui sustinet, quam optavit. Quotusquisque fumus domesticum ad rogam prosequitur? Fratrum propinquorumque extrema hora deseritur; ad mortem nulli concurritur: Nihil est enim illa formosius. 7. Non tempero mihi quin utar interdum temerarie verbis et proprietatis modum excedam. Non sunt ad popinam dentibus et ventre et ore contenti; oculis quoque gulosi sunt.

6. Von denen sitzt keiner bei seinem sterbenden Freund, keiner erträgt es, den Tod seines eigenen Vaters zu sehen, selbst wenn er es sich gewünscht hat. Wie wenige folgen dem Bestattungszug eines Familienmitglieds bis zum Scheiterhaufen? Den Bruder und nächsten Verwandten verlässt man in seiner letzten Stunde; zum Tod einer Barbe läuft man zusammen: Nichts ist ja schöner als

das! 7. Ich mäßige bisweilen die Worte zu wenig, derer ich mich bediene, und überschreite das Maß der Angemessenheit. Sie befriedigen an der Tafel nicht nur Zähne und Magen und Mund; auch mit den Augen sind sie Schlemmer.

Sen. nat. 3.18.6–7

Abschließend nennt Seneca also Situationen, in denen ein hohes Interesse am Sterben eines Anderen sinnvoll ist – nicht als ästhetisches Vergnügen, sondern als Unterstützung für Sterbende⁸¹ oder in Form von öffentlich gezeigter Anteilnahme und sozialer Zugehörigkeit im Rahmen der Bestattung. Aufschlussreich für die ganze Passage ist der Begriff *modum proprietatis*. Es gilt stets, sich angemessen für eine Situation und den eigenen Stand zu verhalten. Seneca übt augenzwinkernd Selbstkritik – seine Wortwahl im Exkurs scheint ihm das passende Maß zu überschreiten. In der Tat ist ja nicht nur die *amplificatio* in seiner *congeries* der Beschreibungen auffällig, sondern auch die scharfe Verurteilung aller Tischgäste, die er pauschal als sensationsgierig und herzlos gegenüber ihren Familien darstellt. Gleichzeitig lädt er den Rezipienten durch die parallele Satzstruktur (*non tempero ... // non sunt ...*) zum Vergleich ein: Ist nicht die kulinarische und ästhetische Gier der Gäste eine schlimmere Verletzung der *proprietas* als seine harsche Kritik? Der verschlingende Blick ist eine Metapher, die sehr häufig in der Kritik an voyeristischem Verhalten verwendet wird. Einige Texte dazu diskutiere ich in dieser Arbeit: In *epist.* 7 spricht Seneca davon, dass die zum Tode Verurteilten in der Arena den Zuschauern zum Fraß vorgeworfen werden, in *De ira* erfreuen sich Herrscher wie der Perserkönig Kambyses am Anblick ihrer Opfer. Auch Lucans Epos enthält Assoziationen zu dieser Art von visuellem Kannibalismus.⁸²

In dieser Passage der *Quaestiones Naturales* geht es Seneca nicht um eine Verurteilung von Grausamkeit gegenüber Tieren, sondern um die Kritik am Verhalten der Betrachter, die aus egoistischem, übertriebenem ästhetischen Lustempfinden über reine Zweckmäßigkeit hinausgehen. Essen dient der Nahrungsaufnahme und nicht der Schlemmerei. Getötet werden sollten Tiere der Speise wegen; einem Sterbevorgang Schönheit zuzuschreiben, ist fehl am Platz. Gleichwohl spricht Seneca dem Vorgang die ästhetische Qualität keineswegs ab – er empfindet nur den Fokus darauf als unpassend. Gerade die Ausführlichkeit und Wiederholung in der *congeries*, mit der er auf den subtilen Farbwechsel eingeht, spricht dafür, dass ihm der ästhetische Reiz daran sehr wohl bewusst ist. Allein die Verlagerung der Beobachtung in die Perspektive eines Tischgastes macht es ihm möglich, dieses Verhalten zu kritisieren. Gleichzeitig gewinnt man den Eindruck, dass gerade durch die Ausführlichkeit der Beschreibung die Kritik an Schärfe verliert.⁸³ BARDO GAULY versucht, eine Begründung für diese

⁸¹ Oder möglicherweise auch die eigene Genugtuung, je nachdem, wie man *quam optavit* beziehen möchte: War es der Wunsch, dem Vater beizustehen, oder vielmehr der Wunsch, ihn sterben zu sehen?

⁸² Vgl. Kap. 3.2, 5.3, 5.4.1 und 6.3.

⁸³ So auch GAULY 2004, 134 zu den Lasterexkursen in 3.17f., 46.13, 1.16f.: „Gemeinsam ist ihnen zudem das Motiv der *ingeniosa luxuria*, die den Tiefpunkt einer moralischen Dekadenz markiert, die,

Abschwächung der *luxuria*-Exkurse zu geben und zieht dazu das Vorwort der *Naturales Quaestiones* heran, „wo heilsame Lehren zwar nicht abgelehnt, aber doch unter eine radikale Absage an die Welt zurückgestuft werden“ und „das Laster als monströses Zeichen erscheint, das geeignet ist, Furcht vor dem nahen Untergang der Gesellschaft zu wecken.“⁸⁴ Die Künstlerin *luxuria* führt zu ästhetischen Exzessen. Wer ihren Werken erliegt, setzt die falschen Prioritäten und erachtet sterbende Fische als wichtiger denn sterbende Verwandte. Dadurch wird sowohl die eigene Vergnügungssucht in den Vordergrund gestellt als auch der Tod trivialisiert. Zu welchen Auswüchsen eine solche Haltung führen könnte, zeigen die von Senecas Vater notierten Aufzeichnungen zu einer fiktiven Gerichtsrede.

Künstler oder Henker? Die Moralisierung der Rezipienten (Sen. mai. contr. 10.5)

Die römischen Rhetorenschulen kannten zwei Formen der Übungsrede. In der *suasoria* (Beratungsrede) gab man vor, einer berühmten Persönlichkeit (ob historisch oder mythisch) Rat in einer wichtigen Entscheidung zu geben. Die *controversia* war ein fiktive Streitrede vor Gericht, die in der Regel Anklage wie Verteidigung umfasste. Von Seneca *maior* sind Sammlungen beider Deklamationsarten erhalten, die er nach seinen Angaben persönlich hörte und für seine Söhne zusammenstellte. Die vorgegebenen Gerichtsfälle sind oft überzogen und komplex, was einerseits für die Zuhörer einen besonderen Reiz darstellen mag (Piraten und innerfamiliäre Morde sind z. B. gängige Themen) und andererseits die Redner besonders herausfordert.⁸⁵ Die fünfte *controversia* aus Buch 10 dreht sich um den Künstler Parrhasius, der ein Modell zu Tode gefoltert hat. Zu folgender Vorlage sollen die Redner eine Stegreifrede halten:

LAESAE REI PVBLICAE SIT ACTIO. Parrhasius, pictor Atheniensis, cum Philippus captivos Olynthios venderet, emit unum ex iis senem. perduxit Athenas, torsit et ad exemplar eius pinxit Promethea. Olynthius in tormentis perit. ille tabulam in templo Minervae posuit. accusatur rei publicae laesae.

Die Anklage soll auf Verbrechen gegen den Staat lauten.

Als Philipp gefangene Olynthier verkaufte, erwarb Parrhasius, ein athenischer Maler, aus dieser Schar einen alten Mann. Er brachte ihn nach Athen; er folterte ihn und malte nach seinem Modell Prometheus. Der Olynthier starb unter der Folter. Der Maler stellte das Bild im Minervatempel auf. Er wird angeklagt, ein Staatsverbrechen begangen zu haben.⁸⁶

Sen. mai. contr. 10.5. *argumentum*

wie das letzte Kapitel des ersten Buches klarmacht, parallel zur Entwicklung kultureller Techniken verläuft. ... In allen drei Abschnitten haben wir Elemente gefunden, die es schwer machen, sie als Beitrag zur Bekämpfung der Unmoral aufzufassen. Solche Elemente sind die Banalität der moralischen Verfehlungen, das nur zögerliche Eingehen auf die Erwartungen des Lesers, oder die extensive Anschaulichkeit der Darstellung der Verirrung, die dem prädefinierten Zweck zuwiderzulaufen scheint.“

⁸⁴ GAULY 2004, 134.

⁸⁵ Zu einer kurzen Einführung in *suasoria* und *controversia* vgl. BLOOMER 2010.

⁸⁶ Die Anklage ist eindeutig fiktiv (zur Herrschaftszeit Philipps II. war Parrhasius bereits seit über hundert Jahren tot); der historische Anlass (Philipps Sieg über Olynthus 348 v. Chr.) war den Rednern aber ebenso vertraut wie die bekannten Persönlichkeiten Parrhasius und Philipp.

Wie alle *controversiae* beginnt auch diese mit einer Sammlung der Höhepunkte aus den Vorträgen.⁸⁷ Diese *sententiae* sind meist nur kurze Sätze, in der Art von Zitaten aneinander gereiht. Darauf folgt ein Kommentar von Seneca *maior*, der festhält, dass die Mehrzahl der Redner eher eine *accusatio*, also eine reine Anklage, vorträgt als ein Streitgespräch mit zwei Ansichten zu entwerfen. Folgende Anklagepunkte werden am häufigsten aufgeführt: Es handle sich um Folter, noch dazu um Folter eines Angehörigen der verbündeten Olynthier; es sei eine göttliche Strafe nachgeahmt worden; das Bild habe (nach seiner Entstehungsweise zu Unrecht und als Frevel) einen Platz im Minerva-Tempel gefunden. Nur wenige Redner bemühen sich um eine Verteidigung des Parrhasius; Seneca *maior* fasst deren Argumentation (*divisio*) anschließend zusammen. So vertritt Gallio die Ansicht, dass die Anklage hinfällig sei, da es sich hier nicht um ein Verbrechen gegen den Staat sondern um eine Zivilfall handle; und selbst dies sei keiner Anklage würdig, da der Olynthier zum Zeitpunkt der Folter mit Todesfolge rechtlich gesehen ein Sklave und damit Eigentum des Malers gewesen sei. Die anwesenden Griechen sprechen ausnahmslos gegen Parrhasius. Seneca *maior* schließt mit einer Stilblütenlese der von ihm am schlechtesten empfundenen Punkte, entweder weil diese zu übertrieben oder zu platt sind. Einen herausragenden Platz nimmt Spyridions Abwandlung der Anekdote über den Maler Zeuxis aus dem 5. Jh. v. Chr. ein.⁸⁸

Zusammenfassend lassen sich mehrere Beobachtungen treffen. Erstens wird mehrfach eine Parallele zwischen dem Künstler Parrhasius und dem Tyrann Philipp gezogen, wobei der Künstler den Tyrannen noch übertrifft. Charakteristisch für den Tyrannentopos der römischen Literatur sind *crudelitas*, *vis*, *superbia*, *libido* und oft auch *impietas* (Grausamkeit, Gewalttätigkeit, Hochmut, Zügellosigkeit und Unfrömmigkeit) – also durchgängig negative Eigenschaften, die durch den Vergleich auch Parrhasius zugeschrieben werden.⁸⁹ Zweitens wird der Künstler mit Zeus parallelisiert, der bekanntlich Prometheus an einen Felsen ketten ließ, damit ihm ein Adler die immer wieder nachwachsende Leber herausreißen konnte. Auch hier wird Parrhasius als noch anmaßender als Zeus charakterisiert. An ihn wird der Vorwurf übersteigerter – oder zu wörtlich genommener – Kreativität gerichtet: Er erschafft Prometheus, statt einen zu malen. Gleichzeitig wird darauf hingewiesen, dass andere Künstler kein bis ins Detail genaues Modell benötigen, um ein hervorragendes Kunstwerk zu erschaffen – möglicherweise ein Seitenhieb. Für eine talentierte Imagination muss ein Gegenstand nicht real vorhanden sein, Parrhasius ist also ein schlechter Künstler. Mehrfach äußern die Redner die Besorgnis, bei Nichtahndung weiteren derartigen Vorfällen den Weg zu bahnen: Was ist, wenn der Künstler ein Feuer malen möchte, eine Schlacht oder (so unter den Stilblüten) eine Vergewaltigung? Scheinbar weit hergeholt und von

⁸⁷ SCHÖNBERGER 2004, 13.

⁸⁸ Zeuxis soll ein Bild mit so lebensechten Trauben gemalt haben, dass Vögel versuchten, sie zu fressen. Spyridion versucht sich an einer Parallele und behauptet, Geier seien in den Tempel geflogen, um vom Prometheus-Bild des Parrhasius zu fressen. Vgl. *nat.* 35.66. für eine weitere Version.

⁸⁹ Vgl. DUNKLE 1967.

Seneca als überzogen kritisiert, werden sich diese Beispiele in gewisser Weise ihren Weg in die Realität bahnen. Zu Lebzeiten Senecas inszeniert Augustus im Jahr 2 n. Chr. eine Seeschlacht mit Tausenden von Teilnehmern, vor ihm ebenso Julius Caesar (46 v. Chr.) und – am spektakulärsten – später Claudius (54 n. Chr.). Spätestens seit Nero bis weit ins zweite Jahrhundert finden immer wieder nach griechischen Mythen inszenierte öffentliche Hinrichtungen statt.⁹⁰

Schließlich wird auch argumentiert, dass zu den Opfern nicht nur der gefolterte Olynthier gehört, sondern auch die Betrachter des Bildes. Julius Bassus fragt:

Tantum porro Olynthium torsit Parrhasius? Quid? Non et oculos nostros torquet?

Hat daher Parrhasius nur den Olynthier in diesem Maße gefoltert? Was? Foltert er nicht auch unsere Augen?

Sen. *mai. contr.* 10.5.3

Der Zuschauer als Opfer (insbesondere der Betrachter von ausgeübter Gewalt und gewaltsamen Sterben) ist uns schon bei Seneca (*epist.* 7) und Augustinus (*conf.* 6.8) begegnet. Während Seneca wie Alypius jedoch Zeugen realer Gewalt sind, haben die gedachten Betrachter von Parrhasius' Werk nur ein Abbild vor sich. Ihre Empfindungen sind jedoch nicht (oder nicht allein) durch die gelungene *mimēsis* gesteuert. Es ist das Bewusstsein, dass dieses Werk auf realen Vorgängen basiert, das die Folterqualen beim Betrachter auslöst. Ein rein ästhetischer Genuss wird damit unmöglich gemacht, denn nun wird der Betrachter gezwungen, sich mit seiner Rolle als Betrachter fiktiver – oder eben realer – Gewalt auseinanderzusetzen und dabei moralische Wertungen vorzunehmen. HELEN MORALES unterscheidet mit Rückgriff auf CAROL CLOVERS Terminologie zwischen einem reagierenden und verletzendem Blick: „[The *controversia*] considers the spectator's role as a victim of Parrhasius art (the reactive gaze) and as an active consumer (the assaultive gaze).“⁹¹ Der verletzende Blick äußert sich häufig in der Metapher des Verschlingens,⁹² wie schon die in Kapitel 3.1 diskutierte Passage bei Platon zeigt. Auch Seneca d. J. zeichnet die Zuschauer im Amphitheater in der Rolle der Raubtiere. Dieses Sprachbild zieht sich als Konstante durch die antike Literatur und wird im Laufe der Zeit auch mit der Tyrannentopik verbunden. Dem Maler Parrhasius werden in dieser *Controversia* verschiedene Rollen zugewiesen; die Vergleiche sind der Tyrann, ein Gott bzw. (von Seneca *maior* als unpassend kritisiert) ein sezierender Arzt. Wohl am eindrücklichsten ist die Äußerung von Fulvius Sparsus, die den Kontext der Arena aufruft. Die Wortwahl zitiert den

90 MORALES 1996, 198 f. stellt diese impliziten Verweise auf die ‚snuff plays‘ (BARTON 1993) der Arena heraus und zieht zum Vergleich Martials Beschreibung der Hinrichtung von Laureolus heran (*Mart. Lib. Spect.* 7). Eine detaillierte Untersuchung dieser Hinrichtungsformen nimmt COLEMAN 1990, 44–73 vor. Laut Cic. *fam.* 7.1.2 ließ bereits Pompeius 55 v. Chr. mythologische Vorstellungen inszenieren, allerdings ist nicht klar, ob es sich dabei um Hinrichtungen handelt.

91 MORALES 1996, 184 mit CLOVER 1992, insbes. Kapitel 4.

92 MORALES 1996, 205, die hier auf *Sat.* 96 sowie Suet. *Vit.* 14.2, Plut. *De esu carniū* 2.997C und die oben diskutierte Passage Sen. *nat.* 3.17.3–18.7 verweist.

Gladiatoreneid⁹³ und versetzt so das Modell in die Rolle des Gladiators, während Parrhasius seine Rolle als *artifex* (Künstler) mit der des *carnifex* (Schlächter, Henker) vertauscht:

„*Torque, verbera, ure*“: *sic iste carnifex colores temperat.*

„Quäle ihn, schlag ihn, verbrenne ihn“ – so mischt dieser Henker seine Farben.

Sen. *mai. contr.* 10.5.9

Der Gebrauch von *color* ist ebenso wie *artifex / carnifex* ein Wortspiel. *Colores* sind in der antiken Rhetoriklehre „Beschönigungsmittel zur parteilichen Retuschierung der Fakten im günstigen Sinn“.⁹⁴ THOMAS ZINSMAYER erläutert:

„Aus den Verwendungsweisen des Terminus und aus den Beispielen bei Seneca Rhetor und Quintilian lässt sich schließen, dass ein *color* in den Kontroversien immer eine Behauptung über die (fiktive) Vergangenheit ist, die offene Stellen im *argumentum* strategisch ‚besetzt‘.“⁹⁵

Auch dafür nennt Seneca *maior* Beispiele, die er kritisch beleuchtet. So will etwa Latro darauf hinaus, dass Künstlern immer schon gewisse Freiheiten zugestanden worden seien und vergleicht das Geschehen mit den öffentlich stattfindenden Sektionen und Autopsien; und Albucius argumentiert, der Olynthier habe ohnehin sterben wollen. HELEN MORALES erkennt darin eine Art sprachliche Gewalt gegen das Opfer des Malers und verweist auf das Vorwort zum vierten Buch der *Controversiae*, in dem Seneca sich mit den Veranstaltern von Gladiatorenspielen vergleicht.⁹⁶ Diese Betrachtung ist etwas ungenau. In der *praefatio* spricht Seneca davon, der Leserschaft immer wieder Neues zu bieten, wie es Spieleveranstalter, Gladiatoren, Redner und Schauspieler auch tun. Von den Machtverhältnissen, die eine Ausübung von Gewalt bedingen, ist hier nicht die Rede. Dennoch zeichnen die in der *controversia* 10.5 auftretenden Redner (und damit auch Seneca *maior*) die Folterung des Olynthiers in Schlaglichtern nach. In ihren Beiträgen aber scheint Parrhasius der einzige Betrachter zu sein, der ein Interesse an den Qualen hat und Freude daran empfindet. Welche Gefühle erweckt der Anblick des gequälten Olynthiers nun bei anderen? Sein im Bild festgehaltener Ge-

⁹³ Vgl. Kap. 3.2.

⁹⁴ So die knappe Definition des *Historischen Wörterbuches der Rhetorik*, hg.v. U. KÜHNE, 2, 282ff.; SCHÖNBERGER 2004, 13 führt dazu näher aus: „Die Färbung (*color*) bezeichnet alle Mittel, die dazu dienen, dem Hörer oder dem Richter eine Sache annehmbar (*probabilis*) zu machen. Färbung ist der Charakter, den ein Redner dem Handeln des Angeklagten vor Gericht gibt“ und verweist auch auf ThLL 3,1721,47 ff; Norden KP 871.

⁹⁵ ZINSMAYER 2009, 262.

⁹⁶ MORALES 1996, 207: „If watching torture generates torture, then so does decribing it. [...] The pun on the word *color / colour*, meaning both hue and rhetorical shading, a term used throughout the *controversia*, is designed to suggest that torture and the declamatory discourse on torture have the same logic. Indeed, in the preface to his fourth book, Seneca draws a parallel between himself and producers of gladiatorial games.“

sichtsausdruck wird wiederholt als *tristis* (traurig) beschrieben.⁹⁷ Dies gilt auch schon für seinen Gemütszustand und seine Miene vor der Folter, da er den Verlust seiner Freiheit und Familie zu beklagen hat. Die dadurch hervorgerufene Reaktion, die man üblicherweise erwarten dürfe, ist die *misericordia*: Gaius Silo nennt ihn einen unglücklichen (*infelix*, 10.5.1), Arellius Fuscus Senior einen höchst bemitleidenswerten Greis (*miserrime senex*, 10.5.7); einer der Gründe, weshalb ein Verbrechen gegen den athenischen Staat vorliegen könnte, ist Rufschädigung – *verum opinio Athenarum corrumpitur; misericordia semper censi sumus* (der gute Ruf Athens wurde geschädigt; wir wurden stets für unser Mitleid geschätzt, 10.5.13).

In der *controversia* wird der *misericordia* als der angemessenen Reaktion auf die Qualen eines Unschuldigen die *saevitia* des Künstlers gegenübergestellt, die die Qualen noch vergrößert, um eine möglichst realistische Darstellung zu schaffen. Für den Künstler ist das Ziel die technische Perfektion, die möglichst realistische Abbildung, und dabei nimmt er den Tod des Modells in Kauf. Die Ankläger sehen in seinem Ziel lediglich den Deckmantel für seine Charakterfehler, seine Anmaßung und seinen Sadismus. Der Betrachter des Bildes – ebenso wie der Zuhörer der Übungsrede – ist damit nicht länger Kunstkritiker. Die sonst im ästhetischen Genuss ausgeblendete Realität eines qualvollen Todes steht plötzlich im Vordergrund, so dass der Betrachter sich in der Position sieht, ein moralisches Werturteil fällen zu müssen. Wie HELEN MORALES andeutet, liegt die Ironie darin, dass die Anklage diesen Positionswechsel erst durch die detaillierte Beschreibung der Folter und damit durch sprachlich technische Perfektion erreicht.⁹⁸ Eine *controversia* dient aber neben der Übung der beteiligten Redner auch der Unterhaltung des Publikums – gerade die Anschaulichkeit, die in den detaillierten Beschreibungen vermittelt wird, trägt dazu bei. Zusätzlich verstärkt wird dieser Effekt in den Aufzeichnungen von Seneca *maior*, deren aufzählende Struktur diese Beschreibungen in einer *congeries* sammelt. Auf diese Weise ähneln die *colores* der *controversia* durchaus den von Sparsus kritisierten Farben des Parrhasius.

Dasselbe Muster wird in den *Naturales Quaestiones* deutlich. In der Hingabe an übermäßigen ästhetischen Genuss setzen die Rezipienten in ihrem Leben falsche Prioritäten und blenden das Sterben ihrer Verwandten aus, paradoxerweise, indem sie das Sterben eines Fisches vorziehen. Senecas Kritik an dieser übertriebenen ästhetischen *voluptas* äußert sich in einer detaillierten, variationsreichen Beschreibung, die damit selbst den ästhetischen Reiz spiegelt.

So demonstrieren beide Texte die Schwierigkeit, kritisch über die Darstellung und Betrachtung von ästhetisierter Gewalt oder Sterben zu sprechen. Oft verleihen die Autoren ihrer Argumentation Nachdruck, indem sie gerade das Geschehen in detailreichen Aufzählungen und Wiederholungen veranschaulichen, dessen Rezeption sie

⁹⁷ 10.5.1, *iam ad figurandum Promethea satis tristis est*, 10.5.2, *parum inquit tristis est*; 10.5.10, *parum tristis videtur quem Philippus vendidit, emit Parrhasius?*, 10.5.11, *tristem volo facere*.

⁹⁸ MORALES 1996, 207.

kritisieren – so wird der Leser dazu gebracht, genau das visuell zu imaginieren, was mit Genuss zu sehen schädlich oder verwerflich ist. Es wird deutlich, dass durch den Gebrauch von *enargeia* zur Unterstreichung der Argumentation Texte immer zum Teil emotionalisierend wirken, was sowohl zur Urteilsbildung beitragen kann als auch die Gefahr des unreflektierten Staunens in sich birgt.

3.6 Staunen, Erschütterung und Langeweile: Gewaltdarstellungen in der Historiographie

Kritik an Texten, die durch aufzählende Beschreibungen von Gewalt an die Affekte ihrer Rezipienten appellieren, finden sich vor allem im Zusammenhang mit der Historiographie. Einige Kernpunkte dieser Kritik möchte ich abschließend vorstellen.

Ich beginne mit einer Passage des Geschichtsschreibers Josephus (1. Jh. n. Chr.). Er hält das Staunen über die Darstellung von Gewalt im Triumphzug fest; sein Text zeigt außerdem, dass Listen sich besonders gut dazu eignen, eine visuelle Sequenz zu vermitteln. Während bei Josephus das Staunen als Rezeptionsreaktion neutral bis positiv besetzt scheint, kritisieren andere Historiographen das Staunen als Überwältigungsmechanismus: So wirft Polybius (2. Jh. v. Chr.) anderen Geschichtsschreibern vor, die Affekterregung letztlich nur zu Unterhaltungszwecken einzusetzen und so ein Verständnis der Zusammenhänge zu verhindern. Der Satiriker Lukian (2. Jh. n. Chr.) schließlich warnt davor, in Geschichtswerken allzu detailreiche Beschreibungen einzusetzen, um nicht vom Thema abzulenken und versehentlich unerwünschte Reaktionen wie Langeweile und Belustigung zu provozieren.

Staunen über die bildliche Darstellung der *urbs capta* (Jos. BJ 7.5.139–143)

Die Darstellung von Schlachten war laut Plinius (*nat.* 35.22) schon seit 264 v. Chr. Bestandteil von Triumphzügen.⁹⁹ Besonders eindrucksvoll ist die Beschreibung, die der römisch-jüdische Historiograph Flavius Josephus über den Triumphzug nach der Eroberung Jerusalems 71 n. Chr. gibt. Ein viel bestaunter Bestandteil (*thauma*) waren großformatige, mehrere Stockwerke hohe Präsentationen mit Kriegsszenen. Offensichtlich wurden mehrere dieser Darstellungen aufeinander folgend in einer Prozession dem römischen Publikum gezeigt.¹⁰⁰ Josephus gibt diese sequenziellen Eindrücke in einer Liste wieder:¹⁰¹

⁹⁹ Vgl. HOLLIDAY 1997. ÖSTENBERG 2009 dagegen geht davon aus, dass die von Plinius genannten *tabulae* erst im Nachhinein ausgestellt wurden, während man im Triumphzug selbst das Ende der Gegner szenisch vor gemalten Bühnenbildern nachspielte.

¹⁰⁰ Vgl. auch BEARD 2003, insbes. 550 ff.

¹⁰¹ Zur besseren Übersichtlichkeit habe ich die einzelnen Elemente in der deutschen Übersetzung durch Absätze getrennt.

139. θαῦμα δ' ἐν τοῖς μάλιστα παρεῖχεν ἡ τῶν φερομένων πηγμάτων κατασκευή: καὶ γὰρ διὰ μέγεθος ἦν δεῖσαι τῷ βεβαίῳ τῆς φορᾶς ἀπιστήσαντα, **140.** τριώροφα γὰρ αὐτῶν πολλὰ καὶ τετρώροφα πεποίητο, καὶ τῇ πολυτελείᾳ τῇ περὶ τὴν κατασκευὴν ἦν ἡσθῆναι μετ' ἐκπλήξεως **141.** καὶ γὰρ ὑφάσματα πολλοὶς διάχρυσα περιβέβλητο, καὶ χρυσὸς καὶ ἐλέφας οὐκ ἀποίητος πᾶσι περιπεπτήγει. **142.** διὰ πολλῶν δὲ μμημάτων ὁ πόλεμος ἄλλος εἰς ἄλλα μεμερισμένος ἐναργεστάτην ὄψιν αὐτοῦ παρεῖχεν:

143. ἦν γὰρ ὁρᾶν χώραν μὲν εὐδαίμονα δηρουμένην, ὅλας δὲ φάλαγγας κτεινομένας πολεμίων, καὶ τοὺς μὲν φεύγοντας τοὺς δ' εἰς αἰχμαλωσίαν ἀγομένους, τείχη δ' ὑπερβάλλοντα μεγέθει μηχαναῖς ἐρειπόμενα καὶ φρουριῶν ἀλικομένας ὀχυρότητας καὶ πόλεων πολυανθρώπους περιβόλους κατ' ἄκρας ἐχομένους,

144. καὶ στρατιὰν ἔνδον τειχῶν εἰσχεομένην, καὶ πάντα φόνου πλήθοντα τόπον, καὶ τῶν ἀδυνάτων χεῖρας ἀνταίρειν ἰκεσίας, πῦρ τε ἐνιέμενον ἱεροῖς καὶ κατασκαφὰς οἴκων ἐπὶ τοῖς δεσπόταις, **145.** καὶ μετὰ πολλὴν ἐρημίαν καὶ κατῆφειαν ποταμούς ρέοντας οὐκ ἐπὶ γῆν γεωργομένην, οὐδὲ πότον ἀνθρώποις ἢ βοσκήμασιν, ἀλλὰ διὰ τῆς ἐπιπανταχόθεν φλεγομένης: ταῦτα γὰρ Ἰουδαῖοι πεισομένους αὐτοῦς τῷ πολέμῳ παρέδοσαν.

146. ἡ τέχνη δὲ καὶ τῶν κατασκευασμάτων ἡ μεγαλοργία τοῖς οὐκ ἰδοῦσι γινόμενα τότε ἐδείκνυεν ὡς παροῦσι.

139. Staunen (*thauma*) erregte unter ihnen vor allem die Präsentation der Aufbauten, die vorbeigetragen wurden. Denn zum Einen musste man wegen ihrer Größe fürchten, dass der Träger nicht stark genug war, **140.** denn viele von ihnen waren aus drei oder vier Stockwerken gefertigt, und zum Anderen erfreute man sich (*hēstēnai*) voll Überraschung (*ekplēxis*) an der extravaganten Gestaltung rund um die Aufbauten, **141.** denn viele waren mit vergoldeten Decken umhangen, und überall rundherum waren kunstfertige Gold- und Elfenbeinverzierungen angebracht. **142.** Durch die vielen Darstellungen gab der Krieg, aufgeteilt in seine einzelnen Elemente (*memerismenos*), einen höchst anschaulichen Anblick (*enargestatēn opsin*) seiner selbst:

143. Denn zu sehen war:

ein glückliches, [nun] verwüstetes Land,
ganze Phalanges von Feinden getötet,
und die Flüchtenden und die in Gefangenschaft Geführten;
riesig aufragende Mauern, von Kriegsmaschinen niedergerissen,
und die stärksten der Festungen geschleift,
und Mauern zahlreich bevölkerter Städte auf Anhöhen eingenommen,

144. und ein Heer einströmend in die Mauern,
und jeder Platz voller Mord,
und Kapitulation¹⁰² von denen, die ihre Hände nicht [mehr] zur Wehr heben konnten,
Feuer auch in den Tempeln gelegt
und der Einsturz von Häusern über ihren Eigentümern,

145. und nach weitläufiger und trostloser Einöde Flüsse strömend nicht durch beackertes Land, nicht als Trank für Menschen oder Vieh, sondern durch Feuersbrunst auf allen Seiten: denn dieses, legen die Juden dar, haben sie selbst in diesem Krieg erlitten.

146. Die Kunstfertigkeit (*technē*) und die großartige Ausführung (*megalourgia*) der Aufbauten zeigte denen, die das Geschehen nicht gesehen hatten, alles so, als wären sie dabei.

Jos. BJ 7.5.139–146

102 Die konkrete Ausführung der ἰκεσία beinhaltet das Erheben der Hände bzw. das flehende Umfassen der Knie des Siegers; die dargestellte Szene ist also persönlich und nicht distanziert wie etwa das Hissen der weißen Flagge zu denken.

Die Punkte, die Josephus hier aufzählt, entsprechen zu großen Teilen den typischen Elementen einer *urbs capta*. Er weitet die Zerstörung allerdings auf das ganze Land aus. Der Rhetoriklehrer Quintilian verwendet die Beschreibung einer *urbs capta* wenige Jahre später, um zu zeigen, wie durch das Stilmittel des *merismos*, also durch die Aufspaltung eines abstrakten Begriffes in konkrete Details, ein hoher Grad von Anschaulichkeit erreicht werden kann.¹⁰³ Die Präsentation der Bilder im Triumphzug scheint einen ähnlichen Effekt zu haben: Josephus betont eingangs, dass der Krieg in verschiedene Darstellungen aufgeteilt wurde und verwendet dafür das Partizip *memerismenos*, das natürlich zur gleichen Wortfamilie wie *merismos* gehört. Durch diese Aufsplitterung wird eine visuelle Wirkung (*opsis*) erzielt, die in höchstem Grade anschaulich (*enargestatēs*) ist – gemeint ist die unmittelbare Anschaulichkeit und Lebendigkeit, die auch im Begriff *enargeia* steckt. Nach seiner Aufzählung wiederholt Josephus, dass die kunstfertige Ausführung dieser Darstellungen so großartig gewirkt war, dass sie denen, die das Geschehene nicht gesehen hatten, es so zeigte, als wären sie dabei. Er attestiert der Sequenz von Kriegsszenen im Triumphzug also genau die erfolgreiche *enargeia*, die für Quintilian aufzählende Beschreibungen (insbesondere den *merismos*) beansprucht.

Die *urbs capta* bei Quintilian soll zudem zeigen, dass aufzählende Beschreibungen auf die Affekterregung ausgelegt sind. Auch an anderen Stellen nennt er vor allem negativ besetzte Emotionen wie Angst, Hass und Betroffenheit. Sie beziehen sich auf den gewalttätigen Inhalt der Beschreibung und sind passende Ziele für eine zweckgebundene Rede, da die Rezipienten dazu bewegt werden sollen, Partei für oder gegen eine bestimmte Seite zu ergreifen.¹⁰⁴ Der Triumphzug, den Josephus beschreibt, stellt tödliche Gewalt in einem ganz anderen Kontext dar, denn hier geht es um die öffentliche Feier des eigenen militärischen Erfolges und letztlich der Größe Roms. Die Disposition der Rezipienten, welche die vielfältigen Sinneseindrücke des Triumphzuges ja auch als Unterhaltung wahrnehmen, ist damit grundsätzlich anders. Sie reagieren dementsprechend mit Staunen (*thauma*), Überraschung (*ekplēxis*) und Freude (*hēstēnai*) auf die Kriegsszenen. Möglicherweise betreffen diese Reaktionen auch die umfassende Zerstörung des feindlichen Landes. Josephus nennt sie vor allem aber in Zusammenhang mit der gelungenen Darstellung. Staunen scheint sich hier eher auf die Form und weniger auf den Inhalt zu beziehen, so wie die Tischgäste in Sen. *nat.* 3.17.f. nicht über das Sterben des Fisches staunen, sondern über das damit einhergehende Farbenspiel.

Quintilian sieht die Affekterregung durch anschauliche Beschreibungen positiv, und der Text von Josephus belegt, dass die gelungene Darstellung auch gewalthaltiger Szenen das Publikum erfreuen kann. Sehr viel kritischer diskutieren antike Geschichtsschreiber darüber, wie ausführlich Beschreibungen in historiographischen

¹⁰³ Quint. *inst.* 8.3.67–71, vgl. Kap. 2.2.4.

¹⁰⁴ Quint. *inst.* 6.2.20.

Werken sein sollten und ob die Affekterregung durch Szenen von Gewalt und Zerstörung überhaupt Ziel eines Historiographen sein sollte.

Zu starke Erschütterung: Die (un)angemessene Beschreibung der *urbs capta*

Antike Historiographen und ihre zum Teil theoretisch geprägten Leser diskutieren über 500 Jahre hinweg die Frage, ob ein Geschichtsschreiber Erfundenes hinzufügen darf (wie es in der Tragödie möglich ist), und wenn ja, was und zu welchem Zweck, und welche Gewichtung Stil und Inhalt haben sollten.¹⁰⁵ Die Beispiele in diesem Diskurs sind oft Textstellen, die gewaltsame Ereignisse wie die Eroberung von Städten, Schlachten, Hinrichtungen und Todesfälle detailliert beschreiben. Dafür kann man auf Anhieb zwei Gründe finden. Erstens lässt sich an diesen Passagen die Kritik beider Seiten besonders prägnant darstellen: Wird das Geschehen mit übertriebener Gefühlseligkeit geschildert oder kommen Anschaulichkeit und Emotion zu kurz und werden dem bedeutenden Inhalt nicht gerecht? Zweitens sind gerade diese Passagen bekannt, d. h. sie knüpfen an Kenntnisse der Rezipienten an und lockern auch theoretische Diskussionen auf.

Die Klassische Philologie hat lange versucht, diesen Diskurs in zwei gegensätzliche Positionen der „rhetorischen“ und der „tragischen“ Geschichtsschreibung aufzuteilen. Wie KLAUS MEISTER darlegt, beruht der Begriff „tragische Geschichtsschreibung“ auf einer Fehlinterpretation klassischer Philologen: Obwohl in manchen kritischen Texten wie etwa von Polybios der Begriff Tragödie fällt, dient er zum Vergleich und bezieht sich nicht auf ein aristotelisches Verständnis von Tragödie.¹⁰⁶ Ein besserer Begriff wäre vielleicht die von MEISTER eingeführte „Sensationshistorie“, da manche Historiographen die Affekterregung auch zu Unterhaltungszwecken einsetzen. Selbst die scheinbare Dichotomie zwischen Sensationshistorie und nüchterner Geschichtsschreibung wird in der Praxis eher eine Frage der Auswahl gewesen sein; viele Autoren setzen beide Beschreibungsarten ein.

So liest Dionysius von Halikarnassos (1. Jh n. Chr.) das Werk von Thukydides (5. Jh. v. Chr.) und stellt fest, dass dieser zwischen ausführlichen Schlachtenbeschreibungen und knappen Erwähnungen variiert – letztere erzeugen keine Wahrnehmung (*ais-thēsis*) von etwas Schrecklichem (*deinōn ti*).

πόλεών τε ἀλώσεις καὶ κατασκαφὰς καὶ ἀνδραποδισμοὺς καὶ ἄλλας τοιαύτας συμφορὰς πολλάκις ἀναγκασθεὶς γράφειν ποτὲ μὲν οὕτως ὡμὰ καὶ δεινὰ καὶ οἰκτων ἄξια φαίνεσθαι ποιεῖ τὰ πάθη, ὥστε μηδεμίαν ὑπερβολὴν μήτε ἱστοριογράφοις μήτε ποιηταῖς καταλιπεῖν: ποτὲ δὲ οὕτως ταπεινὰ καὶ μικρά, ὥστε μηδ' εἰς αἴσθησιν δεινῶν τι πεσεῖν γνώρισμα τοῖς ἀναγινώσκουσι τὸν ἄνδρα.

¹⁰⁵ Einen guten Überblick insbesondere über die Gewaltdarstellung in der „tragischen“ Geschichtsschreibung bieten D'HUYS 1987, MEISTER 1990, MARINCOLA 2013.

¹⁰⁶ MEISTER 1990, 95–101. Zur Diskussion um Gewaltdarstellung und Affekterregung in der antiken Historiographie vgl. auch ZIMMERMANN 2009b, 172–175.

Oft genötigt, von Kriegen und Eroberungen und Schleifung und Versklavung und anderem derartigen Unglück zu schreiben, lässt er die Leiden manchmal so grausam und schrecklich und mitleiderregend erscheinen, dass er keine Übertreibung den Geschichtsschreibern oder Dichtern überlässt; und manchmal lässt er sie so unbedeutend und klein erscheinen, dass die Erkenntnis zu einer Wahrnehmung von etwas Schrecklichem (*aisthēsīn deinōn ti*) denen gar nicht zufällt, die den Mann lesen.

DH de Thuc. 15

Einerseits kritisiert Dionysius die *hyperbolē*, die Übertreibung bei Thykydides. Andererseits befindet er, dass bei zu wenigen Details die Vorstellungskraft des Lesers nicht ausreichend angeregt werde (*de Thuc.* 13–15). Später, im 2. Jh. n. Chr., kommentiert Demetrios, dass ein Schriftsteller durch abstrakte oder vage Formulierungen großen Ereignissen nicht gerecht wird.¹⁰⁷ Diese Bewertungen erinnern an Quintilians Ermahnung, dass die Aufzählung von konkreten Details in einem anschaulichen *merismos* viel eindrucksvoller wirkt als eine eher abstrakte Umschreibung: Zu knappe Beschreibungen liefern der *phantasia* des Rezipienten nicht genug Stoff, um selbst weitere Details hinzuzufügen oder zu einer emotionalen Reaktion zu provozieren.

Die Kritik an einem Übermaß von Details wird insbesondere an Beschreibungen von der Eroberung einer Stadt festgemacht – also genau an dem Motiv der *urbs capta*, das ein Redner laut Quintilian detailreich ausgestalten sollte. Doch einige zeitgenössische und frühere Autoren sind ganz anderer Meinung, so etwa der Historiograph Polybios aus dem 2. Jh. v. Chr. Er betont, dass er selbst den Leser auf Kern der Ereignisse führen und Parteinahme nicht durch Gefühl, sondern Verstand erzeugen wolle. Deshalb wendet er sich gegen Beschreibungen wie die des Phylarchus (3. Jh. v. Chr.), die gänzlich oder in einer Reihe von Details erfunden werden, um die emotionale Wirkung des Textes zu verstärken.¹⁰⁸

σπουδάων δ' εἰς ἔλεον ἐκκαλεῖσθαι τοὺς ἀναγινώσκοντας καὶ συμπαθεῖς ποιεῖν τοῖς λεγομένοις, εἰσάγει περιπλοκάς γυναικῶν καὶ κόμας διερριμμένας καὶ μαστῶν ἐκβολάς, πρὸς δὲ τούτοις δάκρυα καὶ θρήνους ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν ἀναμιξτέκνοις καὶ γονεῦσι γηραιοῖς ἀπαγομένων. **8.** ποιεῖ δὲ τοῦτο παρ' ὅλην τὴν ἱστορίαν, πειρώμενος ἐν ἐκάστοις αἰεὶ πρὸ ὀφθαλμῶν τιθέναί τὰ δεινά. **9.** τὸ μὲν οὖν ἀγεννὲς καὶ γυναικῶδες τῆς αἰρέσεως αὐτοῦ παρείσθω, τὸ δὲ τῆς ἱστορίας οἰκεῖον ἅμα καὶ χρήσιμον ἐξεταζέσθω. **10.** δεῖ τοιγαροῦν οὐκ ἐπιπλήττειν τὸν συγγραφέα τερατευόμενον διὰ τῆς ἱστορίας τοὺς ἐντυγχάνοντας οὐδὲ τοὺς ἐνδεχομένους λόγους ζητεῖν καὶ τὰ παρεπόμενα τοῖς

107 Dem. *eloc.* 237: Περὶ δὲ τὴν λέξιν γίνεται τὸ ξηρόν, ὅταν πρᾶγμα μέγα σμικροῖς ὀνόμασιν ἀπαγγέλλῃ, οἷον ὡς ὁ Γαδαρεὺς ἐπὶ τῆς ἐν Σαλαμίῃ ναυμαχίας φησί: καὶ τοῦ Φαλαρίδος τοῦ τυράννου ἔφη τις, ἄττα γὰρ ὁ Φάλαρις ἠνώχλει τοῖς Ἀκραγαντίνοις: ναυμαχίαν γὰρ τοσαύτην καὶ τυράννων ἀμώπτητα οὐχὶ τῷ ἄττα ὀνόματι οὐδὲ τῷ ἠνώχλει ἔχρην λέγειν, ἀλλ' ἐν μεγάλοις καὶ πρέπουσιν τῷ ὑποκειμένῳ πράγματι. – Im Ausdruck kommt „Trockenheit“ vor, wenn einer große Ereignisse mit kleinen Worten beschreibt, so wie der Gadarener sie über die Seeschlacht von Salamis sagt; und einer sagte sogar über den Tyrannen Phalaris: „Denn Phalaris bereitet den Bewohnern von Akragas bestimmte Unannehmlichkeiten.“ Eine so bedeutende Seeschlacht und die Grausamkeiten der Tyrannen sollten weder mit dem Wort „bestimmte Dinge“ noch mit dem Wort „Unannehmlichkeiten“ bezeichnet werden, sondern in großen und dem Thema angemessenen Begriffen.

108 Pol. 2.56; 7.7; 15.34–36; 29.12; vgl. D'HUYs 1987, 226–229.

ὑποκειμένοις ἐξαριθμεῖσθαι, καθάπερ οἱ τραγωδιογράφοι, τῶν δὲπραχθέντων καὶ ῥηθέντων κατ' ἀλήθειαν αὐτῶν μνημονεῦειν πάμπαν, κἂν πάνυ μέτρια τυγχάνωσιν ὄντα. **11.** τὸ γὰρ τέλος ἱστορίας καὶ τραγωδίας οὐ ταυτόν, ἀλλὰ τοῦναντίον. ἐκεῖ μὲν γὰρ δεῖ διὰ τῶνπιθανωτάτων λόγων ἐκπλήξαι καὶ ψυχαγωγῆσαι κατὰ τὸ παρὸν τοὺς ἀκούοντας, ἐνθάδε δὲ διὰ τῶν ἀληθινῶν ἔργων καὶ λόγων εἰς τὸν πάντα χρόνον διδάξαι καὶ πείσαι τοὺς φιλομαθοῦντας, **12.** ἐπειδὴ περ ἐν ἐκείνοις μὲν ἡγεῖται τὸ πιθανόν, κἂν ἢ ψεῦδος, διὰ τὴν ἀπάτην τῶν θεωμένων, ἐν δὲ τούτοις τάληθές διὰ τὴν ὠφέλειαν τῶν φιλομαθοῦντων.

Bemüht, Jammer bei den Lesern zu entfachen und ihr Mitleid gegenüber seinen Worten zu erregen, führt er Frauen herbei, die sich umarmen und die Haare ausreißen und die Brüste entblößen, dazu noch die Tränen und Schreie der Männer und Frauen, die zusammen mit ihren Kindern und greisen Eltern in Gefangenschaft geführt werden. **8.** Und dies tut er seine ganze Geschichtsschreibung hindurch, indem er bei jedem einzelnen [Geschehen] versucht, stets das Schreckliche (*ta deina*) vor Augen zu stellen. **9.** Über das Vulgäre und Weibische seiner Auswahl sollte man schweigen, jedoch gut untersuchen, was für die Geschichte angemessen und nützlich ist. **10.** Demzufolge soll ein Geschichtsschreiber nicht darauf abzielen, zufällige Ereignisse durch sein Werk hindurch als staunens- und schreckenswerte Wunder (*terateuomenon*) zu erzählen, noch danach streben, Reden, die *vielleicht* gehalten wurden, zu bringen, noch zusätzlich zur eigentlichen Handlung Begleitumstände aufzählen (*exarithmeisthai*), wie die Tragödienschreiber, sondern ganz wahrheitsgetreu an Taten und Reden zu erinnern, auch wenn diese ganz gewöhnlich sind. **11.** Denn der Zweck von Geschichte und Tragödie ist nicht derselbe, sondern entgegengesetzt. Diese nämlich muss die Zuhörer mit überzeugenden Worten erschüttern (*ekplēxai*) und ihre *psyche* für den Moment führen (*psychagogēsai*), jene aber muss durch echte Taten und Worte für alle Zeit die Lernwilligen lehren (*didaxai*) und überzeugen. **12.** Darum gibt man bei diesen [den Tragödien] dem glaubwürdigen Inszenierten Vorrang, auch wenn es eine Lüge ist, um die Zuschauer zu täuschen, während man bei jenen das Wahre bevorzugt, um die Lernwilligen zu unterstützen.

Pol. 2.56.7–12

Als Beispiel für kritikwürdige Stellen zieht Polybius offensichtlich eine Beschreibung der *urbs capta* heran. Viele der genannten Elemente (Weinen, Schreien, abgeführte Familien) entsprechen den Details, die später Quintilian nennt, um die Technik des *merismos* zu demonstrieren: Statt einer abstrakten, zusammenfassenden Formulierung sollte der Redner laut Quintilian besser konkrete Details aufzählen, um die Emotionen der Rezipienten anzusprechen.¹⁰⁹ Diese Affekterregung ordnet Polybius der Tragödie zu und lehnt sie als Ziel für die Historiographie ab, wenn es sich um *erfundene* Details handelt.¹¹⁰ Dem Geschichtsschreiber muss es darum gehen, das

109 Vgl. Kap. 2.4 und PAUL 1982, 145.

110 Vgl. MARINCOLA 2003, 301: „Phylarchus' scenes are faulted not because they are emotional, but because they are invented.“ Weitere Kritik zu Beschreibungen der *urbs capta*: Plut. *Per.* 28 über Duris' Schilderung der Einnahme von Samos (4. Jh. v. Chr.); Diodorus Siculus (1. Jh. v. Chr.) kritisiert die Beschreibung von Vergewaltigungen Diod. 20.4: ἀφ' ὧν ἡμῖν περιαιρετέον ἐστὶ τὴν ἐπίθετον καὶ συνήθη τοῖς συγγραφεῦσι τραγωδίαν, μάλιστα μὲν διὰ τὸν τῶν παθόντων ἔλεον, ἔπειτα καὶ διὰ τὸ μῆθένα τῶν ἀναγιγνωσκόντων ἐπιζητεῖν ἀκοῦσαι τὰ κατὰ μέρος, ἐν ἑτοίμῳ τῆς γνώσεως οὐσης. – Wessen wir uns enthalten müssen, ist die hinzugefügte und bei den „Zusammenschreibern“ vorkommende Tragödie, vor allem aus Mitleid mit den Opfern, dann auch, weil keiner der Zuhörer alles im Detail hören will, was er schon fertig in seiner Überlegung hat.

langfristige Verstehen der Rezipienten zu fördern (*didaxein philomathountas*), und nicht wie in der Tragödie durch psychologische Manipulation und erfundene erstaunliche Geschichten eine punktuelle emotionale Erschütterung hervorzurufen (*psychagogēsai, ekplēxai, terateuomenon, ta deina*).

Doch an anderer Stelle setzt Polybius selbst detaillierte Beschreibungen ein – bei Ereignissen, die ihm von besonderer historischer Bedeutung zu sein scheinen.¹¹¹ Wie JOHN MARINCOLA ausführlich zeigt, ist Polybius' Kritik an Phylarchus keineswegs pauschal gegen die Erregung von Emotionen gerichtet; er hält es in der Historiographie nur für unangebracht, wenn Gefühle auf erfundenen Ereignissen beruhen oder gar dazu führen, Partei für die falsche Seite zu ergreifen.¹¹² Die Darstellung von Gewalt an sich ist für Polybius, wie für die meisten antiken Schriftsteller, unproblematisch und dient nur als Beispiel für die Fallstricke, denen ein Historiograph entgehen sollte. So schreibt VIKTOR D'HUYS in seiner Untersuchung zu Gewaltbeschreibungen in historiographischen Texten:

A first important conclusion from these texts of Polybius is that not one actually deals directly with the relating of violence as a specific problem. Violent scenes are discussed in connection with other methodological matters such as dramatization, distortion of the truth, the difficulties of a monograph, ‚utility and pleasure‘ of a work, etc.¹¹³

Die kritisierten Szenen beinhalten zwar detaillierte Beschreibungen von Gewalt, aber nur deshalb, weil diesen Stellen ein hohes Potenzial für Affekterregung zugeschrieben wird. Die antiken Historiographen üben keine Kritik an der Gewaltdarstellung an sich, sondern stellen vielmehr die Frage, ob die dadurch ausgelöste Affekterregung der Zielsetzung des Textes dienlich ist: Gewinnt der Text durch die Auslösung starker Emotionen an Anschaulichkeit und sorgt damit beim Rezipienten für ein besseres Verständnis der beschriebenen Ereignisse? Oder wird er vielmehr durch zu starke Erschütterung und Staunen überwältigt und kann kein Verständnis für die Zusammenhänge entwickeln? Ganz andere Kritik übt der Satiriker Lukian an detaillierten Beschreibungen in Geschichtswerken: Er weist auf die Gefahr hin, eine unerwünschte Rezipientenreaktion auszulösen und statt Staunen und Erschütterung Langeweile und Belustigung hervorzurufen.

Tränen des Gelächters: Lukians Kritik an detailreichen Beschreibungen

Wie schnell detaillierte Beschreibungen belanglos und lächerlich wirken, zeigen Passagen aus Lukians Schrift „Wie man Geschichte schreiben soll“, die der Satiriker im 2. Jh. n. Chr. verfasste. Die von ihm kritisierten Historiographen benennt er nicht; es

¹¹¹ Vgl. D'HUYS 1987, 229 ff. zu Polybius' Beschreibungen der Schlacht von Zama (25.9–16) und der Belagerung von Abydos (26.29–35).

¹¹² MARINCOLA 2003, 299–302 und ders. 2013, 80 f. zu Pol. 2.56–63.

¹¹³ D'HUYS 1987, 230.

ist ihm durchaus zuzutrauen, dass er die Beispiele selbst erfunden hat. Dennoch muss seine Leserschaft ähnliche Textstellen in Geschichtswerken gekannt haben, damit die Satire ihre Wirkung entfalten konnte. Ausführliche Beschreibungen sind laut Lukian eine Krücke für hilflose Autoren, die entweder kein passendes Material haben oder von der Auswahl überfordert sind. Sie gewöhnen sich durch die Ekphrasis von Landschaften an detaillreiche Beschreibungen und versuchen dann, dieselbe Technik auf die Schilderung von bedeutsamen Taten zu übertragen. Dies führt zu viel zu detaillierten, übertriebenen und daher unglaubwürdigen Beschreibungen:

ὑπὸ γὰρ ἀσθενείας τῆς ἐν τοῖς χρησίμοις ἢ ἀγνοίας τῶν λεκτέων ἐπὶ τὰς τοιαύτας τῶν χωρίων καὶ ἄντρων **ἐκφράσεις** τρέπονται, καὶ ὁπόταν ἐς πολλὰ καὶ μεγάλα πράγματα ἐμπέσωσιν, εἰκόασιν οἰκέτη νεοπλούτῳ, ἄρτι κληρονομήσαντι τοῦ δεσπότου, ὃς οὔτε τὴν ἐσθῆτα οἶδεν ὡς χρῆ περιβαλέσθαι οὔτε δειπνῆσαι κατὰ νόμον, ἀλλ' ἐμπηδήσας, πολλακίς ὀρνίθων καὶ σுவίων καὶ λαγῶν προκειμένων, ὑπερεμπίπλαται ἔτνους τινὸς ἢ ταρίχους, ἔστ' ἂν διαρραγῇ ἐσθίῳν. οὗτος δ' οὖν, ὃν προεῖπον, καὶ τραύματα συνέγραψε πάνυ ἀπίθανα καὶ θανάτους ἀλλοκότους, ὡς εἰς δάκτυλον τοῦ ποδὸς τὸν μέγαν τρωθεὶς τις αὐτίκα ἐτελεύτησε, καὶ ὡς ἐμβοήσαντος μόνον Πρίσκου τοῦ στρατηγοῦ ἑπτὰ καὶ εἴκοσι τῶν πολεμίων ἐξέθανον. ἔτι δὲ καὶ ἐν τῷ τῶν νεκρῶν ἀριθμῷ, τοῦτο μὲν καὶ παρὰ τὰ γεγραμμένα ἐν ταῖς τῶν ἀρχόντων ἐπιστολαῖς ἐψεύσατο: ἐπὶ γὰρ Εὐρώπῳ τῶν μὲν πολεμίων ἀποθανεῖν μυριάδας ἑπτὰ καὶ τριάκοντα καὶ ἕξ πρὸς τοῖς διακοσίοις, Ῥωμαίων δὲ μόνους δύο, καὶ τραυματίας γενέσθαι ἑννέα. ταῦτα οὐκ οἶδα εἴ τις ἂν εὖ φρονῶν ἀνάσχοιτο.

Aus Mangel an dem, was es bedarf, oder aus Unkenntnis dessen, was ausgewählt werden muss, flüchten sie sich zu derartigen **Beschreibungen (ekphraseis)** der Länder und Höhlen, und wann immer sie zufällig auf viele und große Taten stoßen, gleichen sie einem neureichen Freigelassenen, der eben erst den Herrn beerbt hat – er weiß weder, wie er die Kleidung anlegen muss noch wie er gesittet speisen muss, sondern überstürzt, während oft Vögel und Schweinefleisch und Hasen serviert werden, überfrisst er sich an irgendeinem Brei oder Gepökelttem, bis er vor Essen platzt. Der Autor nun, von dem ich gesprochen habe, schreibt gänzlich unglaubwürdige Wunden und ungewöhnliche Todesfälle zusammen, wie einer am großen Zeh verletzt wird und sofort stirbt, und wie der General Priscus nur ausruft, und siebenundzwanzig Feinde dahinscheiden. Und auch bei der Zahl der Toten lügt er: denn bei Europus bringt er 70.236 Feinde um, von den Römern aber nur zwei, und lässt sieben verwundet werden. Ob einer bei gesundem Verstand das ertragen kann, weiß ich nicht.

Luc. hist. conscr. 20

Lukian vergleicht die Verfasser mit einem ungesittetem und wahllosen Vielfraß. Sie haben sich ebensowenig unter Kontrolle wie der Gourmand – sobald sie in ihrem Werk große Ereignisse beschreiben, kommt es ihnen nicht auf die bewusste Auswahl und formvollendete Darstellung an. Stattdessen achten sie nur auf die Quantität, die Länge und Ausführlichkeit der Beschreibungen – welche Einzelelemente wie zusammengestellt werden, ist egal. So werden gerade Schlachtenbeschreibungen und Todeszenen durch manche Details unglaubwürdig. Auch das fehlende Sachverständnis eines Autors kann peinlich auffallen, insbesondere, wenn er sich in seinen Vorträgen als Augenzeuge des Kampfgeschehens präsentiert.¹¹⁴ Die wahllose Zusammenstellung

¹¹⁴ Luc. hist. conscr. 29: καὶ ταῦτα Κορινθίων ἀκούοντων ἀνεγίγνωσκε τῶν ἀκριβῶς εἰδότεων, ὅτι μηδὲ κατὰ τοῖχου γεγραμμένον πόλεμον ἐωράκει. ἀλλ' οὐδὲ ὄπλα ἐκεῖνός γε ᾗδει οὐδὲ μηχανήματα οἷα ἐστίν

von Details kann einen Text jedoch nicht nur unglaubwürdig, sondern auch langweilig erscheinen lassen. Der Versuch, großen Historiographen wie Thukydides nachzueifern, wird in den Händen solcher Stümper zur komischen Szene, wenn die Langeweile in Belustigung umschlägt. Lukian äußert daher bissige Kritik über einen Historiographen, der eine Grabrede durch zu viele nebensächliche Details über die Maßen aufbauscht und damit bei ihm Tränen auslöst – Tränen des Gelächters:

εἴτ' ἐπειδὴ Θουκυδίδης ἐπιτάφιόν τινα εἶπε τοῖς πρώτοις τοῦ πολέμου ἐκείνου νεκροῖς, καὶ αὐτὸς ἠγήσατο χρῆναι ἐπειπεῖν τῷ Σευηριανῷ: ἅπασι γὰρ αὐτοῖς πρὸς τὸν οὐδὲν αἴτιον τῶν ἐν Ἀρμενίᾳ κακῶν, τὸν Θουκυδίδην, ἢ ἄμιλλα.

θάψας οὖν τὸν Σευηριανὸν μεγαλοπρεπῶς ἀναβιβάζεται ἐπὶ τὸν τάφον Ἀφράνιον τινα Σίλωνα ἐκατόνταρχον, ἀνταγωνιστὴν Περικλέους, ὃς τοιαῦτα καὶ τοσαῦτα ἐπερρητόρευσεν αὐτῷ, ὥστε με νῆ τὰς Χάριτας πολλὰ πάνυ **δακρῦσαι ὑπὸ τοῦ γέλωτος**, καὶ μάλιστα ὅποτε ὁ ῥήτωρ ὁ Ἀφράνιος ἐπὶ τέλει τοῦ λόγου δακρῦων ἅμα σὺν οἰμωγῇ περιπαθεῖ ἐμέμνητο τῶν πολυτελῶν ἐκείνων δείτνων καὶ προπόσεων, εἶτα ἐπέθηκεν Αἰάντειόν τινα τὴν κορωνίδα: σπασάμενος γὰρ τὸ ξίφος, εὐγενῶς πάνυ καὶ ὡς Ἀφράνιον εἰκὸς ἦν, πάντων ὀρώντων ἀπέσφαξεν ἑαυτὸν ἐπὶ τῷ τάφῳ, οὐκ ἀνάξιος ὢν μὰ τὸν Ἐνυάλιον πρὸ πολλοῦ ἀποθανεῖν ἢ τοιαῦτα ἐρρητόρευε. καὶ τοῦτο ἔφη ἰδόντας τοὺς παρόντας ἅπαντας **θαυμάσαι καὶ ὑπερεπαινεσαι τὸν Ἀφράνιον**.

ἐγὼ δὲ καὶ τὰ ἄλλα μὲν αὐτοῦ κατεγίνωσκον, μονονουχὶ ζωμῶν καὶ λοπάδων μεμνημένου καὶ ἐπιδακρύνοντος τῇ τῶν πλακούντων μνήμῃ, τοῦτο δὲ μάλιστα ἤτιασάμην, ὅτι μὴ τὸν συγγραφεὰ καὶ διδάσκαλον τοῦ δράματος προαποσφάζας ἀπέθανε.

Dann – weil ja Thukydides eine Grabrede für die ersten Toten jenes Krieges verfasste – meint er, selbst eine für Severianus dazu schreiben zu müssen: Denn bei ihnen allen [herrscht] ein Wett-eifer mit dem, der nichts für die Schwierigkeiten in Armenien kann, mit Thukydides.

Er hat also Severian begraben und lässt feierlich zum Grab hinauf einen gewissen Afranius Silo, einen Zenturio steigen, einen Rivalen von Perikles [der die Grabrede bei Thukydides hält, *Ann. M.B.*], dem eine derartige und umfängliche Rede entströmt, dass es mich – bei den Musen! – **ganz und gar zum Weinen bringt vor Lachen (*dakryasai hypo tou gelotos*)**, und besonders an der Stelle, wo der Redner Afranius am Ende der Rede unter Tränen und bewegtem Stöhnen an jene teuren Speisen und Getränke erinnert, wiewohl er wie Ajax seinen krönenden Abschluss darbringt: Denn er zog seine Klinge, ganz edel wie es einem Afranius auch geziemt, und vor den Augen aller erstach er sich selbst über dem Grab, und hatte es wohl verdient – beim Kriegsgott! – für vieles zu sterben, als er eine derartige Wortflut verströmte. Und dies, sagt er, **bestaunten (*thamasai*)** die anwesenden Zuschauer alle **und lobten Afranius über die Maßen (*hyper-epainesai*)**.

Ich dagegen verurteile ihn aus anderen Gründen, da er geradezu aller Suppen und Teller gedachte und bei der Erinnerung an die Kuchen in Tränen ausbrach! Dessen aber hatte er sich besonders schuldig gemacht, dass er nicht den Historiker und Schauspielschüler zuerst erstach, bevor er selbst starb.

Luc. *hist. conscr.* 26

οὐδὲ τάξεων ἢ καταλοχισμῶν ὀνόματα: πάνυ γοῦν ἔμελεν αὐτῷ πλαγίαν μὲν τὴν φάλαγγα, ἐπὶ κέρως δὲ λέγειν τὸ ἐπὶ μετώπου ἄγειν. – ... und dieses trug er den korinthischen Zuhörern vor, die genau wussten, dass er nicht einmal eine an die Wand gemalte Schlacht gesehen hatte. Aber jener konnte weder Waffen noch Kriegsmaschinen auseinanderhalten noch die Namen von Marschformationen oder Heeresabteilungen: Für ihn hieß es Flanke genauso gut wie die Phalanx, „in Flügelformation“ zu sagen und „in der Front“ zu beschreiben.

Afranius will eine Grabrede halten, die aber durch die ausführliche Aufzählung von belanglosen Details völlig unpassend wird. Das interne Publikum bestaunt und lobt die Rede in höchsten Tönen, so dass die Vermutung naheliegt, dass der Verfasser dieser Szene von seinen Rezipienten eine ähnliche Reaktion erwartet. Doch der Leser Lukian empfindet diese aufzählende Rede offensichtlich als überflüssige Hyperbole. Deshalb kritisiert er wenig später auch einen weiteren Geschichtsschreiber, der eine große Schlacht nur kurz abgehandelt, und dafür eine völlig nebensächliche Söldnergeschichte in aller Länge ausbreitet. Die Ironie bei dieser Kritik ist freilich, dass Lukian selbst dieses Missverhältnis reproduziert.¹¹⁵ Für den Satiriker ist die übertriebene Ausführlichkeit oder Wiederholung ein gezielt eingesetztes Stilmittel zur Unterhaltung seiner Rezipienten. Was aber die Satire so gelungen macht, ist kein erwünschter Effekt der Geschichtsschreibung.

Weder Unglauben noch Langeweile oder Belustigung sind das Ziel von Beschreibungen von Gewalttaten in der Historiographie. Lukians Kritik zeigt deutlich, dass die Auswahl von Details ebenso wie die Strukturierung und Länge einer beschreibenden Aufzählung großen Einfluss auf die emotionale Reaktion der Rezipienten hat. Gerade den Beschreibungen von Kämpfen, einzelnen Todesszenen, Folter und zerstörerischer Gewalt im Rahmen der Eroberung einer Stadt attestieren antike Rezipienten ein hohes Affektpotenzial. Als Reaktion wird selten das Mitleid genannt, öfter der Schrecken. Am häufigsten genannt und kritisiert wird die Erregung von Staunen und die Erschütterung (*ekplēxis*), die den Rezipienten überwältigen können. Kritiker der detaillierten, affektorientierten Gewaltbeschreibungen fürchten, dass diese Aufzählungen *zu* anschaulich sind und der Rezipient so von einem Verständnis der Zusammenhänge abgelenkt wird.

3.7. Fazit: Leitbegriffe antiker Kategorisierungen: *voluptas*, Staunen, (Selbst-)Kontrolle

Die Untersuchung der Textpassagen von Platon bis Augustinus hat gezeigt, dass über einen Zeitraum von 800 Jahren hinweg im Diskurs über die Beeinflussung beziehungsweise die Reaktionsmuster eines Publikums bestimmte Leitmotive gebraucht werden. Die Beschreibungen tödlicher Gewalt richten sich auf die Sinneswahrnehmungen, insbesondere auf visuelle Eindrücke. Immer wieder werden als Reaktionen Staunen (*thaumazein*, *mirari*) und Erschütterung (*ekplēxis*) genannt. Diese Begriffe sind im Zusammenhang mit der überwältigenden Affekterregung durch aufzählende Beschreibungen bereits bekannt.

Dabei offenbart sich das Janusgesicht der Visualisierung und des davon ausgelösten Staunens. Dieses kann zu Sinnstiftung führen (Forschen, Lernen, Belehrung, Erkenntnis), genauso aber zu einem Verlust der Selbstbeherrschung. In beiden Fällen

115 Luc. *hist. conscr.* 28

wird die treibende Kraft auf die emotionale Beeinflussung der Rezipienten zurückgeführt. Die Verknüpfung von Staunen und *voluptas* charakterisiert den negativ beurteilten Voyeurismus, bei dem der aktive Blick des Zuschauers aufgrund seines Kontrollverlustes fremdgesteuert wird, was sich durch Massendynamik noch verstärken kann.

Die miteinander verbunden Gefühle von Faszination und Schrecken, die der Anblick einer echten Leiche auslöst, verlieren durch die eindeutige Setzung eines fiktiven Rahmens wie im Drama oder Bild einen Teil ihrer Ambivalenz: Nun steht der ästhetische Genuss der technischen Perfektion ebenso wie die Freude am Leid des Beobachteten im Vordergrund. Problematisch wird die Rezeptionssituation dann, wenn dieser fiktive Rahmen aufgebrochen wird, wie es in der *controversia* der Fall ist. Dann muss der Rezipient neben oder statt eines kunstkritischen Urteils auch ein moralisches fällen – und damit gleichzeitig auch sein eigenes Verhalten hinterfragen. Staunen und *voluptas* werden also als adäquate Rezipientenreaktion durchaus in Frage gestellt.

Im Kontext der Historiographie finden wir zudem auch Kritik an Verfassern von ausführlichen (Gewalt-)Beschreibungen. Manche Autoren und Rezipienten sind der Ansicht, dass anschauliche Beschreibungen und die emotionalen Reaktionen darauf unabdingbar sind, um die Bedeutung der geschilderten Ereignisse nachvollziehbar zu machen. Andere kritisieren die Ausschmückung mit erfundenen Details und Beschreibungen, die allein auf Affekterregung abzielen, und so kein Verständnis der historischen Zusammenhänge wecken. Lukian schließlich zeigt in seiner Satire, dass selbst bei einem potenziell spannenden Inhalt wie Schlachten und Todesszenen die unüberlegte Aufzählung zu vieler Details nicht zu Staunen oder Schrecken, sondern vielmehr zu Langeweile und Belustigung führen kann.

Ein weiterer Kontext, in dem antike Autoren Tod und Gewalt häufig thematisieren und dadurch bestimmte emotionale (oder kognitive) Reaktionen auslösen wollen, sind *exempla*. Im folgenden Kapitel werde ich ausgehend von Senecas Briefen zeigen, wie diese narrativen Kleinformen besonders anschaulich gestaltet werden können.

4 Aufzählung und Reduktion von *exempla*

4.1 Aufzählungen und Sammlungen von *exempla*

Der Schwerpunkt dieses Kapitels liegt auf Senecas *exempla* zum gewaltsamen Tod und Beschreibungen der Folter. Anhand von ausgewählten Passagen aus Senecas Briefen lässt sich besonders gut zeigen, dass sowohl die Reduktion auf wenige Details als auch die Auflistung vieler Details zur Anschaulichkeit beitragen und die *phantasia* der Rezipienten beeinflussen können. Diese Prinzipien von Reduktion und Intensivierung prägen auch die Gestaltung aufzählender Passagen in *De ira* und in Lucans Rückschau im *Bellum Civile*, mit denen ich mich in den folgenden Kapiteln befasse, und die ebenfalls *exempla* beinhalten.

Antike *exempla* überliefern Taten bzw. Äußerungen von Personen. Durch die Kommemoration in mündlichen und schriftlichen Erzählungen (oder auch in materiellen Zeichen wie Statuen) wird dem ursprünglichen Ereignis eine überzeitliche positive oder negative Vorbildfunktion zugeschrieben.¹ Daher war die Verwendung von *exempla* auch in der Kaiserzeit in erster Linie Teil der Rhetorikausbildung und Rechtspraxis. Sie konnten als Präzedenzfälle herangezogen werden – nicht für die Urteilsfindung, sondern für die Argumentation der Anwälte. Aristoteles wie Quintilian zählen *exempla* zu den Mitteln der Beweisführung.² KARL ALEWELL schreibt, dass vor allem die Aufzählung mehrerer *exempla* eine persuasive Funktion einnimmt:

Sie treten beim fehlen eigentlicher zwingender beweise (des enthymems) an dessen stelle; beim vorhandensein solcher folgen sie ihnen und spielen die rolle von zeugnissen. naturgemäß müssen sie im ersteren falle in großer zahl gegeben werden, während im zweiten ein gut gewähltes beispiel genügt.³

Die geschickte Einbindung von *exempla* konnte effektiver sein als abstraktere Argumentationsformen.⁴ Dies gilt besonders für ein römisches Publikum, dessen Gesellschaftsstruktur von der Familienzugehörigkeit bestimmt und dessen Geschichtsverständnis, moralische und juristische Leitlinien in hohem Maße durch die Taten und Sitten der Vorfahren geprägt war. Dennoch sind selbst traditionelle *exempla* keine starre Verkörperung abstrakter Tugenden, sondern vielmehr eine narrative Vorlage für bestimmte Handlungsweisen.⁵ Gefragt war daher die Kunst, einschlägige *exempla* immer wieder auf neue Art zu präsentieren und weniger bekannte, aber ebenso

1 Vgl. die diskursiv orientierte Definition von ROLLER, 2009, 2146 f. Für eine ausführliche Bestimmung von sieben Charakteristika des antiken *exemplum* vgl. WITTCHOW 2001, 55 – 71 in Bezug auf LYONS 1989.

2 Arist. *rhet.* 1356b; Quint. *inst.* 5.11 und 12.4.

3 [sic] ALEWELL 1913, 17.

4 BLOOMER 1992, 4.

5 Vgl. URBAN 2011, 17, der von „narrative patterns for particular types of action“ spricht.

passende vorzustellen.⁶ Allein Cicero, der im Laufe seiner Tätigkeit zunehmend Personen der jüngeren römischen Vergangenheit als *exempla* anführte,⁷ bietet den angehenden Rednern und Schriftstellern des 1. Jh. n. Chr. eine veritable Fundgrube möglicher Beispiele. Nimmt man auch nur Livius hinzu, übersteigt die Textmenge schnell den zu bewältigenden Umfang für eine gründliche Recherche. Viele *exempla* finden sich zudem personenzentriert in Biographien oder nach thematischen Gesichtspunkten geordnet in enzyklopädischer Literatur.⁸ Es erstaunt nicht, dass schließlich *exempla*-Sammlungen entstanden, von denen uns jedoch nur das Werk des Valerius Maximus erhalten ist.⁹ Auf dessen Sammlung werde ich hier nur knapp eingehen, da ich in Kapitel 5 und 6 mehrere *exempla* daraus bespreche, die sich in Senecas *De ira* und Lucans Rückschau wiederfinden.

Valerius Maximus verfasst zur Zeit des Kaisers Tiberius, also zu Beginn des 1. Jhs. n. Chr., eine Sammlung *Facta et Dicta Memorabilia* („Erinnerungswürdige Taten und Sprüche“). Die Hauptquellen für ihn sind, entsprechend ihrer unangefochtenen Autorität, Cicero und Livius. In seinen *exempla* beschränkt sich Valerius auf historische Personen, fast alle namentlich bekannt, nennt also keine rein mythischen Begebenheiten. Da Valerius überzeitlich gültige *exempla* vorstellen will, muss er teilweise (zum Leidwesen heutiger Historiker) Erzählungen soweit von ihrem spezifischen historischen Ballast befreien, dass die Bezüge zu seinen moralischen Kategorien deutlich werden.¹⁰

In neun Büchern ordnet er insgesamt 967 *exempla* unter 91 Rubriken an und teilt sie jeweils in römische und ausländische Beispiele auf. Die Rubriken widmen sich Themen wie *moderatio* (Mäßigung, 4.1), *gratitudo* (Dankbarkeit, 5.2) oder *crudelitas* (Grausamkeit, 9.2); also in der Regel Abstrakta, die eine persönliche Tugend, Untugend

6 Cicero etwa musste für seine *Consolationes* die Beispiele selbst zusammenstellen (ALEWELL 1913, 41 mit Verweis auf *de divin.* 2.22, *ad Att.* 20,2; 22,2; 24,2). Das Fortleben dieser Liste zeigt Hieronymus; *ep.* 60.5; vgl. BLOOMER 1992, 69–77.

7 BLOOMER 1992, 5f.

8 Im 1. Jh. v. und 1. Jh. n. Chr. bieten die Biographien von Cornelius Nepos (*De viris illustribus*), Suetons Kaiserviten sowie Plutarchs Kaiserviten und Parallelbiographien Stoff für *exempla*. Zur Exemplarizität und Enzyklopädie vgl. v. a. SCHULTZE 2011 und MORGAN 2013.

9 Gell. 6.18.11 erwähnt ein Werk *exempla* von Cornelius Nepos (1. Jh. v. Chr.), das wohl Anekdoten für Redner enthielt. Eine Sonderform ist die sog. *Exitus*-Literatur: Cic. *div.* 2.22 spricht davon, für sein (verlorenes) Werk *De consolatione* die Todesszenen berühmter Männer als *exempla consolationis* zusammenzustellen; Plinius nennt gleich zwei Autoren, die Sammlungen von *exitus illustrium virorum* verfassten (Gaius Fannius in *epist.* 5.5.3 und Titinius Capito in *epist.* 8.12.4). Auch die Reihen von Morden und Selbstmorden bei Tacitus (*Ann.* 15 und 16) sind davon beeinflusst; vgl. KER 2009a, 50–57.

10 ALEWELL 1913, 38 Anm. 3 spricht Valerius Maximus grundsätzlich moralische oder pädagogische Absichten ab; für ihn ist die Sammlung ein rein rhetorisch-praktisches Nachschlagewerk. Dagegen sieht THURN 2001, 94 in der Sammlung „ein philosophische *praecepta* illustrierendes „Erziehungs“- oder noch eher ein moralisches „Geschichts“-Buch für einen von dem Rhetorikunterricht geprägten Kreis“. BLOOMER 1992, 12f. und 259 argumentiert überzeugend für soziale Aufsteiger als Teil des intendierten Publikums, die in der Sammlung Bildungsschatz und Handlungsvorbilder zugleich finden.

oder Eigenart bezeichnen.¹¹ Durch die Einteilung in Rubriken stellt die Sammlung des Valerius einen neuen Umgang mit *exempla* vor: Unabhängig von einer mündlichen Tradition ermöglicht sie jedem Leser den Zugang zu diesem Wissen und legt als ordnendes Prinzip eben nicht die personalen Bezüge zu Grunde, die *exempla* in erster Linie mit der Kultur der *nobiles* verknüpfen. Valerius präsentiert stattdessen ein kollektives römisches Wertesystem, das nicht nur für die oberste Gesellschaftsschicht gilt.¹² Seine thematisch geordneten *exempla*-Gruppen demonstrieren das richtige bzw. falsche Verhalten gegenüber Freunden, Familienmitgliedern, Kollegen und Konkurrenten oder zeigen besonders tiefgreifende Launen des Schicksals auf. Indem auch Personen außerhalb der Schicht der *nobiles* zu *exempla*-Trägern werden, entstehen neue Identifikationspotentiale – so wird etwa die *fortitudo* (Tapferkeit) auch anhand von Beispielen zu zwei Centurionen Caesars charakterisiert.¹³

Die Sammlung des Valerius Maximus richtet sich also an ein breites Publikum. Sie ist einerseits eine Fundgrube von *exempla*, die ein Leser in eigenen rhetorischen und literarischen Werken weiterverwenden kann, und die sich auch für eine soziale Profilierung beispielsweise im (Tisch-)Gespräch eignen. Andererseits vermittelt sie systematisch römische Wertvorstellungen, in die auch die Traditionen der *nobiles* miteinfließen. Sie kann damit auch als Handlungsanweisung für soziale Aufsteiger geeignet sein.¹⁴

Da sich klare, generalisierende Aussagen über Moral und Unmoral gut an Extremsituationen treffen lassen, verwundert es nicht, wenn gewaltsamer Tod, Mord und Selbstmord unter ungewöhnlichen Umständen auch außerhalb der einschlägigen Kategorien *de crudelitate* (Grausamkeit, 9.2) und *de mortibus non vulgaribus* (ungewöhnliche Todesfälle, 9.12) anzutreffen sind. Letztere Überschrift zeigt aber auch das Interesse am Kuriosen, das in Valerius' Sammlung immer wieder aufscheint und einen guten Teil kaiserzeitlicher Literatur prägt. Nicht zu vernachlässigen ist daher ein gewisser Unterhaltungsfaktor, den bereits Cicero auch der historiographischen Literatur zuschreibt. Wie er in *de finibus* 5.51f. bemerkt, lesen auch Angehörige niedriger Gesellschaftsschichten *cum voluptate* („mit Lust“) von Ereignissen, aus denen sie keinen direkten Nutzen ziehen können. HELMUT KRASSER überträgt dieses Rezeptionsmodell plausibel auf den breit gefächerten Leserkreis von Valerius Maximus:

Voluptas im ciceronianischen Sinne entsteht eben nicht nur aus der Freude an spannenden und dramatischen Ereignissen, sondern auch aus dem Wohlbehagen des Lesers, der sich durch die Anerkennung seiner sozialen Position und seiner Wertsetzungen im gelesenen Text wiederfinden und bestätigt sehen kann.¹⁵

¹¹ Vgl. BLOOMER 1992, 25. Die Titel der Rubriken sind moderne Ergänzungen, basieren aber auf Schlagwörtern, die Valerius jeweils in der Einleitung zu einer Gruppe von *exempla* verwendet.

¹² KRASSER 2011, 242f.

¹³ Val. Max. *de fortitudine* 3.2.22f, dazu KRASSER 2011, 244f.

¹⁴ Vgl. WALKER 2004, xxi mit Bezug auf BLOOMER 1992, 12f. und 259.

¹⁵ KRASSER 2011, 251.

Ein ähnliches Verständnis von *voluptas* gilt auch für Senecas Verwendung von Beispielen: Wie ich in diesem Kapitel anhand von *epist.* 70 zeige, gestaltet er seine *exempla* durch eine verzögerte Informationsvergabe besonders spannend und unterhaltsam – und natürlich dienen sie der Veranschaulichung von Wertvorstellungen. Wie Valerius Maximus wählt auch Seneca als Träger für seine *exempla* nicht nur Personen aus der *nobilitas*, sondern führt sogar zum Tode verurteilte Verbrecher an.

„Decantatae,“ inquis „in omnibus scholis fabulae istae sunt; iam mihi, cum ad contemnendam mortem ventum fuerit, Catonem narrabis.“

„Diese Geschichten“, sagst du, „werden in allen Schulen heruntergeleiert; gleich, wenn es Zeit ist, über die Todesverachtung zu sprechen, wirst du mir den Cato erzählen!“

Sen. *epist.* 24.6

Wer sich so zu Wort meldet, ist auf die Aufzählung von *exempla* offensichtlich nicht gut zu sprechen. Mit derartigen Einwürfen, einer zweiten Person (dem sogenannten Interlocutor) zugeschrieben, lockert Seneca immer wieder seine Briefe auf. Die hier formulierte Kritik zeigt aber gleich, welche Aspekte von *exempla* im Zusammenhang mit Anschaulichkeit und Aufzählungen interessant sind. Der Interlocutor spricht, wenn auch abfällig, von *fabulae* (Geschichten), und betont damit, dass *exempla* narrative Vorlagen von Handlungsmodellen sind. Der verweisende Charakter ermöglicht es zum Einen, dasselbe *exemplum* in unterschiedlichen Variationen zu erzählen, um bestimmte Aspekte hervorzuheben; zum Anderen können so verschiedene Personen zu einer thematisch verbundenen *exempla*-Gruppe zusammengefasst werden.¹⁶ Diese Häufung erleichtert das Auswendiglernen von *exempla* und verleiht innerhalb einer Argumentation dem dahinter stehenden Ordnungsprinzip mehr Nachdruck. Gerade in Aufzählungen können *exempla* also eine systematisierende Form der Anschaulichkeit bewirken.

Da sich *exempla* auf konkrete Personen und Handlungen beziehen, können Details oder Handlungsverläufe visuell imaginiert werden. Positive wie negative Bewertungen fließen mit ein und provozieren eine emotionale Reaktion der Rezipienten (zumal *exempla* sich oft auf außergewöhnliche Situationen beziehen). Oft werden Handlungen auf wenige Details reduziert, die dann aber umso intensiver imaginiert werden können. Bestimmte *exempla* waren sogar so untrennbar mit einem Thema verbunden, dass man sie – wie bei Catos Suizid – auf den bloßen Namen reduzieren

¹⁶ Da immer wieder neue Menschen miteinbezogen werden, plädiert URBAN plausibel für die Auffassung von *exempla* als lebendigen Anschauungsmodellen: „I argue that, rather than seeing Roman actors as reaching back into history to discover models for their actions, we should instead understand them as looking to their immediate elders and superiors as transmitters of tradition. These figures from living memory serve as the last link in a chain of imitation that stretches back to those famous names from history which modern studies usually treat as the primary objects of exemplarity. Those figures, which we might term *ur-exempla*, often serve as emblems for the process of analogical reasoning rather than as models for direct emulation. Thus historical *exempla* represent more the idea of Roman tradition (*mos maiorum*) than the substance of tradition itself.“ URBAN 2011, 12f.

konnte.¹⁷ Es ist also nicht notwendig, das zugehörige Narrativ in jedem Fall wiederzugeben, da es in der Imagination der Rezipienten allein durch die Namensnennung aktiviert wird.

Was so einerseits ein besonders großes Gewicht hatte, lief gleichzeitig Gefahr, den Rezipienten durch die stereotype Präsentation von altbekannten Inhalten zu langweilen. Bei lustlosen Vortragenden führt dies zu dem vom Interlocutor so gefürchteten „Herunterleiern“.¹⁸ Senecas Briefe dagegen zeigen, wie er auf bekannte *exempla* zurückgreift und neue *exempla* überzeugend präsentiert. Durch die Auswahl bestimmter Details und die Zusammenstellung in Aufzählungen erhöht Seneca die Anschaulichkeit der Beispiele und regt die *phantasia* seiner Rezipienten besonders an.

4.2 Die *meditatio mortis*: Reduktion und Anschaulichkeit von *exempla* in Senecas Briefen

Senecas Briefsammlung *Epistulae morales* besteht aus insgesamt 124 Briefen, die er gegen Ende seines Lebens verfasste. Sie sind an einen gewissen Lucilius adressiert, der – so die Prämisse der möglicherweise fiktionalen oder zumindest fiktionalisierten Korrespondenz – mit Senecas Hilfe sein Leben nach stoischen Grundsätzen ausrichten möchte.

Die Briefe enthalten viele detailreiche aufzählende Beschreibungen, die keineswegs ausschließlich der Unterhaltung des Rezipienten dienen. Auch Passagen, die Folter, Hinrichtungen und Gladiatorenspiele thematisieren, sind keine pikante Zugabe, um eine gewisse Sensationslust zu befriedigen. Vielmehr lässt sich die Häufigkeit derartiger Themen auf das stoische Konzept der (*prae*)*meditatio* zurückführen. Seneca geht davon aus, dass die Aufzählungen und *exempla*, die sich auf Tod und Schmerzen beziehen, unwillkürlich negative Emotionen wie Furcht und Ablehnung hervorrufen – genau diese Furcht vor Schmerzen und Tod aber soll der Rezipient hinterfragen und schließlich ablegen. Die bewusste Reflexion darüber, die *meditatio*, trainiert die mentale Widerstandsfähigkeit. Sie nimmt die zunächst als negativ empfundenen Situationen gedanklich vorweg (daher auch *praemeditatio*). Weshalb ausgerechnet die Folter eine so große Rolle spielt, lässt sich ebenfalls begründen: Zum Einen war Folter zu Senecas Zeit ein akzeptierter Bestandteil des Strafrechts und damit

¹⁷ PITON 1906, 15 listet als maximal reduzierte *exempla* auf: „Brutus, der die Könige stürzte, Lucretia, Cocles, Mucius Scaevola, Clölia, Coriolan, Camillus, Cincinnatus, Curtius, Virginia und ihr Vater Virginius, Coruncanus, Curius, Fabricius, die Decier, die beidene Catonen, Censorius und Uticensis, Seranus, Regulus, die Scipionen, Aelius Tubero, Crassus Dives, Marius, Catilina, Pompejus und Sulla.“ Vgl. zu derartigen „stock examples“ auch VAN DER BLOOM 2010, 109.

¹⁸ Vgl. VALETTE 2008, 89 f. für die Kritik am schlechten Vortrag von Aufzählungen; zu lange Ausführungen langweilen die Zuhörer insbesondere durch eine monotone Formulierung und Vortragsweise – *Rhet. ad. Herr.* 4.18 kritisiert die Aneinanderreihung von Homoioteleuta und Wortwiederholungen, Cic. *de orat.* 4.18 den fehlenden Rhythmus bzw. Vortrag ohne Pause.

– in stärkerem Maß als heute – eine „lebensnahe“ Referenz für den Rezipienten. Zum Anderen ist die Konkretisierung in Waffen, Folterinstrumenten und Körperteilen ein gängiges sprachliches Mittel, um jemand anderem die Intensität von Schmerzen zu verdeutlichen. Während Seneca für die *meditatio mortis* oft eine Aufzählung von *exempla* als Ausgangspunkt nimmt, sind meist listenförmige Beschreibungen der Folter Teil der *meditatio doloris*. Seneca nutzt also die emotionale Wirkung dieser Aufzählungen, um die *phantasia*, die Imaginationskraft des Rezipienten, anzuregen, damit diese in der *meditatio* über Schmerz und Tod gezielt eingesetzt werden kann. Besonders gut zu beobachten sind diese Zusammenhänge an verschiedenen Passagen aus den *Epistulae morales*, die ich im Folgenden genauer untersuchen werde.

Für viele Menschen ist die Angst vor dem Tod besonders bedrückend. „*mortem ut numquam timeas, semper cogita*. – Denke immer an den Tod, damit du ihn nie fürchtest,“ verordnet Seneca seinem Schüler und Leser Lucilius.¹⁹ Getreu diesem Vorsatz thematisiert er das Sterben in 48 von 124 Briefen.²⁰ In diesem Zusammenhang präsentiert Seneca eine Vielzahl von Beispielen, von denen die meisten Menschen in extremen Umständen zeigen, die oft den Selbstmord als bessere – weil tugendhaftere – Alternative zu einem fremdbestimmten Tod oder Weiterleben wählen, oder die auch unter Folter standhaft bleiben. Der friedliche Tod ist eine Ausnahme, die dann jedoch eine ausführlichere Erzählung verlangt, um für das Vorhandensein von *virtus* zu argumentieren. Viele Leser Senecas dürften auch an diesem Thema interessiert sein, weil dieses Szenario zwar nicht der *praemeditatio malorum*, dafür aber einem realistisch möglichen Lebensende entspricht. Da es hierzu kaum allgemein bekannte *exempla* gibt, knüpft Seneca an Personen aus seinem Bekanntenkreis an und beschreibt z. B. den Besuch bei seinem todkranken Freund Aufidius Bassus (*epist.* 30) oder den schmerzlosen Freitod seines alten Bekannten Tullius Marcellinus (*epist.* 77). Brief 77 präsentiert darüber hinaus eine sehr differenziert gestaltete Reihe verschiedener Beispiele dafür, dass ein selbstbestimmter Tod dem fremdbestimmten Leben vorzuziehen ist – die narrative Bandbreite reicht von der bloßen namentlichen Erwähnung über einen satirischen Kommentar bis zu Anekdote, *exemplum*, Ekphrasis und der persönlichen Geschichte des Marcellinus. So verleiht Seneca seinen Briefen eine persönliche und oft unterhaltsame Note und bindet dadurch die Aufmerksamkeit des Lesers. Zudem regt er auch dazu an, im eigenen Leben nach konkreten Vorbildern, nach lebenden *exempla*, zu suchen oder Situationen aus dem eigenen Alltag zum Gegenstand philosophischer Reflexion zu nehmen.²¹

Ausführlich erzählte traditionelle *exempla*, wie wir sie beispielsweise aus Valerius Maximus kennen, finden sich in den Briefen jedoch eher selten. ROLAND MAYER begründet dies damit, dass im Genre der Briefliteratur eher die gemeinsame, alltägliche Erfahrung von Autor und Rezipient als ein *exempla*-Repertoire die grundlegende Re-

¹⁹ Sen. *epist.* 33.18.

²⁰ Vgl. MOTTO 1970, 59–62, s. v. „Death“.

²¹ So auch SCHAFFER 2011, 45 f.

ferenz für Verdeutlichung bildet, zum Anderen vermutet er, dass *exempla* als zu schmuckvoll und stilisiert für das Briefgenre gelten.²² Meiner Ansicht nach hat MAYER hier ein zu enges Verständnis von *exemplum* und vernachlässigt, dass der literarische Brief zwar vorgibt, ein spontanes, schlichtes Schriftstück zu sein, aber gleichzeitig als Kleinform eine überlegte Struktur und Stilisierung herausfordert. Seneca verzichtet keineswegs auf alle *exempla* im klassischen Sinn – er reduziert sie jedoch häufig auf eine Kurzfassung und verwendet sie in Aufzählungen. Hinzu kommt, dass die von MAYER gemeinten historischen *exempla* nur eine Form beispielhafter und veranschaulichender kurzer Erzählungen sind. Brief 77 etwa weist gleich sechs verschiedene Arten exemplarischer Narration auf, unter anderem auch Ekphrasis, satirischen Kommentar und Anekdote. Daher schließe ich mich JEAN SOUBIRAN an, der eine grundlegende Gemeinsamkeit von Vergleich, Metapher und *exemplum* postuliert, nämlich die Funktion, dem Leser ein abstraktes Thema näher zu bringen: Wie ein Fenster in einem Bühnenaufbau ermöglichen sie dem Rezipienten den Blick in einen anderen konkreten Raum, der das vordergründige Geschehen erläutert und ergänzt.²³ Mit *exempla* und anderen beispielhaften Narrationen spricht Seneca die visualisierende *phantasia* des Rezipienten an, wobei er wie in den Schmerzbeschreibungen oft aufzählende Strukturen verwendet. Am auffälligsten ist die Auflistung bekannter *exempla*, die sich nicht nur in den Briefen, sondern auch in anderen seiner Prosaschriften findet.

Auflistung, Reduktion und Ikonisierung bekannter *exempla*

Typische bekannte *exempla* der *virtus* selbst angesichts des Todes sind Cato, Scipio, Mucius Scaevola, Sokrates und Regulus. Bei Seneca treten sie in drei Argumentationen auf. Erstens: widrige Umstände sind zwar nicht erstrebenswert, aber extreme Situationen ermöglichen einen klaren Beweis von *virtus* (*prov.* 3.4, *epist.* 67.7). Zweitens: Tod und Schmerz können überwunden werden. Wer sich von der Angst vor ihnen befreit, erlangt unabhängig von äußeren Umständen innere Freiheit (*epist.* 24., *epist.* 77, *epist.* 98.12). Drittens: Selbst wenn man bei dieser Demonstration seiner *virtus* stirbt oder leidet, bleibt der errungene Ruf unsterblich (*epist.* 79, *tranqu. an.* 16.4). Es fällt auf, dass Seneca diese Beispiele in der Regel sehr verknappt und in Listenform einbringt. Die zugehörigen Narrative werden als bekannt vorausgesetzt und daher nur selten auserzählt.²⁴ Nach Quintilians Terminologie kann man diese *exempla*-Listen als *enumeratio* bezeichnen, die ja ebenfalls bekannte Inhalte verkürzend zusammen-

²² MAYER 1991, 159.

²³ SOUBIRAN in MAYER 1991, 176; ähnlich WILLIAMS 2008, 28 zur Verwendung von *exempla* in *De otio*: „But perhaps most notable of all is his use of historical *exempla* to illustrate an abstract idea, often allowing S. to construct within the *exemplum* a mini-drama which is especially engaging because it captures and draws the reader's imagination in unusually powerful ways.“

²⁴ Derartige exemplarische Namenslisten finden sich insbesondere auch bei Cicero, vgl. dazu VALLETTE 2008, 97f. und PITON 1906,15.

fasst.²⁵ Was Seneca jedoch sehr häufig mit den Namen verbindet, ist der Gegenstand (oder im Fall von Cato und Mucius auch die Verstümmelung), der für die jeweiligen Qualen verantwortlich gemacht wird, so dass man hier von Folterinstrumenten bzw. Mordmitteln sprechen kann. Durch die knappe Syntax sind Name und Objekt geradezu untrennbar miteinander verbunden, wie eine Auswahl aus verschiedenen Schriften zeigt:

[Fortuna] contumacissimum quemque et rectissimum aggreditur, adversus quem vim suam intendat: ignem experitur in Mucio, paupertatem in Fabricio, exilium in Rutilio, tormenta in Regulo, venenum in Socrate, mortem in Catone. magnum exemplum nisi mala fortuna non invenit.

Fortuna greift selbst den unbeugsamsten und aufrechtsten Mann an, jeden, gegen den sie ihre Gewalt richten kann: Feuer erprobt sie an Mucius, Armut an Fabricius, das Exil an Rutilius, Folter an Regulus, Gift an Sokrates, Tod an Cato. Ein großes Beispiel (er)findet nur das Unglück.

Sen. prov. 3.4

Vita autem honesta actionibus variis constat; in hac est Reguli arca, Catonis scissum manu sua vulnus, Rutili exilium, calix venenatus, qui Socraten transtulit e carcere in caelum.

Ein ehrenwertes Leben aber ist in verschiedenen Handlungen beständig; zu ihm gehört die Kiste des Regulus, die von eigener Hand geschnittene Wunde des Cato, der vergiftete Kelch, der Sokrates aus dem Kerker in den Himmel beförderte.

Sen. epist. 67.7

Dic tibi: „ex istis, quae terribilia videntur, nihil est invictum. singula vicere iam multi: ignem Mucius, crucem Regulus, venenum Socrates, exilium Rutilius, mortem ferro adactam Cato; et nos vincamus aliquid.“

Sag zu dir: „Von diesen Dingen, die entsetzlich scheinen, ist keines unbesiegt. Jedes einzelne haben schon viele besiegt: das Feuer Mucius, das Kreuz Regulus, das Gift Sokrates, das Exil Rutilius, den Tod durch das Schwert Cato; lasst uns ebenfalls etwas besiegen.“

Sen. epist. 98.12

ego Herculem fleam, quod vivus uritur, aut Regulum, quod tot clavis configitur, aut Catonem, quod vulnera vulnerat sua? omnes isti levi temporis impensa invenerunt, quomodo aeterni fierent, et ad immortalitatem moriendo venerunt.

Soll ich Hercules beweinen, weil er lebendig verbrannte, oder Regulus, weil er von so vielen Nägeln durchbohrt wurde, oder Cato, weil er seine eigene Wunde verwundete? All diese Männer fanden durch den Aufwand kurzer Zeit heraus, wie sie ewig sein könnten, und gelangten zur Unsterblichkeit durch ihr Sterben.

Sen. tranqu. an. 16.4

Durch die Engführung von Name und Instrument reduziert Seneca das jeweilige *exempla*-Narrativ auf einen bildhaften Kern – CATHARINE EDWARDS spricht mit Bezug

²⁵ Vgl. Kap. 2.2.

auf Scaevolae verbrannte Hand von einer „iconic phrase“.²⁶ Hier zeigt sich eine auffällige Parallele zu der Verwendung von Bildern in der modernen Kriegsberichterstattung, die durch Reduktionsverfahren zu ikonischem Charakter gelangen. Da Standaufnahmen das Geschehen einfrieren, eignen sie sich dafür eher als handlungsreiche Filmaufnahmen.²⁷ Der Literaturwissenschaftler THOMAS SCHNEIDER analysiert die mediale Verwendung und Rezeption von Kriegsphotografien und argumentiert, „dass Ikonen der Kriegsdarstellung auf Komplexität verzichten, Nebensächliches ausgeblendet wird und man sich bei ihnen auf das Wesentliche der Aussage konzentriert.“²⁸ Viele Kriegsphotografien rücken eine Person in den Mittelpunkt und geben keine (oder kaum) Hinweise auf Ort, Zeit und Kontext. Wie SCHNEIDER zeigt, folgen die einzelnen Bilder einer im kollektiven Gedächtnis verankerten Ikonografie und bedürfen daher weder einer eindeutigen historischen Zuordnung, noch ist der „Wahrheitsgehalt“ Bedingung für die Reaktion, die beim Betrachter ausgelöst wird.²⁹

Diese Ikonisierung durch Reduktion begegnet uns sowohl bei Lucan (vgl. Kap. 6.3.2 und 6.4.1) als auch bei Seneca. Die Struktur der Liste, in der mehrere *exempla* parallelisiert werden, lässt dieses Verfahren besonders auffällig werden. Seneca blendet vor allem bei der Nennung bekannter *exempla* den größeren Handlungszusammenhang und den historischen Hintergrund aus. Dies ist nicht allein dem Umstand geschuldet, dass diese Beispiele für seine Rezipienten schon seit der Schulzeit ein Allgemeinplatz waren und eine Auserzählung des gesamten Narrativs deshalb nicht notwendig ist. Darüber hinaus erlaubt ihm dieses Verfahren, die größten Vorbilder römischer Tugend für seine Argumentationszwecke zu instrumentalisieren. Zum Einen kann er so durch *name dropping* die Wichtigkeit seiner Aufforderung zur Todesverachtung untermauern. Zum Anderen nennt er jeweils den konkreten Gegenstand, mit dem Schmerz erzeugt bzw. der (Selbst-) Mord ausgeführt wird.³⁰

Wie in den Folterlisten liefert Seneca also auch in der *exempla*-Liste dem Rezipienten einschlägiges Bildmaterial für dessen Imaginationsrepertoire – und damit

26 EDWARDS 2007, 89. BOGUN 1970, 32 spricht mit Blick auf Sen. *prov.* 3.4 von einer *imago virtutis*, ohne näher auf die Erzeugung von Anschaulichkeit einzugehen.

27 SCHNEIDER 2012, 139.

28 SCHNEIDER 2012, 137.

29 Vgl. SCHNEIDER 2012, 137: So dachten viele Rezipienten, dass Robert Capas Fotografie eines fallenden Soldaten im spanischen Bürgerkrieg den tatsächlichen Moment seines Todes porträtierte: „Selbst die Information des Sterbens ist nicht dem Bild zu entnehmen, sondern einem Vorwissen des Betrachters geschuldet, das literaturwissenschaftlich den Paratexten zuzuordnen ist. Die Information, das Bild sei gestellt, gehörte ebenfalls zu den Paratexten.“

30 Diese Konkretisierung ist natürlich nicht auf gewaltreiche Inhalte beschränkt; VON ALBRECHT 2008, 78 nennt *epist.* 95, in der Seneca abstrakte Tugenden mit konkreten Bildern versieht (Vergils Pferd und Catos Wunde stehen für *virtus*, Tuberos einfaches Tongeschirr für Bescheidenheit).

eine Anregung für die eigene *praemeditatio*.³¹ Die Listenstruktur lädt darüber hinaus dazu ein, die Aufzählung selbst fortzusetzen und sich aktiv an der Konstruktion einer *phantasia* zu beteiligen. Bei der Auflistung bekannter *exempla* kombiniert Seneca Reduktion, Konkretisierung und Aufzählung. Dieses Verfahren setzt er aber genauso dazu ein, um auch das Verhalten unbekannter und sozial niedrigstehender Männer zu *exempla* zu stilisieren. Wie Seneca das tut, werde ich anhand einiger *exempla* von Brief 70 zeigen, die er inhaltlich und formal derart parallelisiert, dass eine Serie entsteht. Neben dem konkretisierenden verwendet Seneca auch ein typisch abstrahierendes Reduktionsverfahren, nämlich die Nennung der *exempla*-Träger im Plural (vgl. *epist.* 70.22, *Catonnes Scipionesque*). SCARPAT spricht davon, dass römische Helden dadurch auf ein Symbol reduziert werden – ein Sinn-Bild, bei dem die konkrete Gestalt und deren Geschichte für ein abstraktes Konzept steht.³² In Brief 70 stellt Seneca bekannten Symbolen für Stärke angesichts des Freitodes eine ganze Serie anonymer *exempla* aus dem Arenabereich zur Seite.

Suizidreihen in Sen. *epist.* 70

Seneca legt in seinen Prosaschriften eine ganze Palette möglicher Gründe für den Freitod dar, die er mit altbekannten *exempla* wie Cato, aber ebenso mit Geschichten von namenlosen Sklaven illustriert. Im Wesentlichen entsprechen diese Gründe der Maxime Catos, die Cicero in *de fin.* 3.60 f. dargelegt hat: Man sollte den Freitod wählen, wenn man sich lebend nicht mehr naturgemäß verhalten kann, d. h. wenn es keine Möglichkeit zur *virtus* mehr gibt. Doch während frühere Stoiker verallgemeinernde Leitlinien zum berechtigten Suizid entwerfen, konkretisiert Seneca diese sehr detailreich anhand von Einzelbeispielen. Er interessiert sich dabei nicht für differenzierte, oft politische Hintergründe, sondern beleuchtet die einzelnen Fälle nur in den Aspekten, die ihm für seine jeweilige Argumentation dienlich erscheinen. Dies sind die geistig-emotionale Verfassung des Selbstmörders und zum Teil die praktische Ausführung. Der ideale Kandidat geht gelassen, wohlüberlegt und furchtlos in den selbstbestimmten Tod, wobei er die Mittel nutzt, die ihm zur Verfügung stehen oder die besonders geeignet scheinen. Besonderes Interesse hat Seneca an der Gegenüber-

³¹ Die Verknüpfung einer abstrakten Tugend mit einem konkreten Bild beschränkt sich natürlich nicht auf den Kontext von Gewalt und Tod; vgl. z. B. VON ALBRECHT 2008, 78 mit Beispielen aus *epist.* 95.

³² SCARPAT 2007, 31: „Nella lettera 70 i tradizionali eroi romani sono ridotti a simbolo, appena citati con il plurale“ und zu *Catonnes* in *ep.* 104.21, dove *Catonnes* al plurale indica più un tipo, una categoria che una persona determinata“. Vgl. auch VALETTE 2008, 98: „L’emploi du pluriel suffit ici à donner un sens générique aux noms propres, il souligne le caractère traditionnel et exemplaire de ces figures.“ zu Cic. *pro Sest.* 143: *qua re imitemur nostros Brutos, Camillos, Ahalas, Decios, Curios, Fabricios, Maximos, Scipiones, Lentulos, Aemilios, innumerabilis alios qui hanc rem publicam stabiliverunt; quos equidem in deorum immortalium coetu ac numero repono.* – Daher lasst uns unsere Brutos, Camillos, Ahalas, Decios, Curios, Fabricios, Maximos, Scipiones, Lentulos, Aemilios nachahmen, unzählige andere, die diesen Staat gefestigt haben; diese jedenfalls zähle ich zur Gruppe und Zahl der unsterblichen Götter.

stellung von tyrannischem Herrscher und machtlosem Individuum, das durch den Suizid seine Handlungsfreiheit zurückgewinnt und sich der Gewalt des Herrschers entzieht.³³ Dieser „Extremfall“ eignet sich besonders gut, um durch Anschaulichkeit die Imagination und Emotion des Rezipienten anzuregen – vergleichbar den Folterlisten von Senecas Schmerzmetaphorik, die ja nicht einen beliebigen Schmerz thematisieren, sondern höchste Qualen durch äußere Gewalt. Suizid ist für Seneca aber ebenso ein Ausweg aus einem Leben in Schmerz, drohender Sklaverei oder Schande (Situationen, die an die Ausgangslage von Deklamationen erinnern), und genauso eine Abkehr vom sinnentleertem Luxus, der völlig abseits von *virtus* ein Leben *contra naturam* darstellt. Diesen Themen widmet sich Seneca insbesondere im Brief 70, der auffällige Reihen von *exempla* aufweist.³⁴

Aufbau von *epist.* 70

- 70.1–6 Metapher der Schiffsreise: Lebensqualität ist wichtiger als die Dauer
- Trikolon bekannter *exempla*: Pro und Kontra Suizid
- 70.6–7 Telesphorus und Kommentar
- 70.8–9 Sokrates und Kommentar
- 70.10 Libo und Kommentar
- 70.11–13 Art des (Frei)Todes ist Ausdruck der Selbstbestimmung
- 70.14–18 *meditatio mortis* für jeden relevant, Suizid als Weg in die Freiheit
- Trikolon unbekannter *exempla*
- 70.19 Einleitung 1: Cato
- 70.20–21 *exemplum* 1 und Kommentar
- 70.22 Einleitung 2: Cato und Scipio
- 70.23–25 *exemplum* 2 und Kommentar
- 70.25 Einleitung 3: die *exempla*-Serie als *munus*
- 70.25–27 *exemplum* 3 und Kommentar
- 70.27–28 der Tod sollte selbstbestimmt sein, auch wenn dies Suizid bedeutet

Epist. 70 beginnt mit einem ausführlichen Vergleich des menschlichen Lebens mit einer Schiffsreise.³⁵ Wie diese je nach Winden unterschiedlich lang sein kann, variiert auch die Dauer des Lebens. Einem Weisen ist die Qualität des Lebens wichtiger als die Länge. Aus diesem Grund wird ein Weiser auch immer abwägen, ob seine Lebensumstände für einen freiwilligen Tod sprechen (70.4–6). Nach dieser allgemeinen Einleitung ist der Brief zweigeteilt. In der ersten Hälfte geht es um die Frage, wann der Freitod angebracht ist. In der zweiten Hälfte ermutigt Seneca den Rezipienten, auch für sich selbst den Freitod als Option anzusehen und die Furcht davor abzulegen. In jedem Teil bringt Seneca mehrere Beispiele, die er jeweils in Dreiergruppen organisiert.

³³ Vgl. HILL 2004,151.

³⁴ Gleiches gilt für *epist.* 77, die ich hier jedoch nicht bespreche, um den Rahmen der Darstellung nicht zu sprengen.

³⁵ Zur Reise- und Schiffsmetaphorik in Senecas Briefen vgl. HENDERSON 2006.

Diese Trikolonstruktur ist typisch für ihn; oft erzielt er dadurch einen Steigerungseffekt, indem das letzte Beispiel dem parallelen Aufbau der ersten beiden zuwiderläuft und durch seine Länge und / oder die Verwendung direkter Rede herausragt.³⁶ Genau dieses Verfahren lässt sich gut in *epist.* 70 beobachten. Das erste Trikolon besteht aus bekannten *exempla*, die Seneca in sehr verkürzter Form bringt. Sie stellen drei sehr unterschiedliche Haltungen zum Thema Suizid vor und sind auch strukturell unterschiedlich gestaltet, so dass ich sie als Gruppe, nicht als Serie betrachte.³⁷ An der Scharnierstelle zwischen beiden Trikola erwähnt Seneca Cato als Maßstab für römische Tapferkeit und Entscheidung zum Freitod. Im zweiten Trikolon stellt er drei (möglicherweise erfundene) anonyme Beispiele von Kämpfern in der Arena zusammen, die den Suizid dem Tod im Kampf vorziehen. Diese *exempla* sind inhaltlich wie formell sehr parallel gestaltet und bilden daher eine Serie. Trotz der (oder gerade durch die) Reduktion der Beispiele auf einen kurzen narrativen Kern, verbunden mit einem konkreten Gegenstand, sind die *exempla* des zweiten Trikolons sehr anschaulich. Die durch den parallelen Aufbau bedingte Wiederholung intensiviert diesen Effekt noch.

Maßstab und Vergleichspunkt: Cato und andere bekannte *exempla* in *epist.* 70

Im ersten Trikolon führt Seneca unterschiedliche Haltungen zum Selbstmord in widrigen Umständen auf. Hier greift er auf drei *exempla* zurück, deren Bekanntheit es ihm ermöglicht, auf Details zu verzichten und die für seine Argumentation wesentlichen Aspekte herauszuarbeiten. Da diese Beispiele in Textausgaben wie LOEB hinreichend kommentiert werden, beschränke ich mich auf einen knappen Überblick: Es handelt sich um den Gefangenen Telesphorus, der wie ein Tier im Käfig gehalten wird und dies dem Suizid vorzieht (70.6–7),³⁸ um den Philosophen Sokrates, der sich dafür entscheidet, auf die Hinrichtung zu warten (70.8–9), und den wegen Hochverrats verurteilten Römer Libo, der sich lieber selbst tötet (70.10.). Seneca schließt aus diesen Beispielen, dass man keine eindeutige Empfehlung geben kann, ob ein von äußeren Kräften drohender Tod in jedem Fall vorweggenommen oder abgewartet werden sollte. Er spricht sich dennoch dafür aus, den schnellen Tod einem qualvollen vorzuziehen, also lieber Suizid als Folter zu wählen. Seneca betont ausdrücklich, dass Selbsttötung eine aus seiner Sicht philosophisch legitime Option ist, und man sich damit auseinandersetzen sollte, denn während die geistige Vorbereitung auf anderes Unglück wie Armut, Hunger oder den Verlust von Angehörigen nicht unbedingt zur praktischen Ausübung gelangen muss, steht der Tod doch jedem bevor (14–18).

Diesem Gedanken folgend ermutigt Seneca in der zweiten Hälfte des Briefes den Rezipienten, den Freitod als Weg in die Freiheit zu betrachten, der jedem Menschen

³⁶ Zur Struktur von Senecas *exempla*-Reihen vgl. MAYER 1991, 153–156.

³⁷ Zur Differenzierung von Gruppe und Serie vgl. Kap. 2.1.

³⁸ Zum *exemplum* von Telesphorus vgl. sehr ausführlich Kap. 5.4.2.

offensteht. Als Überleitung vom Trikolon der bekannten *exempla* zum Trikolon der unbekanntenen Selbstmörder dient ihm Cato, das römische *exemplum* für Suizid schlechthin, der gleichzeitig als Maßstab für die folgenden drei anonymen Beispiele präsentiert wird.

non est quo iudices hoc fieri nisi a Catone non posse, qui quam ferro non emiserat animam manu extraxit. vilissimae sortis homines ingenti impetu in tutum evaserunt, cumque e commodo mori non licuisset nec ad arbitrium suum instrumenta mortis eligere, obvia quaeque rapuerunt et quae natura non erant noxia, vi sua tela fecerunt.

Dies ist nichts, wovon du glauben musst, dass es von niemandem außer [einem] Cato getan werden kann, der, als er mit dem Schwert seine Seele nicht hatte entsenden können, sie mit der bloßen Hand herauszog. Menschen der übelsten Stellung sind schon mit gewaltigem Drang in Sicherheit entkommen, und wenn es ihnen nicht frei stand, zu sterben wann sie wollten oder nach ihrem eigenen Gutdünken die Mittel zum Tod zu wählen, rissen sie an sich, was gerade da war und der Natur nach eigentlich nicht schädlich, und machten es durch ihre eigene Gewalt zu Waffen.

Sen. *epist.* 70.19

Diese Einleitung macht bereits auf den Schwerpunkt der folgenden *exempla* aufmerksam: Es geht nicht nur um Selbstmörder niedriger Herkunft oder Stellung, sondern auch um die jeweilige Tötungsmethode, in der nur das genutzt werden kann, was gerade zur Hand ist. Es steht also hier schon zu vermuten, dass es sich nicht um schnelle oder „saubere“ Suizide handelt, die typischerweise mit einem Schwert oder – gerade bei hochgestellten Bürgern – durch Aderlass ausgeführt wurden.³⁹ Selbst die kurze Erwähnung von Cato transferiert diesen Archetyp bereits von einer abstrakt-romantischen Vorstellung – *ferro emiserat animam* – zu einer blutigen, körperlichen Handlung: *manu extraxit* provoziert das Bild herausgerissener Eingeweide.

Dennoch bleiben Senecas Cato-Szenen eher gedämpft. In *prov.* 2.7–12 finden wir die ausführlichste Passage zu seinem Tod. Ausgangspunkt ist hier die Frage, weshalb guten Menschen Übles widerfährt. Eine Begründung Senecas dafür ist, dass die Götter es gerne sehen, wenn Männer ihre *virtus* in Extremsituationen unter Beweis stellen und sie dadurch erst zur Vollendung führen – genau wie Menschen gerne zuschauen, wenn sich ein ehrenwerter Mann im Kampf gegen wilde Tiere beweist (2.7–9). Cato wird als ultimatives Beispiel der *virtus* präsentiert. Während er sein Motiv für den Suizid in einer Rede darlegt (2.10), beschränkt sich Senecas Schilderung des eigentlichen Todes auf wenige Zeilen:

11. *Liquet mihi cum magno spectasse gaudio deos, dum ille vir, acerrimus sui vindex, alienae salutis consulit et instruit discedendum fugam, dum studia etiam nocte ultima tractat, dum gladium sacro pectori infigit, dum viscera spargit et illam sanctissimam animam indignamque quae ferro contaminaretur manu educit. 12.* *Inde crediderim fuisse parum certum et efficax vulnus; non fuit diis immortalibus satis spectare Catonem semel.*

³⁹ Vgl. VAN HOOFF 1990, 77f.: Der Tod durch das Schwert, durch Aderlass (oder bei alten Männern durch Hunger) waren die angesehensten Methoden, die zudem die äußere Würde (*dignitas*) wahrten, weil sie den Körper nicht oder nur wenig entstellten.

11. Ich bin sicher, dass die Götter mit großer Freude zusahen, wie jener Mann, absolut unerbittlich als Rächer seiner selbst, sich um das Wohlergehen anderer kümmerte und die Flucht der scheidenden [Freunde] organisierte; wie er seine Studien selbst in der letzten Nacht noch verfolgt, wie er das Schwert in die heilige Brust hineinstößt, wie er Eingeweide verstreut und jene heiligste Seele, die es nicht verdiente, mit Stahl beschmutzt zu werden, mit seiner Hand herauszieht.

12. Ich glaube, dass aus diesem Grund die Wunde nicht treffsicher und wirksam genug war – es war nicht genug für die unsterblichen Götter, den Cato nur einmal zu sehen.

Sen. *prov.* 2.11f.

Verglichen mit den ähnlich kurzen Schilderungen von Sterbeszenen in den *epistulae* ist diese Todesszene eher zurückgenommen. Seneca und Plutarch sind die einzigen uns erhaltenen Autoren, die berichten, dass Cato quasi zweimal Selbstmord begehen musste. Plutarch liefert die prosaische Begründung, dass er durch eine Handverletzung geschwächt war und nicht kräftig genug zustoßen konnte.⁴⁰ Seneca dagegen verwendet dieses Detail auf zweierlei Weise: In *epist.* 70 beweist Cato dadurch seine Willenskraft; in *De providentia* sind die Götter verantwortlich, die das „Schauspiel Cato“ ein zweites Mal genießen wollen.⁴¹ So überzogen und hart an der Grenze zur Ironie sich die Passage in *De providentia* liest, so differenziert bleibt Seneca: Die menschliche Freude an Arenaspielen ist der niedrigen *voluptas* und damit dem eigenen Lustgewinn zugeordnet (2.8), die göttliche Freude an Cato ist ein reineres *gaudium* (2.11) und nur Nebeneffekt des Bestrebens, dem Menschen das volle Potenzial seiner *virtus* zugänglich zu machen.

Die Einleitung des zweiten anonymen Beispiels wiederholt mit ihrem Verweis auf große, bedeutende Männer wie Cato und Scipio das Thema der ersten Einleitung:

Catonis Scipionesque et alios, quos audire cum admiratione consuevimus, supra imitationem positos putamus; iam ego istam virtutem habere tam multa exempla in ludo bestiarum quam in ducibus belli civilis ostendam.

Die Catos und Scipios und andere, denen wir mit Bewunderung zu lauschen pflegen, halten wir für nicht zu imitieren; doch ich werde zeigen, dass eben diese Tugend genauso viele *exempla* im Kampfspiel gegen wilde Tiere hat wie bei den Anführern des Bürgerkrieges.

Sen. *epist.* 70.22

⁴⁰ Plutarch, der sich mit Hinführung zum Höhepunkt viel Zeit lässt, vermittelt auch ein blutigeres Bild von Catos Tod als Seneca: ἰδόντες δὲ πεφυρμένον αἵματι καὶ τῶν ἐντέρων τὰ πολλὰ προπεπτωκότα, ζῶντα δ' αὐτὸν ἔτι καὶ βλέποντα, δεινῶς μὲν ἅπαντες ἔσχον, ὁ δὲ ἰατρὸς προσελθὼν ἐπειράτο τῶν ἐντέρων ἀρρώτων διαμεινάντων ταῦτά τε καθιστάναί καὶ τὸ τραῦμα διαρράπτειν. ὡς οὖν ἀνήνεγκεν ὁ Κάτων καὶ συνεφρόνησε, τὸν μὲν ἰατρὸν ἀπεώσατο, ταῖς χερσὶ δὲ τὰ ἔντερα σπαράξας καὶ τὸ τραῦμα ἐπαναρρήξας ἀπέθανεν. Als sie sahen, dass er mit Blut beschmiert war und der größte Teil der Eingeweide herausgefallen war, er aber noch lebte und schaute, da waren sie alle entsetzt. Der Arzt jedoch, der herbei geeilt war, versuchte, die Eingeweide, die unverletzt geblieben waren, wieder einzusetzen und die Wunde zu nähen. Als nun Cato zu sich kam und dies begriff, stieß er den Arzt weg und mit den Händen zerriss er die Eingeweide, und riss die Wunde wieder auf, und starb. (Plut. *Cat. min.* 70.6).

⁴¹ Zur Theatralik der Passage vgl. HIJMANS 1966, 237f.

Cato und Scipio nennt Seneca bereits vor Brief 70 in einem Kontext. Ebenso wie Cato stand Scipio, Schwiegervater des Pompeius, auf der Verliererseite im Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius. In *epist.* 24 treten beide in einer Reihe von vier ausführlicher erzählten *exempla* auf (vor ihnen stehen Rutilius und Scaevola) – auch Scipio hatte sich mit dem Schwert erstochen. Wer die Briefe in chronologischer Reihenfolge rezipiert, dem ist also der Tod der beiden bereits als Vorbild vertraut; abgesehen davon waren beide, wie oben erwähnt, bekannte *exempla*.⁴² Die Pluralform *Catones et Scipiones* wird bei bekannten *exempla* häufig gebraucht, wenn diese nur namentlich erwähnt und nicht weiter auserzählt werden. Auf diese Weise wird klar, dass es sich um eine Kategorienbildung handelt: Männer wie Cato und Scipio, Ideale, denen es nachzueifern gilt, die aber kaum erreicht werden können.⁴³

Die *exempla*-Serie unbekannter Kämpfer in *epist.* 70

Gerade im Vergleich zu anderen *exempla*-Reihen bei Seneca fällt auf, dass er im zweiten Trikolon von *epist.* 70 nicht nur jedes Beispiel für sich einleitet und kommentiert, sondern die ersten beiden Einleitungen inhaltlich nahezu identisch sind. Auch die Aussage der *exempla* wird nicht variiert, sondern ist eine Wiederholung des Grundgedankens: Wo ein Wille zum Tod ist, findet sich auch ein Weg – es liegt nur an der Entschlossenheit des Einzelnen.

Wie oben beschrieben will Seneca mit dieser Serie zeigen, dass die Haltung Catos kein unerreichbares Ideal ist, sondern mit ganz konkreten Methoden jedem offensteht. Mit dem wohl ekelerregendsten der drei anonymen *exempla* steigt Seneca ein.

Nuper in ludo bestiariorum unus e Germanis, cum ad matutina spectacula pararetur, secessit ad exonerandum corpus; nullum aliud illi dabatur sine custode secretum.

Neulich in einer Schule für Tierkampfspiele hat sich einer von den Germanen, der zum Vormittagsschauspiel bereit gemacht wurde, zurückgezogen, um seinen Körper zu erleichtern; nichts anderes war jenem erlaubt, ohne Wächter heimlich zu tun.

Sen. *epist.* 70.20

Der erste Satz legt fest, dass dieses Beispiel in der Tat aus dem niederen sozialen Milieu kommt: Schauplatz ist eine Schule für Arenakämpfer, die zum Kampf gegen wilde Tiere trainiert werden, Protagonist ist ein Nicht-Römer – möglicherweise Gefangener oder Sklave, wie der Hinweis auf die ständige Überwachung nahe legt. Er soll in den mittäglichen Schauspielen auftreten, die als besonders blutig eingestuft wur-

⁴² Hinzu kommt *epist.* 67.7 innerhalb der oben zitierten Liste, und auch in 67.12f. treten Cato und Scipio zusammen auf.

⁴³ Vgl. Kap. 4.3. mit SCARPAT 2007, 31 und VALETTE 2008, 98.

den.⁴⁴ Dieser möglicherweise todgeweihte Germane sucht die Toilette auf – alles in allem ist dies keine Situation, in der man eine erwähnenswerte Tat erwarten kann; der Kontrast zum römischen Aristokraten Cato ist jedenfalls frappierend. Was weiter geschieht, erzählt der zweite Satz, dessen Informationsvergabe besonders geschickt gestaltet ist.

Ibi lignum id, quod ad emundanda obscena adhaerente spongia positum est, totum in gulam farsit et interclusis faucibus spiritum elisit. Hoc fuit morti contumeliam facere!

Den Stock, der bereit liegt um Schmutziges zu reinigen und an dem deshalb ein Schwamm befestigt ist, stopfte er dort als Ganzes in seinen Schlund, und indem er seine Kehle verschloss, erstickte er seinen Atem. *Das* bedeutete, den Tod zu beleidigen!

Sen. *epist.* 70.20

Wie auch bei den folgenden Beispielen zögert Seneca die Verwendung des Gegenstandes und die letzte Konsequenz daraus möglichst weit heraus und bringt so Spannung in das kurze Narrativ.⁴⁵

Die Wortstellung erlaubt es zudem, den Zweck des *lignum*, des Holzstockes, genauer zu beschreiben und durch diese Anschaulichkeit maximalen Ekel zu erzeugen, wenn die Verben folgen – begleitet von nicht wenig Belustigung für alle Freunde des Fäkalhumors. Die Verben selbst kontrastieren prosaische Realität und heroischen Anspruch – *gulam farsit* ist niederes Vokabular, *interclusis faucibus* dagegen epischer Tonfall.⁴⁶ Die Zweckentfremdung des Toilettenschwamms, quasi als Schwerterersatz, löst die Ankündigung der Einleitung ein, dass jeder Gegenstand als Instrument zum Freitod gebraucht werden kann. Anscheinend ist es eine geringere *contumelia* (Beleidigung, Schmach, Schande), einen zwar ekelhaften, jedoch selbstbestimmten Tod zu wählen, als sich in der Arena zerreißen zu lassen.

Im anschließenden Lob auf den Germanen weist Seneca auf die gängige Idealvorstellung eines Suizids hin: Auch wenn seine Todesart *parum munde et parum decenter* („kaum edel und anständig“) gewesen sei, bezeichnet er den Germanen als *virum fortem et dignum* („tapferen, ehrenvollen Mann“) und imaginiert, wie *fortiter* und *animose* („tapfer“ und „beherzt“) er die klassischen Suizidmethoden wie Schwert, Ertränken oder einen Sprung vom Felsen ausgeführt hätte. Dieses Lob ist ebenso lang wie das Beispiel selbst und dient einerseits dazu, den Germanen für den Rezipienten auf die Ebene eines echten *exemplum* zu heben. So kann Seneca die Lehre dieser Geschichte deutlich machen: *ut scias ad moriendum nihil aliud in mora esse quam velle*

⁴⁴ Vgl. die Ausführungen zu den Kämpfen von *epist.* 7 in Kap. 3.2. Es verwundert, dass KROPPE 2008 in seiner Arbeit zu Athleten und Gladiatoren bei Seneca nicht auf *epist.* 70 eingeht, obwohl sein titelgebendes Thema die *mortis dolorisque contemptio* (Todes- und Schmerzverachtung) ist.

⁴⁵ Zur Erzeugung von Spannung durch verzögerte Informationsvergabe innerhalb eines Satzes vgl. PAUSCH 2011, 202.

⁴⁶ Vgl. SCARPAT 2007, 84: *in gulam farsit* mit Verweis auf *ira* 3.19.24, *epist.* 119.14 und 08.15 und *nat.* 1.4: „Il verbo è voluto per conferire al fatto ulteriore disgusto“; zu *interclusis faucibus* führt er Lucr. 3.170 f. an.

(„dass du weißt, dass nichts anderes dein Sterben verzögert als dein Wille“, 70.21).⁴⁷ Andererseits betont das Lob aber gleichzeitig, wie weit der Germane von der Idealvorstellung eines römischen Suizids entfernt ist – je nach Leserdisposition kann das Lob also ernst oder ironisch gelesen werden. Diese Ambivalenz ist Seneca bewusst; dennoch hebt er abschließend die Ernsthaftigkeit hervor:

Existimetur de facto hominis acerrimi, ut cuique visum erit, dum hoc constet, praeferendam esse spurcissimum mortem servituti mundissimae.

Man kann von der Tat dieses völlig unbeirrten Menschen halten, was man meint, solange dies feststeht, dass der schmutzigste Tod der schönsten Sklaverei vorzuziehen ist.

Sen. *epist.* 70.21

Das zweite Beispiel folgt in der Struktur und sogar bestimmten Schlagworten dem ersten. Wieder beginnt Seneca mit *nuper*, neulich, wieder geht es um einen Gefangenen unter Bewachung, wieder spielt die Handlung vor den eigentlichen *spectacula* am Vormittag. Das gesamte Geschehen spielt sich wieder in einem Satz ab, der den eigentlichen Tod bis zum letzten Wort hinauszögert und so die Spannung hochhält.

Cum adveheretur nuper inter custodias quidam ad matutinum spectaculum missus, tamquam somno premente nutaret, caput usque eo demisit, donec radiis insereret, et tamdiu se in sedili suo tenuit, donec cervicem circumactu rotae fugaret. Eodem vehiculo, quo ad poenam ferebatur, effugit.

Als neulich unter Bewachung einer auf dem Weg zum morgendlichen Schauspiel gefahren wurde, neigte er sich wie vom Schlaf niedergedrückt, bis er seinen Kopf soweit sinken ließ, dass er in die Speichen hineingeriet, und so lange hielt er sich in seiner Stellung bis er sich das Genick durch den Umlauf des Rades brach. Mit demselben Fahrzeug, in dem er zur Strafe gebracht wurde, entkam er.

Sen. *epist.* 70.23

Der Spannungsbogen ist hier zwar weniger straff als im ersten Beispiel, denn schon ab *donec radiis insereret* („bis er in die Speichen hineingeriet“) ist klar, was geschehen wird – doch umso länger spiegelt der Satz von *et tamdiu* an die Qualen, die diese Todesart verursacht haben muss. Der paradoxe Witz, der sich im ersten Beispiel um die *contumelia* drehte, kommt auch hier im Nachsatz zum Ausdruck: Der Wagen, der den Gefangenen zur Verurteilung bringen sollte, ist zum Fluchtfahrzeug geworden – allerdings nicht im üblichen Sinn! Den Kommentar, der wieder das Lob des Gefangenen mit allgemeinen Ermutigungen verbindet, beschließt Seneca mit einer Apostrophe an den Rezipienten.

Vides quemadmodum extrema quoque mancipia, ubi illis stimulos adegit dolor, excitentur et intentissimas custodias fallant? Ille vir magnus est qui mortem sibi non tantum imperavit sed invenit.

⁴⁷ So auch SCARPAT 2007, 33: Die Wahl der *sordidi homines* verstärkt die Wirkung der *exempla*, weil so das Prinzip hinter der Handlung stärker zur Geltung kommt (vgl. Quint. *inst.* 5.11.10, Lucretia hat eine stärkere Wirkung als Cato oder Scipio).

Siehst du, wie die niedrigsten Sklaven, sobald jenen das Leid Anreize bietet, aufgewiegelt werden und selbst die aufmerksamsten Wachen täuschen? Jener Mann ist groß, der sich den Tod nicht so sehr selbst bestimmt als erfindet.

Sen. *epist.* 70.25

Das *vides*, „siehst du“ und „erkennst du“, verweist auf die Wirkung, die *exemplum* und Kommentar auf den Rezipienten haben sollen: Auf die visualisierende Imagination folgt die intellektuelle Erkenntnis. Hier gibt es keinen Zweifel mehr wie im ersten Beispiel (*existimetur, ut cuique visum erit*); doch auch hier steht ein sentenzartiger Satz am Schluss.

Fast unmittelbar darauf folgt das dritte Beispiel, das sich nicht ganz in das bisherige Muster der Serie einfügt. Es fällt schon in der Einleitung knapper aus als die beiden anderen. Cato, Scipio oder andere große Vergleichsbeispiele werden nicht mehr erwähnt, dafür der Kontext der Arena hervorgehoben. Erstmals kommt auch die Hauptperson des *exemplum* selbst zu Wort – und diesmal ist es kein für Tierkämpfe vorgesehener *bestiarius*, sondern ein Teilnehmer an einer nachgestellten Seeschlacht:

Ex eodem tibi munere plura exempla promisi. 26. Secundo naumachiae spectaculo unus e barbaris lanceam quam in adversarios acceperat totam iugulo suo mersit. „Quare, quare“ inquit „non omne tormentum, omne ludibrium iam dudum effugio? quare ego mortem armatus exspecto?“

Aus derselben Aufführung habe ich dir mehrere Beispiele versprochen. 26. Im zweiten Akt einer Seekampfszenenführung: Einer von den Barbaren – den Speer, den er [zum Einsatz] gegen die Gegner erhalten hatte, versenkte er zur Gänze in seiner eigenen Kehle.

„Warum, warum,“ sagte er, „bin ich nicht schon längst jeder Folter, jeder Demütigung entflohen? Warum warte ich als Bewaffneter auf den Tod?“

Sen. *epist.* 70.25f.

Das dritte Beispiel folgt dem Aufbau eines Mini-Theaterstückes. Der unbekanntere Gefangene muss einen Kämpfer auf See spielen, was in dieser Aufführung tödlicher Ernst wird.⁴⁸ Er fällt jedoch aus dieser Rolle und verwirklicht genau dadurch den Part, der ihm einen Platz in Senecas moralischem Theater einbringt: Seine Tat und seine kurze Rede machen ihn zu dem *exemplum*, das dieses *spectaculum* aus stoischer Sicht überhaupt erst interessant macht.⁴⁹ Die veränderte Struktur des dritten Beispiels bringt also Variation in die Reihe und verhindert, dass beim Leser ein Gewöhnungseffekt eintritt, da sich die Grundaussage ja nicht ändert. Knapp gehalten ist diesmal auch der Kommentar, der einen neuen Gedanken einführt:

⁴⁸ Zu nachgestellten Naumachien unter der Beteiligung von Gefangenen vgl. COLEMAN 1990, 70 f.

⁴⁹ Vgl. den Aufsatz von HIJMANS 1966, insbes. 240: „The criterion of setting, action, and speech is not an arbitrary one: the use of *spectaculum* in *epist.* 70.26 seems to indicate that Seneca himself thinks of these as theatrical scenes.“ WILLIAMS 2008, 28 sieht die Tendenz zur Dramatisierung auch in bekannten *exempla*: „But perhaps most notable of all is his use of historical exempla to illustrate an abstract idea, often allowing S. to construct within the exemplum a mini-drama which is especially engaging because it captures and draws the reader’s imagination in unusually powerful ways.“ Vgl. auch NUSSBAUM 1994, 339 und MAYER 1991, 165 – 168.

Tanto hoc speciosius spectaculum fuit, quanto honestius mori discunt homines quam occidere.

Umso sehenswerter war dieses Schauspiel, da die Menschen lernen, um wieviel ehrenwerter es ist zu sterben als zu töten.

Sen. *epist.* 70.27

Der Gedanke geht in dieselbe Richtung wie die Unterscheidung von *voluptas* und *gaudium*, die Seneca in *prov.* 2.8–11 trifft. Während die Menschen zu Gladiatorenkämpfen gehen, um ihre Schaulust (*voluptas*) am Blutvergießen zu befriedigen, bietet ihnen der Naumachiekämpfer ein lehrreiches Beispiel für *virtus* und damit Anlass zum *gaudium*.

Seneca hebt in der Serie von Brief 70 die *munera* der Arena immer stärker hervor, sowohl auf der inhaltlichen Ebene als auch auf der Meta-Ebene seiner Einleitungen und Kommentare. Dabei ist eine Vorwärtsbewegung bzw. Steigerung zu erkennen.

Inhaltlich gesehen bewegen wir uns von der Vorbereitung in der Kampfschule im ersten Beispiel (*in ludo bestiariorum cum ad matutina spectacula pararetur*) über den Weg zum Amphitheater (*cum adveheretur ad matutinum spectaculum*) bis in die Arena hinein (*secundo naumachiae spectaculo*). Die Einleitung der gesamten Reihe (70.19) hat den Kern der folgenden *exempla* bereits vorweggenommen: Seneca wird Beispiele für den Freitod bringen, in denen sozial niedrig stehende Menschen ebenso viel *virtus* beweisen wie Cato. Erst ab dem zweiten Beispiel wird klar, dass Seneca diese *exempla* als Reihe von Einzelszenen innerhalb eines *munus* präsentiert.

Die Überleitung zu diesem *exemplum* parallelisiert die Ereignisse in der Arena mit den bekannten Selbstmorden von Cato und Scipio; durch die Formulierungen *perseverabo* und *tam multa exempla ostendam* macht Seneca deutlich, dass er eine Reihe fortführen will und aus einer Gruppe von *exempla* schöpft – bzw. diese zusammenstellt und für den Rezipienten aufführt (70.22). *Ostendere* hat dabei nicht nur die Bedeutung des Zeigens und rhetorischen Vor-Augen-Stellens, sondern auch die Konnotation der Veranstaltung von *munera*: Seneca stellt sich selbst als Veranstalter eines Arenaschauspiels dar. Dies greift er in der Einleitung des dritten Beispiels ganz direkt auf, die letztlich nur aus diesem Verweis besteht (*ex eodem tibi munere plura exempla promisi*, 70.25), und ebenso im Kommentar, der die Form des Beispiels als *spectaculum* benennt und die Funktion der ganzen Serie als Lehrstück.

Zudem erzeugt Seneca zu Beginn bei seinen Rezipienten eine Erwartungshaltung, die derjenigen von Zuschauern in der Arena ähnelt. Auch diesen ist klar, was sie sehen werden – z. B. eine Serie von Gladiatorenkämpfen, Tierkämpfen und Exekutionen – aber wie die einzelnen Auftritte verlaufen und enden, ist nicht von vornherein bekannt. Ebenso erklärt Seneca bereits in der ersten Einleitung den Kern der *exempla*, die auch in Struktur und Inhalt weitgehend parallelisiert sind. Unangekündigt und überraschend, hinausgezögert in Spannungsbögen ist jedoch, wie die Handlung im Detail verläuft.⁵⁰ In der Tat schreibt Seneca dem Rezipienten immer stärker die Rolle

⁵⁰ Zur Spannung trotz eines bekannten Rahmens vgl. Sen. *mai. Contr.* 4 *pr.* 1: Seneca *maior* vergleicht

eines Zuschauers zu, der die Bedeutung der *exempla* immer direkter erfassen kann. Im ersten Beispiel drücken die Verben, die sich auf den Rezipienten beziehen, noch eine Ambivalenz zwischen (konventionellen) Meinungen und dem visualisierten Geschehen aus (*existimes / iudices / existimetur ut cuicumque visum erit*). Einleitung und Kommentar des zweiten Beispiels heben die Doppeldeutigkeit von Sehen und Einsehen hervor (*si viderit / vides*). Im Kommentar des dritten Beispiels ist das Lernen des Publikums (*discunt*) die direkte Konsequenz des Schauspiels (*spectaculum*) – und erst die tiefere Bedeutung, die aus dem Gesehenen unmittelbar klar wird, verleiht diesem den besonderen Reiz und macht es umso sehenswerter (*speciosius*).

Epist. 70 ist klar zweigeteilt, wobei sich die beiden Teile um die zwei *exempla*-Trikola gruppieren. In der ersten Hälfte geht es um die Frage, ob und in welcher Situation die Selbsttötung zu befürworten ist. Hier verwendet Seneca bekannte Beispiele, die jeweils einen anderen Aspekt hervorheben. Diese fügt er mit glatten Übergängen in seine Argumentation ein, so dass sie mehr zur Untermauerung seiner Überlegungen dienen als dass diese aus den Beispielen abgeleitet werden. In der zweiten Hälfte geht es darum, den Leser zu ermutigen, dass der Suizid nur eine Frage des Willens ist und daher nicht unerreichbaren Idealfiguren vorbehalten bleibt. Dazu wählt Seneca nicht „Durchschnittsmänner“ als Beispiele, sondern sucht mit den drei Verurteilten *exempla* aus, die sowohl in sozialem Stand als auch durch die gebrauchten Mittel den großen Vorbildern wie Cato und Scipio entgegengesetzt sind. Die Tötungsmethoden kann man sich zumindest in den ersten beiden Fällen als überaus qualvoll und auch für Zuschauer ekeleregend vorstellen. Sie kontrastieren mit dem friedlichen Freitod, den Seneca seinen Lesern am Ende des ersten Abschnitts nahe gelegt hat.⁵¹ Zudem vermittelt Seneca diese Beispiele wesentlich nachdrücklicher als im ersten Trikolon: Vor allem im Kommentar zum Toilettenschwammtod häufen sich Ausrufe (70.20–21). Und während man die altbekannten *exempla* nur hört (*quos audire consuevimus*, 22), stellt Seneca mehrmals die visuelle Komponente seiner Arenabeispiele heraus. „Ein Mann verlangt sich mehr ab, wenn er sieht (*si viderit*), dass diese Sache [der Tod] selbst von den verachtenswertesten Männern verachtet werden kann,“ begründet er in der zweiten Einleitung nochmals seine Auswahl (22). Genau das will er zeigen (*ostendam*), und fordert den Leser auf, genau hinzusehen (*vides*, 25). Im letzten Beispiel bezeichnet er seine Serie selbst als *munus*, also als kämpferische Aufführung, und den Tod des Kämpfers als *spectaculum*, als Schauspiel (25–27).⁵² Auch die „Sprechrolle“, die dieser Kämpfer erhält, trägt zur Anschaulich-

sich mit einem Veranstalter von Gladiatorenspielen, der versucht, seinen Rezipienten auch im Verlauf eines *munus* stets etwas Neues zu bieten.

51 *Sen. epist.* 70.16: *non opus est vasto vulnere dividere praecordia; scalpello aperitur ad illam magnam libertatem via et puncto securitas constat.* – Man muss nicht mit einer klaffenden Wunde die Brust zerteilen; mit einem kleinen Messer wird der Weg zu jener großen Freiheit geöffnet und mit einem Stich herrscht Sicherheit.

52 Die Anpreisung der Gefangenensexempla als lehrreiches *spectaculum* ist verbunden mit einer immer wieder als völlig selbstverständlich durchscheinenden Geringschätzung der dargestellten sozialen

keit der *exempla* bei, ebenso wie die kleinen Spannungsbögen, die in den ersten Beispielen durch die Abfolge der Informationen entstehen und uns die einzelnen Schritte der Selbsttötungen beobachten lassen.

Ob Seneca hier wirklich konkrete Fälle von Gefangenenselbsttötungen verwendet, lässt sich nicht überprüfen. Zumindest muss es derartige Vorkommnisse gegeben haben, um diese Art der Beispiele dem Leser plausibel zu machen. Anders als bei den idealtypischen Selbstmördern Cato und Scipio sind hier nicht die Namen wichtig – offensichtlich dienen diese *exempla* der reinen Belehrung des Lesers und erfüllen nicht zugleich die Funktion, den Ruhm der einzelnen Person für die Nachwelt zu erhalten. Stattdessen kommt den Gegenständen – Schwammstock, Wagenrad und Speer – die Aufgabe zu, die einzelnen Fälle voneinander zu unterscheiden. Man kann sich also durchaus vorstellen, wie sich später jemand auf Senecas Serie bezieht: „Was seinen Tod anging, musste er so erfindungsreich sein wie der Gefangene mit dem Schwamm, wenn auch edler in der Wahl seiner Mittel“ verkürzt ein *exemplum* genauso wie die Reduktion „er ging so standhaft in den Tod wie Cato“. Wie ich oben dargelegt habe, verknüpft Seneca auch die bekannten Namen häufig gebrauchter *exempla* wie Cato, Sokrates usw. in aller Regel eng mit einem konkreten Gegenstand. Dieser fasst letztlich den für Seneca wichtigen Kern des jeweiligen Narrativs, nämlich die Schmerzen und den Tod der Person, bildhaft zusammen. So wird dem Rezipienten der zentrale Aspekt vermittelt und gleichzeitig jede Information ausgeblendet, die davon ablenken oder wegen des Bekanntheitsgrades der *exempla* langweilen würde.

Neben der Angst vor dem Tod spielt auch die Angst vor Schmerzen eine wiederkehrende Rolle in Senecas Briefen. Die *meditatio doloris* gestaltet er ebenso anschaulich wie die *meditatio mortis*, allerdings verwendet er hierzu weniger *exempla*, sondern vielmehr detaillierte, aufzählende Beschreibungen.

4.3 Die *meditatio doloris*: Die Folter in Senecas aufzählenden Schmerzbeschreibungen

Physischer Schmerz dient Seneca häufig als Vergleichsgröße für mentale Schmerzen und Krankheiten (vgl. *epist.* 14.4–6). Durch konkrete Details wie Körperteile, Verletzungen, Waffen und Folterwerkzeuge kann er so auch abstrakte Vorgänge anschaulich nachvollziehbar machen. Seine Beschreibungen werden dabei von Aufzählungen dominiert, die laut CATHERINE EDWARDS auch ohne den expliziten Verweis auf einen solchen Kontext blutige Bilder aus der Arena, dem Schlachtfeld oder Folterkeller evozieren.⁵³ Die auffälligsten Passagen dieser Art finden sich in den Briefen 14, 24 und 78. Hier der relevante Text aus *epist.* 14:

Schicht (*vilissimae sortis; sordidis exemplis; contemptissimis; die extrema mancipia*, die erst durch großes Leiden zum Handeln aufgestachelt werden muss; *perditi quodque noxiosi*).

⁵³ EDWARDS 1999, 258f. Sie vergleicht Senecas Schmerzschilderungen mit *exempla* aus Ciceros *Tusculanae Disputationes*, deren zweites Buch dem Thema Schmerz gewidmet ist, sich allerdings anders

4. [...] *Naturalia mala quae rettuli, inopia atque morbus, silentio subeunt nec oculis nec auribus quicquam terroris incutiunt. Ingens alterius mali pompa est:*

*Ferrum circa se
et ignes habet
et catenas
et turbam ferarum, quam viscera inmittat humana.*

5. *Cogita hoc loco:*

*carcerem
et cruces
et eculeos⁵⁴*

als Seneca auf physische Schmerzen beschränkt (*Tusc. 2.40* und *2.61*). „There is no graphic physical detail in Cicero. And only in Seneca does the imagery used make fully explicit the parallel between the arena or battlefield and the body of the invalid or torture victim. Only in Seneca is the translation from the external world of the games or battlefield to the internal world of the private sufferer fully developed.“ EDWARDS 1999, 262. Noch einschlägiger für den Bezug zu Seneca ist allerdings *Tusc. 2.51–53*: Auch Cicero rät dort, sich extreme *exempla* zu vergegenwärtigen, um den eigenen Schmerz leichter ertragen zu können. Dabei beschränkt er sich nicht auf allgemeine, der Arena verwandte Szenen. *51. [...] riget ipse se, suscitabit, instruet, armabit, ut tamquam hosti sic obsistat dolori. quae sunt ista arma? contentio confirmatio sermoque intumus, cum ipse secum: 52. cave turpe quicquam, languidum, non virile. obversentur species honestae animo: Zeno proponatur Eleates, qui perpressus est omnia potius quam consocios delendae tyrannidis indicaret; de Anaxarcho Democritio cogitetur, qui cum Cypri in manus Timocreonis regis incidisset, nullum genus supplicii deprecatus est neque recusavit. Callanus Indus, indoctus ac barbarus, in radicibus Caucasi natus, sua voluntate vivus combustus est; nos, si pes condoluit, si dens sed fac totum dolere corpus, ferre non possumus. opinio est enim quaedam effeminata ac levis—nec in dolore magis quam eadem in voluptate—, qua cum liquescimus fluimusque mollitia, apud aculeum sine clamore ferre non possumus. 53. at vero C. Marius, rusticanus vir, sed plane vir, cum secaretur, ut supra dixi, principio vetuit se alligari, nec quisquam ante Marium solutus dicitur esse sectus. cur ergo postea alii? valuit auctoritas. [...] 51. [...] Er wird sich stählen, sich erheben, sich wappnen, sich bewaffnen, um dem Schmerz so wie einem Feind Widerstand zu leisten. Was sind das für Waffen? Gespannte Bereitschaft Ermutigung und ein inneres Gespräch mit sich selbst: 52. „Hüte dich vor allem, was schändlich, schlaff, nicht männlich ist.“ Er wird ehrenwerte Vorbilder im Herzen hin- und herwenden: Zeno von Elea wird er sich vorstellen, der eher alles erduldet, als die Mitwisser des Tyrannensturzes zu verraten; über Anaxarchus, den Schüler von Demokrit, wird er nachdenken, der, als er auf Zypern in die Hände des Königs Timokreon gefallen war, bei keiner Art von Folter um Gnade bat und nicht widerrief. Der Inder Callanus, ungebildet und barbarisch, geboren am Fuß des Kaukasus, ist freiwillig lebendig verbrannt worden; wir [dagegen]: wenn der Fuß schmerzt, ein Zahn, oder lass den ganzen Körper schmerzen – wir können es nicht ertragen. Denn unser Verständnis davon ist geradezu verweicht und oberflächlich – was Schmerz angeht nicht mehr als was Lustempfinden angeht; durch diese Nachgiebigkeit werden wir flüssig und zerfließen, können den Stich einer Biene nicht ohne Geschrei ertragen. 53. Ganz im Gegensatz dazu Gaius Marius, ein einfacher Mann vom Land, aber ganz klar ein Mann: Als er operiert wurde, wie ich oben sagte, weigerte er sich anfangs, sich festbinden zu lassen, und man sagt, dass niemand vor Marius unfixiert operiert wurde. Weshalb also gab es später andere? Was zählt, ist der [vorbildliche] Einfluss.*

54 Der *eculeus* oder *equuleus*, „kleines Pferd“, war ein Foltergerät, das bis in die Zeit der Christenverfolgungen hinein verwendet wurde. Der Name scheint auf eine Konstruktion ähnlich dem Spanischen Bock hinzudeuten, also auf ein Gerüst aus Holzbalken, auf der die zu folternde Person rittlings Platz nehmen musste und dabei nicht nur auf einer scharfen Kante, sondern mitunter auch auf zusätzlich angebrachten Spitzen saß. Textstellen aus der Kaiserzeit vermitteln jedoch eher den Eindruck

*et uncum
 et adactum per medium hominem, qui per os emergeret, stipitem
 et distracta in diversum actis curribus membra,
 illam tunicam alimentis ignium et inlitam et textam,
 et quicquid aliud praeter haec commenta saevitia est.*

6. *Non est itaque mirum, si maximus huius rei timor est, cuius et varietas magna et apparatus terribilis est. Nam quemadmodum plus agit tortor, quo plura instrumenta doloris exposuit (specie enim vicuntur qui patientia restitissent); ita ex iis, quae animos nostros subigunt et domant, plus proficiunt, quae habent quod ostendant.*

4. [...] Die natürlichen Übel, die ich angeführt habe, Hunger und Krankheit, schleichen sich im Schweigen an, und weder in die Augen noch die Ohren rammen sie irgendeinen Schrecken. Gewaltig ist die **Parade** der anderen Art Übel:

Ein Schwert hat sie um sich
 und Feuer
 und Fesseln
 und eine Menge wilder Tiere, die sie auf menschliche Eingeweide hetzt.

5. An dieser Stelle denke an:

Kerker
 und Kreuze
 und Streckbänke
 und Haken
 und – mitten durch den Menschen getrieben, bis er aus dem Mund herausragt – den Pfahl,
 und Glieder, von in verschiedene Richtungen getriebenen Wagen zerrissen, jenes Hemd, mit entzündlichen Mitteln getränkt und durchwebt,
 und welche Grausamkeit es abgesehen von dem hier skizzierten noch gibt.

6. Es ist daher nicht erstaunlich, wenn die Angst vor dieser Sache die größte ist, die sowohl eine große Bandbreite aufweist als auch eine schreckliche **Ausrüstung (Requisiten)** hat – durch den Anblick nämlich werden die besiegt, die dem Leiden widerstanden hätten. Also: Von den [Kräften / Vorstellungen], die unseren Geist unterwerfen und beherrschen, erreichen diejenigen mehr, die etwas haben, was sie **zur Schau stellen** können.

Sen. *epist.* 14.4–6

Einerseits rekurriert Seneca in dieser Liste auf real angewendete Foltertechniken⁵⁵ und bezieht sich auch auf zum Teil dramatisierte Hinrichtungen durch Folter in der Arena. Sowohl die Vierteilung durch Pferdewagen als auch der Feuertod durch das brennende Hemd waren Bestandteil öffentlicher Exekutionen.⁵⁶ Genau darauf stützt sich EDWARDS' Argumentation, dass nämlich aus der Lebenswelt bekannte grausame Praktiken die Schmerzbeschreibungen insbesondere Senecas prägen und den Leidenden mit dem Opfer bzw. Kämpfer der Arena parallelisieren.

einer Art vertikalen Streckbank. Vgl. DAREMBERG / SAGLIO, s. v. „equuleus“, *Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romaines*, Paris 1877-1919, online zuletzt aufgerufen am 31.10.2018 unter <http://penelope.uchicago.edu/Thayer/E/Roman/Texts/secondary/DARSAG/Equuleus.html>.

⁵⁵ Zur Thematisierung und Bewertung von Folter in Senecas Prosaschriften vgl. auch COURTIL 2014, 189–208.

⁵⁶ Vgl. Mart. *Ep.* 4.86.8, 10.25.5 f., Juv. 8.23.5, Tac. *Ann.* 15.44. Vgl. auch HITZIG 1901 und MAYER-MALY 1961.

Allerdings zeigt eine genauere Untersuchung, dass Senecas Bildsprache noch wesentlich differenzierter ist. Denn der zentrale Aspekt seiner Folterlisten ist die Theatralisierung, die in *epist.* 14 über ganz bestimmte Schlagworte eingespielt wird. Es geht hier nämlich *nicht* um konkret empfundene Schmerzen, sondern um den Gedanken *an* und die daraus resultierende Furcht *vor* (durch Folter oder anderweitig zugefügten) Schmerzen – oder anderen Übeln, worauf der letzte Satz verweist. Eine solche Sorge trifft die Imagination des Unvorbereiteten unvermittelt und löst lebhaft, sinnliche Wahrnehmungen aus (*oculis et auribus*), es ist der innere Anblick (*species*), der ihn erschreckt. An anderer Stelle spricht Seneca davon, dass manche Eindrücke dem Bewusstsein einen Stoß (*ictus*) versetzen können; in *epist.* 14 verdeutlicht er die Wucht durch das Verb *incutiunt* (sie rammen).⁵⁷ Durch diese Initialzündung wird der Mensch dazu angeregt, sich alle möglichen Details auszumalen: Der Mensch entwirft eine *phantasia*.⁵⁸

Statt auf die spontane Eigenkreation des Rezipienten zu hoffen, gibt Seneca hier dieses Bild selbst vor, nämlich indem er verschiedene Elemente des Übels auflistet. Gleichzeitig entlarvt Seneca diese *phantasia* als Vorstellung im Sinne einer Theateraufführung: Wir sehen eine maskierte Parade (*pompa*) mit – zugegebenermaßen realistischen – Requisiten (*apparatus*). Sicherlich schwingt bei dem Begriff *pompa* auch die Assoziation an die *pompa funebris* mit, bei der Masken der Ahnen des Verstorbenen mitgetragen wurden, und an den Triumphzug, der auch zur Präsentation der Kriegsbeute diente. Gemeinsam ist diesen öffentlichen Prozessionen, dass sie hochgradig visuell orientiert sind und durch konkrete Gegenstände auf abstrakte Konzepte verweisen – sei es der Ruhm der Familie, der Erfolg der Sieger oder, bei Seneca, die Qualen der Todesangst. Wie bei einer realen Folter genügt oft bereits das Zurschaustellen (*ostendere*) der Instrumente, um den gewünschten (oder größeren) Effekt zu erreichen, nämlich Furcht und Schrecken zu verbreiten.⁵⁹ Selbst die Viertelung und das brennende Hemd verweisen neben der Arena auch auf Inszenierungen: Zunächst in der Form mythologischer Exekutionen,⁶⁰ darüber hinaus auf schmerzhaft Tode in den Tragödien – Hippolytos wird von Pferden zerrissen (von Seneca selbst ausführlichst beschrieben in *Phaedra* 1080–1104); Herakles verbrennt im von Deianeira vergifteten Mantel, Iasons Frau Glauke im von Medea präparierten Kleid (Sen. *Med.* 817–839).

Demaskierung einer *phantasia*: Tod und Schmerz

Was sich hinter den Masken dieser schreckensreichen Scharade verbirgt, erläutert Seneca im 24. Brief genauer. Hier thematisiert er die Furcht vor dem Tod und zieht viele

⁵⁷ Sen. *epist.* 57,3–5 und dazu KIRICHENKO 2013, 208f.

⁵⁸ Zur *phantasia* vgl. Kapitel 2.4.

⁵⁹ Als „Territion“ oder „Schreckung“ war das Zeigen von Folterinstrumenten institutionalisierter Bestandteil der peinlichen Befragung im Mittelalter und der Frühen Neuzeit; vgl. HORST 2004, 321f.

⁶⁰ Vgl. COLEMAN 1990, 60f.

aus den Deklamationsübungen bekannte Persönlichkeiten als Beispiele heran. Der imaginierte kritische Einwurf des Interlocutors wird vielen Lesern aus der Seele sprechen:

„Decantatae,“ inquis „in omnibus scholis fabulae istae sunt; iam mihi, cum ad contemnendam mortem ventum fuerit, Catonem narrabis.“

„Diese Geschichten“, sagst du, „werden in allen Schulen heruntergeleiert; gleich, wenn es Zeit ist, über die Todesverachtung zu sprechen, wirst du mir den Cato erzählen!“

Sen. *epist.* 24.6

Und in der Tat führt Seneca sogleich Catos Selbstmord im Detail aus, um anschließend zu bemerken:

Non in hoc exempla nunc congero ut ingenium exerceam, sed ut te adversus id quod maxime terribile videtur exhorter.

Ich häufe (*congero*) ja solche Beispiele (*exempla*) nicht an, um meinen Scharfsinn zu üben, sondern damit ich dich gegen das ermutige, was am Schrecklichsten zu sein scheint.

Sen. *epist.* 24.9

Seneca spricht hier zwei mögliche Funktionen der *congeries*, der häufenden Aufzählung an.⁶¹ Die eine ist die Übung bzw. Darstellung des eigenen rhetorischen Talents. Diese Funktion lehnt er für sich ab; er will nicht sein rednerisches Repertoire beweisen, sondern die Häufung von Beispielen als didaktisches Mittel einsetzen. Durch diese Ermutigung will Seneca den Menschen dazu befähigen, die durch die eigene *phantasia* erzeugten Masken zu durchschauen:

13. [...]non hominibus tantum sed rebus **persona demenda est** et reddenda facies sua. **14.** Quid mihi gladios et ignes ostendis et turbam carnificum circa te frementem? **Tolle istam pompam** sub qua lates et stultos territas: mors es, quam nuper servus meus, quam ancilla contempsit. Quid tu rursus mihi flagella et eculeos magno apparatu explicas? quid singulis articulis singula machinamenta quibus extorqueantur aptata et mille alia instrumenta excarnificandi particulatim hominis? **Pone ista quae nos obstupefaciunt;** iube conticiscere gemitus et exclamationes et vocum inter lacerationem elisarum acerbitatem: nempe dolor es, quem podagricus ille contemnit, quem stomachicus ille in ipsis delicis perfert, quem in puerperio puella perpetitur. Levis es si ferre possum; brevis es si ferre non possum.

13. [...] man muss nicht so sehr den Menschen als vielmehr den Dingen **die Maske abnehmen** und ihnen ihr Gesicht zurück geben. **14.** Was zeigst du mir Schwerter und Feuer und die Menge der Henker, die dich umlärm? **Nimm doch den Mummenschanz weg**, unter dem du dich versteckst und die Dummen verängstigt: Der Tod bist du, den erst neulich mein Sklave, den die Magd verachtet hat. Was breitest du wieder vor mir die Peitschen und Streckbänke unter großem Brimborium aus? Was [zeigst du mir] für jedes Glied eine speziell zu dessen Folter geeignete Maschine und tausend andere Instrumente, um einen Menschen Stück für Stück zu foltern? **Leg das beiseite, was uns vor Schreck erstarren lässt;** befiehl dem Stöhnen zu verstummen und den Ausrufen und den durchdringenden, unter Marter ausgestoßenen Schreien – du bist nur Schmerz,

⁶¹ Zur *congeries* vgl. Kap. 2.3.2.

den jener Gichtkranke verachtet, den jener Magenkranke inmitten seiner Delikatessen aushält, den das Mädchen bei seiner Erstgeburt erträgt. Leicht bist du, wenn ich dich ertragen kann; kurz bist du, wenn ich dich nicht ertragen kann.

Sen. *epist.* 24.13–14

Statt ein weiteres *exemplum* anzuführen, charakterisiert Seneca hier das scheinbar *maxime terribile* als Personifikation von Tod und Schmerz, die in der *phantasia* in der Rolle von Folterern auftreten und zudem miteinander vermischt scheinen (ein Tod ohne Qualen ist hier nicht vorstellbar). In der stoischen Philosophie hängt mit einer *phantasia*, hervorgerufen durch äußere Wahrnehmung oder innere Geisteskraft, auch stets ein *lekton* zusammen – eine Lesart, die zu bestimmten Handlungen oder Empfindungen drängt.⁶² Sowohl Seneca aus dem 1. Jh. n. Chr. und Epictet, stoischer Philosoph und Lehrer von Kaiser Marcus Aurelius aus dem 2. Jh. n. Chr., warnen in ihren Schriften davor, sich der *phantasia* uneingeschränkt hin- und damit dem *lekton* unüberlegt nachzugeben.⁶³ Die *phantasia* in *epist.* 24 ist verbunden mit dem *lekton*, dass man Schmerz und Tod fürchten und vermeiden müsse. Denn wie Brief 14 enthält die Passage 24.13–14 ebenfalls eine Liste von Waffen und Folterwerkzeugen, die in einer lärmenden *pompa* präsentiert werden. Doch hinter diesen Masken stecken nichts als Schmerz und Tod, zwei unausweichliche (in stoischen Begriffen: notwendige und indifferente) Bestandteile des Lebens, denen auch die einfachsten Menschen gelassen oder sogar mit Verachtung entgegneten. Wer sich unwillkürlich das Schlimmste ausmalt, wird nach stoischer Lehre von dieser *phantasia* überwältigt (*obstupefaciunt*). SHADI BARTSCH argumentiert, dass Seneca versucht, seinen Rezipienten mit detaillierten Beschreibungen von Qualen, Folter und gewaltsamen Toden quasi gegen diese *phantasia* zu impfen und durch die ständige Auseinandersetzung mit emotional belastenden Bildern seine Indifferenz zu trainieren.⁶⁴ Seneca kehrt gewissermaßen Ziel und Funktionsweise von *enargeia* um: Nicht die passive Überwältigung des Rezipienten ist hier das Ziel, sondern dessen Hinführung zu einer Immunisierung. Allerdings geht BARTSCH zu weit, wenn sie meint, dass Senecas Leser schließlich jede Emotion unterdrücken soll. ALEXANDER KIRICHENKO dagegen geht sehr plausibel davon aus, dass Seneca sich die unwillkürliche emotionale Reaktion seiner Rezipienten zu Nutze macht:

[Bartschs] Interpretation basiert m. E. auf einer Verwechslung zwischen einem fast physischen, von einer unangenehmen Ansicht verursachten Schock und einer Leidenschaft (πάθος), die man natürlich mit allen Kräften unterdrücken muss. Vgl. Sen. *ira* 2.2–3. Was Seneca dagegen von seinen Lesern erwartet, ist, dass sie bei der Lektüre ein psychisches Äquivalent von physischen Schmerzen erleben, was paradoxerweise gerade auf die Seele einen positiven Effekt haben soll

⁶² Vgl. BARTSCH 2007, 88f.

⁶³ Vgl. BARTSCH 2007, 90.

⁶⁴ BARTSCH 2007.

(vgl. Sen. *ep.* 57 *ictus animi, mutatio*), denn dadurch wird der ‚Patient‘ der stoischen Therapie für Philosophie rezeptiver gemacht.⁶⁵

Im Falle von Senecas Folterlisten erzeugt die Vorstellung von körperlichen Schmerzen unwillkürlich Furcht und geistige Qualen. Bleibt diese Beziehung unreflektiert, verstärkt sie das konventionell negative *lekton* von Schmerz und Tod und führt zu großen Ängsten, wenn entsprechende Situationen real eintreten. Wer das erlebt, hat gleich zweimal die Gelegenheit verpasst, seine *virtus* zu beweisen: Er konnte weder der *phantasia* standhalten noch sich in der Realität bewähren. Um diesem Kreislauf zu entkommen, bietet Seneca seinen Lesern eine Prämisse und zwei Übungen an. Die Prämisse ist, zu begreifen, dass Schmerz und Tod nicht notwendigerweise *mala* (Übel) sind. Als Übung kann man sich zum Einen *exempla* in Erinnerung rufen, Vorbilder, die Schmerzen und Tod tapfer ertragen oder sogar freiwillig gewählt haben. Anders als bei Cicero steht hinter Senecas Verwendung von *exempla* also immer ein didaktisches Ziel, nicht nur der Wunsch nach Verdeutlichung; EDWARDS' Beobachtung, dass Senecas Beispiele detailreicher als die anderer Autoren sind, lässt sich auch dadurch begründen. Zum Anderen bereitet die *praemeditatio*, die bewusst gewählte Vorstellung zukünftiger Übel, auf konkrete Situationen vor. Senecas ausführliche Listen von Folterinstrumenten liefern damit auch dem angehenden Philosophen ein nützliches Instrumentarium, sich in der *praemeditatio* zu wappnen. Dabei geht es nicht darum, jegliche emotionale Reaktionen auszuschalten, wie BARTSCH meint, sondern den bewussten Umgang mit unwillkürlichen Regungen zu üben, um zu einem bestimmten *lekton* zu gelangen. Dazu kann man sich auch die eigene *phantasia* zu Nutzen machen, wie Seneca in *De ira* demonstriert. Dort geht es ihm darum, die personifizierte *ira* negativ zu charakterisieren (3.3.6), wozu er ebenfalls eine Liste von Folterinstrumenten aufzählt. Er verwendet an dieser Stelle die gleichen Schlagworte wie in *epist.* 14, nämlich *ostendere* und *apparatus*. In den Briefen soll auf diese Weise der negative Ruf von Schmerz und Tod als bloße Verkleidung entlarvt werden. In *De ira* allerdings fördern dieselben Requisiten eine *phantasia*, die genau entgegengesetzt ausgerichtet ist: *ira*, Zorn und Vergeltungsdrang, hat einen gemischten – für manche sogar einen positiven – Ruf, gegen den Seneca arbeitet. In diesem Werk hilft die Ausstaffierung der *ira* mit Folterwerkzeugen, ihren wahren Charakter aufzuzeigen.⁶⁶ Diese komplexe Einbindung in von stoischer Philosophie beeinflusste Didaktik zeigt, dass Senecas Folterlisten keineswegs nur dem Einfluss von Hinrichtungen und Arenakämpfen auf die Imagination des Autors und die Erwartungen der Leser geschuldet sind.

⁶⁵ KIRICHENKO 2013, 225 Anm. 53.

⁶⁶ S. Kap. 5.2.1.

Metaphorischer Sprachgebrauch bei Schmerzbeschreibungen

Auf einer sehr viel allgemeineren Ebene lässt sich zudem argumentieren, dass dieser Art der Schmerzimagination und Schmerzbeschreibung nicht etwa eine morbide Vorstellungskraft zu Grunde liegt, sondern Seneca schlicht für das Thema typische Motive anwendet. Sowohl die Empfindung als auch die Beschreibung von Schmerzen unterliegen zwar bis zu einem gewissen Grad soziokulturellen Einflüssen⁶⁷ und den daran gebundenen sprachlichen Konventionen – dennoch existiert ein achrones und transkulturelles Repertoire für die verbale Beschreibung von Schmerzen. Auffällig ist vor allem der häufige Gebrauch von Analogien und Metaphern.⁶⁸ Diese können im Detail kulturspezifisch sein. Aber die Grundzüge der Metaphern bleiben gleich:

[pain is presented as] a highly distinguishable undesirable possessed entity and as an external-to-the-self moving force capable of invading the individual as an uninvited intruder, ultimately acting as a malevolent aggressor, a torturer, [Hervorhebung M. B.] and an imprisoning enemy.⁶⁹

Umfragen unter Schmerzpatienten, linguistische Untersuchungen, aber auch ELAINE SCARRY Sichtung von Schmerzbeschreibungen in Literatur sowie von Zeugenaussagen von Folteropfern weisen alle darauf hin, dass intensiver Schmerz geradezu als eigenständiger Agent (oft in der Rolle des Folterers) wahrgenommen wird, bzw. dass sich Analogiestrukturen oft auf (Folter-) Werkzeuge oder Waffen beziehen:

The central point here is that insofar as an actual agent (a nail sticking into the bottom of the foot) and an imagined agent (a person's statement, „It feels as if there's a nail sticking into the bottom of my foot“) both convey something of the felt-experience of pain to someone outside the sufferer's body, they both do so for the same reason: in neither case is the nail identical with the sentient experience of pain, and yet because it has shape, length, and color, because it exists (in the first case) or can be pictured as existing (in the second case) at the external boundary of the body, it begins to externalize, objectify, and make sharable what is originally an interior and unsharable experience.⁷⁰

⁶⁷ Vgl. CALLISTER 2003.

⁶⁸ SUSSEX 2009, 10 zu zwei Studien des PainLang (Forschungsprogramm der University of Queensland, Australia): „34% of the respondents spontaneously used similes, a frequency high enough to warrant special attention. Metaphor and simile, at this level, are not simply additions or embellishments to more „basic“ pain descriptions, but an integral part of the patients' attempts to provide an insightful and true account of what they are going through. It is doubtful whether there is another semantic domain, outside poetry, where spontaneous use of simile and metaphor would reach this level.“

⁶⁹ LASCARATOU 2007, 140.

⁷⁰ SCARRY 1985, 15 f. Sie arbeitet die Ambivalenz einer solchen Sprache heraus, die nur in dem Maß eindeutig auf (negativ verstandenen) Schmerz verweisen kann, wie ihre Attribute dem Schmerz zuzuordnen sind: „[...] the mere sign of a weapon in a spoken sentence, a written paragraph, or a visual image (e.g., the litany of weapons in the writings of Sade; their occasional presence in a fashion photograph or painting) does not mean that there has been any attempt to present pain and, on the contrary, often means that the nature of pain has just been pushed into deeper obscurity.“ SCARRY 1985, 18.

Mehr noch als Alltagsgegenstände wie ein Nagel heben Folterwerkzeuge die Intensität des Schmerzes hervor. Wenn Seneca also daran gelegen ist, dem Leser ein möglichst plastisches Bild von Schmerzen zu vermitteln, ist es für ihn nur sinnvoll, auf die allseits bekannten Foltermethoden zu verweisen. Der 78. Brief zeigt, dass eine solche Analogie im Sprachgebrauch seiner Zeit durchaus üblich war:

Detrahendas praeteritorum dolorum conquestiones puto et illa verba: „Nulli umquam fuit peius. Quos cruciatus, quanta mala pertuli! Nemo me surrecturum putavit. Quotiens deploratus sum a meis, quotiens a medicis relictus! In eculeum inpositi non sic distrahuntur.“

Ich bin der Ansicht, dass man Klagen über vergangene Schmerzen unterlassen muss, auch jene Worte: „Keinem ging es je schlechter. Was für eine Folter, wieviel Übles habe ich durchgemacht! Niemand glaubte, dass ich noch mal aufstehen würde. Wie oft bin ich von meinen Angehörigen beweint worden, wie oft von den Ärzten aufgegeben worden! Die Leute auf der Streckbank / auf dem Pferd sind nicht so zerrissen worden.“

Sen. *epist.* 78.14

Interessanterweise wendet sich Seneca hier *gegen* die Beschreibung konkreter Schmerzen durch Folteranalogien. Dies sei eine *conquestio*, also ein mitleidsheischender Appell an ein Publikum, und völlig überflüssig, wenn es um vergangene und daher irrelevante Krankheiten ginge. Wie man im Lateinischen Schmerzen ohne Metaphern beschreibt, führt er im 78. Brief selbst ausführlich vor (v. a. 7–12). Wer dagegen krankheitsbedingte Schmerzen selbst im Nachhinein noch als Folter präsentiert, möchte nur bemitleidet werden und hat keinerlei *virtus* gezeigt. Dabei, so Seneca, gebe es genug Beispiele für Folteropfer, die ihre Qualen lächelnd ertragen hätten – dies sollte einem Kranken erst recht möglich sein!⁷¹ Wenn Senecas Haltung im 78.

71 Sen. *epist.* 78.18–19: *Tunc tibi fortissimus quisque et victor doloris occurrat: ille, qui cum varices exsecandas praerberet, legere librum perseveravit; ille, qui non desiit ridere, cum hoc ipsum irati tortores omnia instrumenta crudelitatis suae experirentur. Non vincetur dolor ratione, qui victus est risu? 19. Quicquid vis nunc licet dicas, destillationes et vim continuae tussis egerentem viscerum partes et febrem praecordia ipsa torrentem et sitim et artus in diversum articulis exeuntibus tortos; plus est flamma et eculeus et lamina et vulneribus ipsis intumescitibus quod illa renovaret et altius urgeret inpressum. Inter haec tamen aliquis non genuit. „Parum est“; non rogavit. „Parum est“; non respondit. „Parum est“; risit et quidem ex animo. Vis tu post hoc dolorem deridere? Da muss dir doch ein überaus tapferer Mann, ein Sieger über den Schmerz in den Sinn kommen: Jener, der, als er sich die Krampfaderen heraus-schneiden ließ, weiterhin ein Buch las; jener, der nicht aufhörte zu lachen, selbst als die darüber erzürnten Folterer alle Werkzeuge ihrer Grausamkeit anwendeten. Kann Schmerz nicht [erst recht] durch Vernunft besiegt werden, wenn er [schon] durch Lachen besiegt worden ist? 19. Jetzt kannst du natürlich anführen was immer du willst, wiederholten Katarrh und die Gewalt eines andauernden Hustens, der einen Teile der Eingeweide herausspeien lässt, und Fieber, das selbst das Zwerchfell röstet, und Durst, und Glieder, die durch ausgesprungene Gelenke in verschiedene Richtungen verdreht sind; weiter ist da noch das Feuer und das Pferd und das Brandeisen, und was durch in sich wuchernde Wunden jene immer wieder erneuert und die eingedrückte [Narbe] nach außen drängt. Unter diesen [Qualen] hat mancher dennoch nicht gestöhnt. „Reicht noch nicht!“ – er hat nicht gebettelt. „Reicht noch nicht!“ – er hat nicht geantwortet. „Reicht noch nicht!“ – selbst da hat einer gelacht und das aus vollem Herzen. Willst du also danach deinen Schmerz auslachen?*

Brief also keine Ausnahme ist, muss er die Folterlisten in einem sehr spezifischen Zusammenhang mit Schmerzen gebrauchen. Und in der Tat zeigen die Passagen aus 14 und 24, dass es ihm hier *nicht* um die *konkrete* Beschreibung *physischer* Schmerzen geht. Vielmehr präsentieren seine Folterlisten zuvorderst die Angst, also die *mentalen* Qualen eines Menschen, der sich *mögliche* physische Schmerzen als Folter ausmalt, ähnlich wie der Sprecher aus Brief 78 auf seine vergangenen Schmerzen zurückblickt. Und zweitens vermittelt der bildliche Sprachgebrauch dem stoisch interessierten Leser ein Repertoire für seine *praemeditatio*. Die Metapher der Folter ist das gängigste Mittel, um die Intensität eines imaginierten Schmerzes zu verdeutlichen und so das für eine *praemeditatio* empfehlenswerte „worst case scenario“ zu liefern. Dabei ist es nicht das Ziel, Angst zu erzeugen oder gar zu manifestieren. Vielmehr soll ein Umdenken und eine Umbewertung stattfinden: Weg vom Bild des Schmerzes als grausamer Folter, die es zu vermeiden gilt; hin zum Bild des Schmerzes als Bestandteil des Lebens, in dem man seine *virtus* zeigen kann. Und gerade für diese Erprobung der eigenen Tugend, Tapferkeit und Standhaftigkeit eignet sich keine Schmerzanalogie besser als die der Folter, die in zahllosen *exempla* der Deklamationen und der Philosophie als Grenzsituation präsentiert wird, in der sich das tapfere, moralisch überlegene Opfer triumphierend über den übermächtigen Folterer erhebt und für die Nachwelt unsterblich wird.

4.4 Fazit: Reduktion und Intensivierung in Aufzählungen von *exempla*

Die Untersuchung von Aufzählungen und *exempla* in Senecas Briefen zeigt, wie unterschiedlich Anschaulichkeit erzeugt werden kann. In beiden Strukturen werden konkrete Details wie Gegenstände und Körperteile genannt, um die visuelle Imagination des Rezipienten anzusprechen und eine zunächst unbewusste Reaktion auszulösen, die Seneca als *ictus* (Stoß) bezeichnet: Unwillkürlich ordnet man der imaginierten *phantasia* bestimmte Emotionen und Wertvorstellungen zu. Diese Beeinflussung des Rezipienten durch die anschauliche sprachliche und inhaltliche Gestaltung machen auch antike Rhetoriker wie Quintilian stark.⁷²

Seneca geht allerdings einen Schritt weiter und fordert seine Rezipienten dazu auf, gerade anschauliche Beschreibungen von Schmerz, Gewalt und Tod nicht passiv aufzunehmen, sondern durch die Reflexion über die *phantasia* diese kontrollierbar zu machen, also die durch den *ictus* ausgelösten Emotionen und Wertzuordnungen zu hinterfragen. Die Ausführlichkeit seiner Gewaltdarstellungen ist auch davon motiviert, den Rezipienten ein umfangreiches Übungsmaterial für diese reflektierende *meditatio* zu liefern.

⁷² Vgl. Kap. 2.2 zur Aufzählung konkreter Details, 2.4 zu Emotionen, 3.3 zur Überwältigung durch *phantasia*.

Für die anschauliche Darstellung von Schmerzen bevorzugt Seneca listenförmige Aufzählungen, die viele konkrete Details auf knappem Raum anhäufen. Bei *exempla*, die sich eher auf den Umgang mit der Furcht vor dem Tod beziehen, geht er den umgekehrten Weg und reduziert das Handlungsnarrativ oft auf ein konkretes Element. Die Anschaulichkeit wird intensiviert, indem er den Fokus auf diese „iconic phrase“⁷³ richtet. Besonders deutlich ist dies bei bekannten *exempla*, die sogar die gesamte Handlung ausblenden und nur noch den Namen und ein Detail nennen. Dieses Reduktionsverfahren verwendet auch Lucan in der Rückschau.⁷⁴ Auffällig ist, dass sowohl Seneca als auch Lucan derart reduzierte *exempla* häufig in Gruppen oder Serien präsentieren. Diese Häufungen dienen der *amplificatio* (also der Verstärkung des Sinngehaltes und der Affekterregung), indem Gleichartiges wiederholt wird oder unterschiedliche Elemente die Aufzählung weiteren Assoziationen durch den Rezipienten öffnen. Wie dies im Einzelnen funktioniert, werde ich in den beiden folgenden Kapiteln zu Senecas Schrift *De ira* und Lucans Rückschau im *Bellum Civile* untersuchen.

73 EDWARDS 2007, 89.

74 Vgl. Kap. 6.2.

5 Anschauliche Aufzählungen und *exempla*-Reihen tödlicher Gewalt in Senecas *De ira*

5.1 Thema und Kontext von Senecas *De ira*

Exegisti a me, Novate, ut scriberem quemadmodum posset ira leniri.

Du hast mich darum gebeten, Novatus, dass ich aufschreibe, wie man die *ira* besänftigen kann.
Sen. *ira* 1.1.1

Mit diesen Worten beginnt eine Prosaschrift, die Seneca an seinen älteren Bruder Novatus adressiert. Was aber ist die *ira*? Im Deutschen wird der Begriff meist mit „Wut“ oder „Zorn“ wiedergegeben, im Englischen mit *anger* oder *rage*, im Französischen mit *colère*. Die verschiedenen Übersetzungsmöglichkeiten sind durchaus problematisch, denn hinter den jeweiligen Bezeichnungen stehen unterschiedliche Konzepte. So fasst CHING-HO CHUAN verschiedene Forschungsliteratur zu deutschen Zornbegriffen zusammen und differenziert zwischen der unbeherrscht nach allen Seiten explodierenden Wut und dem anhaltenden, gegen eine bestimmte Person gerichteten Zorn.¹ Auch die *ira* überschneidet sich mit anderen lateinischen Begriffen, die zum Teil synonym bzw. mit fließenden Übergängen verwendet werden. WILLIAM HARRIS nennt *ira*, *iracundia* und *indignatio* als die drei am häufigsten gebrauchten Bezeichnungen,² und schließt sich für Seneca der Meinung von PAUL VEYNE an, „[who] briefly observes that Senecan anger is often the equivalent of ‚violence, cruauté, indignation, animosité, ressentiment et même ([*De ira*] i.18.2) malveillance‘, rather than *colère*.“³

Eine Schwierigkeit der Terminologie besteht meines Erachtens darin, dass Begriffe wie *ira* eine emotionale und eine soziale Komponente haben – es handelt sich um die emotionale Reaktion auf ein Geschehen, die sich wiederum in einer eigenen Handlung entladen kann. Ich habe mich dafür entschieden, dies in meiner Übersetzung zu berücksichtigen und *ira* mit „Vergeltungsdrang“ wiederzugeben oder aber als lateinischen Begriff zu belassen.

Wie VEYNE argumentiert, steht die *ira* bei Seneca in enger Verbindung zu Grausamkeit und Gewalt, was in dieser Vehemenz ungewöhnlich ist. Der Vergleich mit der Verwendung von *ira* bei Valerius Maximus ist hier sehr aufschlussreich. In dessen *exempla*-Sammlung (entstanden zu Beginn des 1. Jh. n. Chr.) sind im Kapitel 9.3. zehn Beispiele zu *ira et odio* zusammengestellt. Die römischen *exempla* zeigen, wie Amtsträger oder gesellschaftliche Gruppen negativ auf eine persönliche Missachtung oder

1 CHUAN 2013, 17.

2 HARRIS 2001, 68 f.; er verweist aber auch auf RIEKS 1989, 175 f. „for a list of fifty-seven terms (nouns, verbs, adjectives) which are used for *Zorn* and *Raserei* by Vergil, Ovid, Lucan or Statius; but only one of the nouns in question, *ira*, unambiguously means anger or a kind of anger.“

3 HARRIS 2001, 69 Anm. 102 zu VEYNE 1993, 105.

Beleidigung reagieren; sie betreffen z. B. den Umgang mit dem Neid auf Konkurrenten, den man besser unterdrücken sollte, oder thematisieren den Zorn einer Gruppe über die Entscheidungen ihres Anführers. *ira* erscheint als typische und verständliche Reaktion auf das Gefühl, ein Unrecht (*iniuria*) erlitten zu haben, und entlädt sich nicht notwendigerweise in körperlicher Gewaltausübung. Nur Sulla wird dafür kritisiert, dass seine *ira* zu Blutvergießen führt.⁴ Im Vergleich dazu sind die nichtrömischen *exempla* gewalttätiger: Alexanders Mord an seinen Freunden und Beratern wird als Kurzschlussreaktion aus *iracundia* (Jähzorn) präsentiert, während für Hannibal, Hamilcar und Semiramis anhaltendes *odium* (Hass) gegen andere Völker zur Triebkraft für militärische Aktionen wird. Anders als Seneca stellt Valerius Maximus keine Verbindung zwischen *ira* und Grausamkeit her. *crudelitas* ist für ihn eine gesonderte Kategorie, in der er *exempla* für die Ausübung extremer physischer Gewalt gegenüber Unterlegenen versammelt (Val. Max. 9.2).

Für die gesamte Argumentation von *De ira* sind zwei gängige Vorstellungen wichtig, die Seneca als falsch entlarven will. Erstens spricht er sich gegen die auch bei Valerius Maximus mitschwingende Vorstellung aus, *ira* sei eine legitime Reaktion auf *iniuria* (Unrecht) und damit strafrechtlich relevant und entschuldigt. Zweitens kritisiert Seneca die Vorstellung – und hier wendet er sich teilweise gegen die Ansicht anderer Philosophen⁵ – *ira* habe auch positive Eigenschaften. In der Auseinandersetzung mit diesen gängigen Positionen lässt er häufig, wie in den Briefen, die Stimme einer zweiten Person auftreten. Dieser sogenannte *adversarius* oder *interlocutor* widerspricht oft der Auffassung des Sprechers „Seneca“ und gibt so Anlass zu weiteren differenzierten Ausführungen.⁶ Durch die Verwendung der 2. Person bleibt die Zuordnung der Stimme flexibel – manchmal ist mehr der Adressat Novatus, meist aber ein „Jedermann“ gemeint, wodurch auch der Rezipient eingeschlossen ist.⁷ Während Novatus der Meinung ist, es reiche, die *ira* nur zu lindern, assoziiert der *adversarius* sie sogar mit *virtus*.⁸

⁴ Zum Ausgleich bewirkt die *ira* jedoch auch Sullas eigenen Tod durch einen Schreianfall. Val. Max. 9.3.8.

⁵ Vgl. Sen. *ira* 1.5–17 gegen aristotelische und peripatetische Ansichten (vgl. Arist. *eth. Nic.* 4.5 1125b27 ff., Cic. *Tusc.* 3.71–75, 4.38–47, Philod. *ira* 31.24 ff.), die er jedoch pauschalisiert und zuspitzt. Für eine kurze Zusammenfassung dieser Positionen s. WALDE 2005.

⁶ ROLLER 2015, 60 zum *interlocutor*: „Seneca sometimes introduces this voice – cues it to come on stage – with a phrase like *inquis, inquit, dicet aliquis, scio quid dicas* (‘you say,’ ‘he says,’ ‘someone will say,’ ‘I know what you’re saying’). Often, however, it breaks in without introduction. Typically it interposes an objection or request for clarification, and Seneca normally responds with a second-person address, as if in conversation with this interlocutor. Especially when cued with a phrase like *scio quid dicas*, this voice may appear, within the fiction of the dialogue, to be ‘imagined’ by Seneca – that is, the authorial voice foresees an objection or nuance and preemptively gives it voice so as to circumvent it.“

⁷ ROLLER 2015, 61.

⁸ ANDERSON 1982, 319–323. Auf S. 320 bemerkt er: „However, the *adversarius* shows no grasp of the doctrine [of the Peripatetics] and merely quotes a few catch phrases that he considers useful; never is he permitted to elaborate on Aristotle or to define the philosophic theory adequately. When one compares, for example, the thorough and persuasive discussion of *ὀργή* in the *Nicomachean Ethics*

Für Seneca jedoch ist die *ira* eine Vorstufe der *crudelitas*, die wiederum ungezügelt in eine von sadistischer Lust geprägte *feritas* (bestialische Grausamkeit) mündet, die nicht einmal mehr einen Grund für den gewalttätigen Vergeltungsdrang benötigt. Seneca muss deshalb darauf hinarbeiten, die gängigen Vorstellungen von *ira* zu revidieren. Er wählt keinen rein argumentativen Zugang, sondern baut auf die Selbstüberzeugungskraft des Rezipienten, der sich mittels *phantasia* mit Senecas Meinung auseinander setzen muss. Dazu bedient er sich auffällig vieler anschaulicher Listen und Aufzählungen von *exempla*, die inhaltlich oft von Wiederholungen geprägt sind.⁹

Gleichzeitig trägt Seneca der Schwierigkeit, *ira* zu definieren und zu bewerten, durch die Gestaltung seines Werkes Rechnung: So kommen neben dem Sprecher „Seneca“ auch der Adressat und der allgemeine *adversarius* zu Wort; weitere Auffassungen von *ira* werden, zum Teil assoziativ, über den Verweis auf andere Philosophen und Dichter (wie Vergil und Ovid) eingebunden; *exempla* und Personifikationen zeigen wieder andere Schattierungen. Daher versteht MATTHEW ROLLER *De ira* als vielstimmig und dialogisch konzipiert im Sinne Bachtins:¹⁰ Obwohl Senecas Verständnis von *ira* das Werk dominiert, integriert er andere Ansichten in seine Schrift.

Aufzählungen in *De ira*

ROBERT KASTER benennt mehrere Passagen in *De ira* als „catalogs of faults and their effects that aim to impress with their sheer weight“.¹¹ Er sieht in ihnen eine *amplificatio*, die durch die bloße Zahl der Elemente die Aussage „*ira* ist schlecht“ verstärkt. Die genauere Untersuchung dieser Textstellen zeigt aber, dass der Aufbau und die Funktion der Listen vielschichtiger sind und über ein dekoratives Stilmittel hinausgehen.

Insbesondere am Anfang von Buch 1 dominieren Aufzählungen den Text: Das von seinem Bruder Novatus gewünschte Thema, wie man die *ira* mildern könne, weitet

(4.11) with the seemingly silly statements that the *adversarius* mouths, it is easy to realize that Seneca had no intention of tilting seriously against Aristotle.“

9 NUSSBAUM 1994, 407 sieht darin ein Zugeständnis an das stereotype Denken des *interlocutors*: „the *interlocutor*, being an ambitious and self-respecting Roman public man, is convinced that anger is an important part of a self-respecting public response to evils, and of a strong manly military life. Such considerations cannot, in real life, be easily dispelled by logical argument; they are seated deep in the soul, and obdurately voice their resistance. [...] Argument must follow the heterogeneous promptings of the *interlocutor*'s heart, and must repeat itself as obsessively as the resistance itself does, bringing forward example after example even long after the first argument on a given point has been successfully stated.“ In *epist.* 83.18 plädiert Seneca selbst dafür, dass man nicht alles durch logische Argumentation beweisen muss, sondern passende Beispiele genügen.

10 ROLLER 2015, 61 f. bzw. 63 ff. Vgl. auch WILLIAMS 2008, 29 über die Vielstimmigkeit in Senecas *De brevitate vitae*: „Through *sermocinatio* [...], personification [...] and philosophical or poetic quotation [...] different narrative voices speak directly to the reader (or hearer) with multiple variations in pitch, tone and viewpoint.“

11 KASTER 2010, 12. Er nennt als Beispiel für Listen 1.2, 2.9 und 3.2.

Seneca sofort auf die negativen Eigenschaften der *ira* aus (1.1.1f.) und wählt mit der listenförmigen Beschreibung eines zornigen Menschen in 1.1.3–5 eine sehr konkrete und alltägliche Annäherung an ein abstraktes Thema. Warum *ira* schlecht für die Menschen ist, verdeutlicht die sich anschließende Liste der von *ira* verursachten Schäden in 1.2.1–3. Gegen Ende des ersten Buches arbeitet Seneca in Form eines Rollenspiels mit dem *adversarius* in einer Liste von Strafen heraus, dass *ira* im Strafrecht nichts verloren hat (1.16) und widerlegt in einer *exempla*-Reihe in 1.20, dass *ira* für einen starken Charakter spricht.

Im zweiten Buch, das sich mit der Entstehung des Vergeltungsdranges beschäftigt, werden diese Argumentationslinien vertieft. So soll die Liste in 2.9.2–4 aufzeigen, dass Provokationen und Unrecht so allgegenwärtig sind, dass man ihnen gar nicht ständig mit *ira* begegnen kann, was in 2.25 mit der Liste nichtiger Anlässe im Alltagsleben aufgegriffen wird. Gerahmt wird das zweite Buch von *exempla*-Reihen, die *ira* grundlegend mit der *saevitia*, der wilden Grausamkeit von Tyrannen in Verbindung bringen (2.5 und 2.33). Ein von *ira* beherrschter Mensch, so die listenförmige Beschreibung am Ende des Buches (2.35), hat eine schlechte Seele.

Nach den Büchern 1 und 2 sollte klar sein, dass Seneca die Ausgangsfrage von Novatus für verfehlt hält, denn *ira* ist so rundum negativ, dass man sie keinesfalls lindern und in nützliche Bahnen lenken kann, sondern am Besten völlig von ihr Abstand nehmen sollte. Das dritte Buch fragt deshalb danach, wie man *ira* vermeiden kann und thematisiert noch einmal deren gewaltige und gewaltsame Auswirkungen. Die Liste in 3.2.2–6 stellt klar, dass die Vermeidung von *ira* deshalb so wichtig ist, weil *ira* ungezügelt sogar ganze Völker erfassen kann. Mit 3.4. rekurriert Seneca inhaltlich fast 1:1 auf die listenförmige Beschreibung eines zornigen Menschen in 1.1.2f. Vergleichbare Ähnlichkeiten zwischen Buch 2 und 3 wurden zum Teil als Redundanz kritisiert, auf Zeitdruck und unsystematisches Arbeiten zurückgeführt und verleiteten zu der Annahme, das dritte Buch sei die überarbeitete Version von Buch 2.¹² Der Großteil der Forschung lehnt diese Meinung jedoch ab und plädiert für ein von Anfang an dreiteiliges Werk, in dem Wiederholung und Variation bewusst eingesetzt werden.¹³ Das gilt insbesondere für enumerative Passagen, von denen die längste die

12 Für Buch 3 als Überarbeitung plädierten RABOW 1914 und POHLENZ 1941. HUBER 1973, 150 Anm. 5 kritisiert weitere abwertende Begründungen für Wiederholungen: Seneca habe unter Zeitdruck gearbeitet (LANA 1955, 121); die Wiederholung sei der Verwendung verschiedener Quellen und unsystematischem Arbeiten geschuldet (CASTIGLIONI 1924, 359); *De ira* sei ein Anfängerwerk und wegen der Verbannung nicht überarbeitet worden (BOURGERY 1922, 40f.).

13 So bereits HUBER 1973, 150 mit Bezug auf GIANCOTTI 1957 und COCCIA 1958: „Nach Coccia (S. 136f) behandelt Seneca in Buch III ein Compendium von Motiven, die schon mit etwa derselben Technik in I/II behandelt wurden; und bei den Wiederholungen geht es eben um besonders wichtige Argumente. Auch Giancotti legt überzeugend dar, daß es sich bei Seneca meist nicht um bloße Wiederholungen, sondern vielmehr um Variationen und Steigerungen handelt; die rhetorische Art des Werkes soll mehr das Gefühl als den Intellekt des Lesers ansprechen (S. 139). Giancotti (ebda.) betrachtet die Wiederholungen, soweit es sich nicht um Variationen in diesem Sinne handelt, als unbedeutend und nicht

exempla-Reihe in 3.14–21 ist. Sie knüpft zunächst lose an die Wichtigkeit der völligen Unterdrückung von *ira* an und wandelt sich dann aber zu einer Aufzählung, die in erster Linie die Grausamkeit von Machthabern illustriert.

Der Überblick zeigt, wie sehr *De ira* von verschiedenen enumerativen Strukturen geprägt ist. Für meine Analyse greife ich daher nur einen Teil der Aufzählungen heraus.

Zunächst widme ich mich im Abschnitt 5.2. listenförmigen Beschreibungen, die in erster Linie die visuelle Imagination des Rezipienten ansprechen. In den Listen geht es Seneca weniger um die Vermittlung von Verhaltensmodellen als darum, die *ira* negativ zu charakterisieren. Insbesondere die Häufung konkreter Details trägt – wie in der *meditatio doloris* und *meditatio mortis* der Briefe (vgl. Kapitel IV) – dazu bei, den Aufbau dieser *phantasia* zu steuern.

In 5.3. stelle ich die *exempla*-Reihe zu Beginn des 2. Buches vor. Sie ist besonders interessant, weil Seneca hier komplexe Zusammenhänge vermittelt, ohne auf eine ausführliche theoretische Erläuterung zurückzugreifen. Dass sich *ira* über *crudelitas* zu *feritas* entwickelt und damit von Grund auf negativ zu sehen ist, wird allein über die assoziative Zusammenstellung der *exempla* deutlich: Statt abstrakten Definitionen werden die Konzepte konkret, anschaulich, und damit begreifbar.

In 5.4 beschäftige ich mich mit der bislang kaum zusammenhängend analysierten *exempla*-Reihe des 3. Buches. Hier stellt Seneca 13 zum Teil sehr bekannte, aber in dieser Kombination neue *exempla* zu den üblen Auswirkungen der *ira* bei mächtigen Männern vor. Da die Reihe sehr lang ist, unterteilt er sie in mehrere Gruppen bzw. Serien, an denen sich Prinzipien der Wiederholung und Steigerung beobachten lassen. Die Detailliertheit und narrative Ausgestaltung der Beispiele weist eine große Spannbreite auf, und so sind auch Imaginationsappelle an den Rezipienten unterschiedlich stark.

5.2 *meditatio irae*: Leserinvolverung durch anschauliche Listen

Im Folgenden untersuche ich zunächst den Aufbau der Listen, die zum Einen den zornigen Menschen beschreiben bzw. die *ira* selbst als Furie und Folterer personifizieren, und zum Anderen die vernichtenden Auswirkungen der *ira* aufzählen, die soziale Bande bis zum Bürgerkrieg hin schädigt. Dabei gilt mein Interesse besonders den unterschiedlichen Ansätzen Senecas, die *phantasia* des Rezipienten anzusprechen und ihn zu einer aktiven Beteiligung an der Imagination des Beschriebenen anzuregen. Denn diese enumerativen Beschreibungen sind keineswegs nur anschauliche Rhetorik, sondern ein gezielt eingesetztes Mittel zur (Selbst-)Reflexion und *meditatio irae* – sie versprechen einen Erkenntnisgewinn.

außergewöhnlich.“ MUTSCHLER 1998 sieht in der variierenden Wiederholung ein Grundprinzip von Senecas Dialogen.

5.2.1 Visualisierung des *irascens* und der *ira*

Visualisierung mit Hilfe des Theaters: Der *irascens* (1.1.3–5)

Zu Beginn von *De ira* legt Seneca dar, weshalb Zorn bzw. das Bedürfnis nach Vergeltung eine besondere Emotion ist. Dazu gehören die äußeren Anzeichen, die einen zornigen Menschen entstellen, und die schädlichen Auswirkungen der *ira*: tödliche Gewalt gegen Menschen, die Zerstörung von Städten und Landschaft und die Auslöschung ganzer Völker. Beides vermittelt Seneca in Form von Listen, die den Rezipienten zu starker Visualisierung anregen sollen. Er beginnt mit dem alltäglichen, vertrauten Erscheinungsbild und Verhalten eines zornigen Menschen¹⁴ und verknüpft diese Vorstellungen von Anfang an mit der Idee, dass Zorn etwas Krankhaftes, Wahnsinniges ist:

3. *Ut scias autem non esse sanos quos ira possedit, ipsum illorum habitum intueri. nam ut furentium certa **indicia** sunt*

*et audax et minax vultus,
tristis frons,
torva facies,
citatus gradus,
inquietae manus,
color versus,
crebra et vehementius acta suspiria,*

*ita irascentium eadem **signa** sunt:*

4. *flagrant ac micant oculi,
multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine,
labra quatuntur,
dentes comprimuntur,
horrent ac surriguntur capilli,
spiritus coactus ac stridens,
articulorum se ipsos torquentium sonus,
gemitus mugitusque
et parum explanatis vocibus sermo praeruptus
et complosae saepius manus
et pulsata humus pedibus
et totum concitum corpus „magnasque irae minas agens“,*

*foeda visu et horrenda facies depravantium se atque intumescantium – 5. nescias utrum magis detestabile vitium sit an **deforme**.*

3. **Damit du weißt**, dass jedenfalls die nicht gesund sind, welche die *ira* in Besitz hat, **beobachte** ihr typisches Verhalten. Denn wie es bestimmte **Anzeichen** der vor *furor* Rasenden gibt, eine dreiste und drohende Miene,

¹⁴ HUBER 1973, 71: „Möglicherweise handelt es sich hier um traditionelle Züge der Physiognomie des Zorns. Schon Chrysipp scheint solche Schilderungen gezeigt zu haben, wenn dies auch nur für einen anderen ethischen Bereich belegt ist (Gell. *N. A.* XIV 4).“ HUBER arbeitet die Ähnlichkeiten mit Passagen des epikureischen Dichters Philodemus von Gadara (ca. 110 – 35 v. Chr.) heraus (HUBER 1973, 14 f. zu Philod. *fr.* 1.3 ff., *fr.* 1.13 ff., *col.* 9.1 ff., *fr.* E 16 f. *col.* 8.22 ff.). Vgl. zur Rezeption von Philodemus auch INDELLI 2004, 103–110.

eine mürrische Stirn,
 ein wildes Gesicht,
 ein schneller Schritt,
 unruhige Hände,
 veränderte Hautfarbe,
 ein schnelles und heftigeres Atmen,

so sind dieselben **Zeichen** auch die derer, die in *ira* geraten:

4. es brennen und drohen die Augen,
 tiefe Röte im ganzen Gesicht durch das aus den Tiefen des Herzens emporlodernde Blut,
 die Lippen werden zitternd verzogen,
 die Zähne werden zusammengepresst,
 es schauern die Haare und richten sich auf,
 ein gezwungener und zischender Atem,
 der Klang von ineinander gedrehten Knöcheln,
 Stöhnen und Brüllen,
 und die mit kaum verständlichen Worten hervorbrechende Rede
 und ständig zusammengeklatschte Hände
 und mit den Füßen geschlagener Boden
 und ein völlig erregter Körper, „der auch die großen Drohungen der *ira* ausdrückt“ –

scheußlich zu sehen und entsetzlich ist der Anblick derer, die sich verdrehen und anschwellen
 – 5. du weißt nicht, ob das eher ein abscheulicher oder ein **entstellender** Fehler ist.

Sen. *ira* 1.1.3–5

Gleich in der ersten beschreibenden Liste von *De ira* spricht Seneca den Rezipienten direkt an und fordert ihn dazu auf, sich den Inhalt bildlich vorzustellen (*intuere*). Aus dieser Vorstellung soll direkt ein neues Wissen bzw. Verständnis erwachsen (*ut scias*, damit du verstehst): *ira* ist kein normaler, sondern ein krankhafter Zustand. Die gleichwertigen Begriffe *indicia* und *signa* verstärken den Appell zur Visualisierung und unterteilen die Aufzählung in zwei Gruppen. Die erste ist als asyndetische nominale Liste mit sieben Elementen gehalten und verbindet Körperteile mit qualifizierenden Adjektiven. Die zweite Gruppe ist mit 12 Elementen deutlich länger und variiert die Syntax der ersten. Sie beginnt mit einer asyndetischen Satzreihe (vier der ersten fünf Elemente) und wechselt dann zu einer zunächst asyndetischen, dann mit *et* verbundenen Liste von *participia coniuncta* und schließt mit einer im iambischen Versmaß gehaltenen Klausel (*magnas ... agens*).¹⁵ Durch die Prominenz von Asyndeta entsteht eine sehr dichte Beschreibung. Inhaltlich vertieft und erweitert die zweite Liste die erste, ohne deren Reihenfolge zu übernehmen.¹⁶ Bis auf *manus* gelingt es

¹⁵ Kommentare bezeichnen diese Stelle als „iambisches Fragment“; jedoch ist es nicht zuzuordnen und könnte ebenso gut eine gezielte Versifizierung Senecas sein. Zu den Implikationen des iambischen Versmaßes siehe weiter unten.

¹⁶ Nähere Bestimmung: *audax et minax vultus, tristis frons, torva facies – flagrant ac micant oculi / labra quatuntur, dentes comprimuntur, horrent ac surriguntur capilli; color versus – multus ore toto rubor exaestuante ab imis praecordiis sanguine; citatus gradus – pulsata humus pedibus; inquietae manus – articularum se ipsos torquentium sonus; con plosae sapius manus; crebra et vehementius acta*

Seneca, diese inhaltliche Wiederholung ohne eine einzige wörtliche Übernahme aus der ersten Liste zu gestalten – diese Passage ist also eine sehr gelungene *variatio*. Es fällt auf, dass die zusätzlichen Informationen erstens die abstrakteren Adjektive der ersten Gruppe bildlich konkretisieren – beispielsweise tiefe Röte im ganzen Gesicht (*multus ore toto rubor*) statt veränderte (Haut-)Farbe (*color versus*). Zweitens verleiht Seneca durch die Verwendung von finalen Verben und Partizipien der zweiten Gruppe einen „aktiveren“ Anstrich, d. h. diese Gruppe wirkt bewegter als die erste. Drittens fügt er der Beschreibung eine klangliche Komponente hinzu, welche die zweite Hälfte der zweiten Liste dominiert:¹⁷ Durch Knöchelknacken, Stöhnen, Brüllen, unverständliche Redeaussprüche, Händeklatschen, mit den Füßen auf den Boden stampfen (*sonus, gemitus, mugitus, sermo praeruptus, plosae manus* und *pulsata humus pedibus*) steht der zornige Mensch, den wir in der ersten Liste quasi als Skizze gesehen haben, nun als bewegter Tonfilm vor uns.

Diese lebendige Darstellung wird durch Assoziationen zum Theater verstärkt. Bereits die Adjektive der Abfolge *minax vultus, tristis frons, torva facies* werden von Seneca und Quintilian explizit bei der Beschreibung von Masken erwähnt; das Händeklatschen und Füßestampfen ist für die Tragödie ebenso belegt wie die Formulierung *citatus gradus*.¹⁸ JEAN-PIERRE AYGON zeigt außerdem die lexikalischen Ähnlichkeiten von Senecas Zornbeschreibungen in *De ira* mit den Medea-Beschreibungen der Amme (v. 380–396) und des Chors (v. 849–869) auf, wobei die Prosabeschreibungen sogar detaillierter sind: „le vocabulaire des *descriptions* de prose est plus riche et plus précis pour les parties du corps.“¹⁹ Der iambische Abschluss der ersten Untergruppe könnte zudem auf die in der Kaiserzeit populäre Gattung des Mimus hinweisen. Diese ursprünglich griechische Form des Theaters zeigte komisch überzeichnete stereotype Charaktere in derben Alltagssituationen. Von den Stücken, die oft einen hohen Improvisationsanteil hatten, sind nur wenige Fragmente erhalten und diese deuten auf eine Prosaform hin. Jedoch fasste der Grieche Herodas im 3. Jh. v. Chr. den vulgären Stoff des Mimus in iambische Verse.²⁰ Die stereotypen *personae* bieten sich natürlich auch für die Komödie bzw. die Erzeugung von Komik generell an. In Ciceros *De oratore* warnt Gaius Julius Caesar Strabo deshalb davor, als seriöser Redner die übertriebene Nachahmung der „Mimen und Charakterdarsteller“ anzuwenden.²¹

suspiria – *spiritus coactus ec stridens*. Zusätzliche Elemente: *gemitus mugitusque et parum explanatis vocibus sermo praeruptus; totum concitum corpus magnasque irae minas agens*.

17 Vgl. AYGON 2004/5, 183 mit Hinweis auf *vehementius acta suspiria* als abschließendes Klangelement in der ersten Liste, und zur Rolle von Klang in der *phantasia* Kapitel 2.4.

18 AYGON 2004/5, 188 f. hebt v. a. Sen. *Herc. f.* 723 und *Troad.* 467 sowie Quint. *inst.* 6.1.43 und 11.3.73 hervor.

19 AYGON 2004/5, 189.

20 FURLEY / BENZ 2000.

21 Cic. *de orat.* 2.59.242 *Atqui ita est totum hoc ipso genere ridiculum, ut cautissime tractandum sit; mimorum est enim et ethologorum, si nimia est imitatio, sicut obscenitas.* – „Doch all das ist schon an sich so lächerlich, dass es nur mit äußerster Vorsicht angewendet werden darf; denn wie übermäßige

Aus diesem Bezug zum Theater erklärt sich meiner Ansicht nach auch Senecas Unterscheidung von den *indicia furentium* (Anzeichen der vor Wut Rasenden) und *signa irascentium* (Anzeichen der Zürnenden). Hier liegt keine rein stilistisch begründete lexikalische *variatio* vor. Vielmehr differenziert Seneca zwischen Schauspielern im Theater und der Alltagserscheinung von Zürnenden. Der *irascens* ist derjenige, der im Alltag *ira* empfindet und zeigt. Die Schauspieler wiederum verkörpern durch ihre Bewegung und Maske bzw. Mimik eindeutig den an sich schon hyperbolisch verstandenen *furor* der dargestellten Figur. Typische Beispiele sind Medea und Atreus, deren Zorn ja bereits in den Bereich des Wahnsinnigen, also des *furors* gewachsen ist, und sich in der grenzüberschreitenden Handlung der Kindestötung manifestiert. Zu diesem tragischen *furor* kommt der lächerliche *furor* mimischer Charaktere. Allerdings trifft Seneca hier diese Unterscheidung zwischen *furor* und *ira* nur, um durch den Vergleich (*ut ... ita*) das identische (*eadem*) äußere Erscheinungsbild herauszustellen. So bereitet Seneca schon durch die Beschreibung zu Beginn von *De ira* seine Warnung vor, dass *ira* kaum zu steuern ist und den Zürnenden schließlich in den unkontrollierten Wahnsinn führen kann. Dann bietet er in Analogie zu den Figuren des Theaters einen ebenso lächerlich-entstellenden (*deforme*) wie entsetzlich-verabscheuenswerten (*detestabile*) Anblick.

Obwohl *De ira* viele namentlich identifizierte, zürnende *exempla*-Figuren enthält, entscheidet sich Seneca bei der Beschreibung äußerer Zornesmerkmale zu Beginn seines Werk für eine anonyme, stereotype Figur. Die in der Wortwahl angelegte Assoziation zur Maske und zur Theateraufführung unterstreicht damit den Visualisierungsappell an den Rezipienten: Hier wird ihm sehr konkretes Bildmaterial angeboten, das er zudem mit selbst erlebten Aufführungen verbinden kann. Damit erklärt sich auch, dass der hier beschriebene *irascens* seine Emotion körperlich übertrieben ausagiert: Er ist das zugespitzte äußerliche Porträt einer inneren Eigenschaft. Auch wenn Seneca seine Beschreibung als Aufzählung von Details strukturiert, spricht nichts dafür, eine fragmentierte Wahrnehmung seitens des Rezipienten anzunehmen,²² denn schließlich kann eine schriftliche Beschreibung (sofern sie nicht tabellarisch oder als Hypertext vorliegt) nur einen sequentiellen, keinen synchronen Eindruck wie visuelle Medien vermitteln. Die geordnete Darstellung vom Kopf bis zu den Gliedern folgt zudem antiken Beschreibungskonventionen von Personen bzw. deren Abbildern. Durch die inhaltliche Wiederholung in der zweiten Liste schenkt uns Seneca den oben beschriebenen zweiten Blick auf den *irascens* und verzahnt damit die eigentlich sequentiellen Eindrücke noch enger.²³ Seneca stellt diese konkrete, aber gleichzeitig hyperbolisch-stereotype Beschreibung bewusst an den Anfang seines

Nachahmung, so ist auch obszöne Sprache typisch für Mimen und Charakterdarsteller.“ Vgl. die Wiederholung des Gedankens in *orat.* 2.60.244.

22 So RAMONDETTI 1999, 222 Anm. 2: „come se le varie parti del corpo dell' adirato agissero ciascuna per proprio conto“.

23 AYGON 2004/5, 188 verweist hierzu auf ROSELLI 2003–2004, 45–58 und auf die grundlegende Untersuchung von MISENER 1924.

Werkes: Die Figur aus 1.1. kann vom Rezipienten im wahrsten Sinn des Wortes als *persona* (stereotype Rolle) imaginiert werden, die später konkret gefüllt wird. Die zornigen Menschen in den folgenden Listen und *exempla*-Reihen müssen nicht jedesmal beschrieben werden (was auch gerade für die handlungsorientierten *exempla* nicht der Konvention entspricht), und dennoch kann der Rezipient auf eine sehr konkrete Beschreibung zurückgreifen.

Die Visualisierungssappelle *intuere* und *visu / facies* rahmen die gesamte aufzählende Beschreibung ein. In diesem Rahmen qualifiziert Seneca die äußere Erscheinung des Zornigen als krank (*non sanos*) und körperlich entstellend (*deforme*). Damit bereitet er seine Argumentationslinie vor, dass *ira* gerade für denjenigen, der sie empfindet, schädlich ist, und zudem eine beunruhigende Nähe zum Wahnsinn (*insania*) aufweist. Auch die angemessene Reaktion des Rezipienten auf den Anblick eines Zornigen gibt Seneca im rahmenden Schlussteil vor: Er wirke ekeleregend und erschreckend. Diese ablehnenden Emotionen soll der Rezipient im Folgenden auf die *ira* selbst übertragen und damit zur Erkenntnis kommen, dass *ira* keinerlei positive Aspekte hat. „Verdreht und angeschwollen“ wird der Zornige zum (durchaus komischen, weil satirisch überzeichneten) Zerrbild eines Menschen.

Die in 1.1.6 folgende aufzählende Beschreibung von fünf aggressiven, kampfbereiten Tieren soll laut Seneca verdeutlichen, dass sich *ira* in jedem Lebewesen äußerlich zeigt:

nullum est animal tam horrendum tam perniciosumque natura, ut non appareat in illo, simul ira invasit, novae feritatis accessio.

Es gibt kein so entsetzliches und von Grund auf so gefährliches Tier, dass sich nicht in ihm, sobald die *ira* [es] überfällt, das Anwachsen einer neuen Wildheit zeigt.

Sen. *ira* 1.1.6

Auch diese Aufzählung soll sich der Rezipient bildlich vorstellen (*non vides ...* – siehst du nicht ...). Senecas Auswahl der tierischen Details verweist aber größtenteils auf genau die Verhaltensweisen, die man bei einem zornigen Menschen beobachten kann: *dentes acuntur attritu* (sie schärfen ihre Zähne durch Reibung) entspricht *dentes comprimuntur, harena pulsu pedum spargitur* (der Sand wird vom Schlag der Füße verstreut) entspricht *pulsata humus pedibus, fremunt* (sie brüllen) entspricht *gemitus mugitusque, inflantur colla* (ihnen schwillt der Hals) entspricht *surriguntur capilli / intumescuntium, tristis aspectus* (ein mürrischer Blick) entspricht *tristis frons*. Absichtlich bedient sich Seneca hier der Wortwiederholung, um eine unausgesprochene Parallele zwischen wildem Tier und rachsüchtigem Menschen zu ziehen. Senecas *irascens* ist also nicht nur ein menschliches Zerrbild, sondern wird durch diese zweite Aufzählung zu einem tierhaften, unberechenbaren Wesen gesteigert.

Visualisierung mit Hilfe der Dichtung: Die *ira* als Furie (2.35.3–6)

Weshalb aber finden sich in *De ira* gleich drei Beschreibungen vom äußeren Erscheinungsbild eines Zornigen? Trotz der Ähnlichkeiten von 1.1.3–5, 2.35.3–6 und 3.4.1–3 handelt es sich nicht um eine sprachlich oder inhaltlich völlig identische Wiederholung. FRITZ-HEINER MUTSCHLER bezeichnet dieses Verfahren der variierenden Wiederholung als „Verschiebung der Perspektive“, die Seneca besonders bei Definitionen vornimmt:

Was die, wie man sie nennen könnte, ‚multiperspektivische‘ Definition Senecas an begrifflicher Schärfe und Eindeutigkeit verliert, das gewinnt sie an Anschaulichkeit und Vielfalt. Das Bild des Gegenstandes, das sie entwirft, ist eindrucksvoller und reicher. [...] so wendet sich das Bestimmungsverfahren Senecas auch an Anschauungsvermögen und Gefühl und ist eben durch die suggestive Kraft der variierenden Wiederholung in der Lage, auch auf die unvernünftigen Seelenteile einzuwirken.²⁴

Was MUTSCHLER für die Definition der zur *vita beata* passenden Geistesverfassung in Senecas gleichnamigem Werk festhält, gilt auch für die Beschreibungen des Zornigen in *De ira*. Die zweite Beschreibung in 2.35 greift die erste Beschreibung variierend auf und schafft dadurch einen Rahmen für die ersten beiden Bücher von *De ira*, in denen Seneca vor allem daran gelegen ist, *ira* als schädliche und gefährliche Emotion zu identifizieren, ihre Entstehungsweise und verschiedene Anlässe darzustellen. Die eigentliche Beschreibung des Zornigen in Buch 2 nimmt nur wenig Raum ein (2.35.3) und wiederholt verkürzend Aspekte aus Buch 1.²⁵ Hinzu kommt jedoch der verstärkte Fokus auf die schon in 1.1.5 erwähnte *deformatitas*, die Entstellung, die nun besonders beobachtet werden soll: *nihil tamen aequo profuerit quam primum intueri deformitatem rei, deinde periculum*. – „Nichts jedoch ist so nützlich, wie zuerst die Entstellung der Sache zu beobachten, dann die Gefahr.“ (2.35.3).

Wie schon im ersten Buch leitet *intueri* eine längere Aufzählung ein, die dem Rezipienten Imaginationsmaterial liefert. Seneca beginnt mit einer aufzählenden Beschreibung, in der er den schönen, geordneten und anständigen Normalzustand (*pulcherrima ora, tranquillissimis, decor, compositus, ...*) der zerzausten Erscheinung eines *irascens* gegenüberstellt. Mit dem Argument, das Äußere spiegele nur die innere Verfassung wieder, leitet Seneca zur zweiten Liste über, die jedoch nicht das angekündigte *periculum* erläutert, sondern die *ira* in Gestalt einer Furie personifiziert. In der Überleitung wendet er sich direkt an den Rezipienten, der verstärkt dazu aufgerufen wird, sich das Abbild und Gesicht der *ira* vorzustellen:

4. *Qualem intus putas esse animum cuius extra imago tam foeda est? Quanto illi intra pectus terribilior vultus est, acrior spiritus, intentior impetus, rupturus se nisi eruperit!* 5. *Quales sunt hostium vel ferarum caede madentium aut ad caedem euntium aspectus, qualia poetae inferna monstra finxerunt succincta serpentibus et igneo flatu, quales ad bella excitanda discordiamque in populos*

²⁴ MUTSCHLER 1998, 149.

²⁵ Vgl. die tabellarische Übersicht bei HUBER 1973, 70 f.

dividendam pacemque lacerandam deae taeterrimae inferum exeunt, talem nobis iram figur-
emus,

flamma lumina ardentia,

sibilo mugituque et gemitu et stridore et si qua his invisior vox est perstreptentem,

tela manu utraque quatientem (neque enim illi se tegere curae est),

torvam cruentamque et cicatricosam et verberibus suis lividam,

incessus vesani,

offusam multa caligine,

incursitantem vastantem fugantemque et omnium odio laborantem, sui maxime, si aliter nocere non possit,

terras maria caelum ruere cupientem,

infestam pariter invisamque.

6. *Vel, si videtur, sit qualis apud vates nostros est*

„sanguineum quatiens dextra Bellona flagellum“

aut „scissa gaudens uadit Discordia palla“

aut si qua magis dira facies excogitari diri adfectus potest.

4. Wie, glaubst du, ist ein Herz innen beschaffen, dessen Abbild außen so abscheulich ist? Wieviel schrecklicher ist bei jenem in der Brust das Gesicht, wieviel heftiger der Atem, wieviel stärker der Drang, der ihn zerbrechen wird, wenn er nicht hervorbricht! 5. So wie den Anblick von Feinden oder wilden Tieren, die vor Blut triefen oder auf Mord aus sind, solche Monster der Unterwelt wie sie die Dichter erfinden, gerüstet mit Schlangen und Feueratem, solche finstersten Göttinnen, wie sie – um zum Krieg aufzuhetzen und Zwietracht im Volk zu verbreiten und den Frieden zu zerreißen – die Unterwelt verlassen, **so sollten wir uns ein Bild der ira machen:**

Augen glühend vor Feuer,

mit Zischen und Brüllen und Stöhnen und Kreischen und durchdringend tönend, und alles, was es an verhassteren Lauten als diesen gibt,

Waffen in beiden Händen schwingend (denn sie kümmert sich nicht darum, sich selbst zu schützen),

verdreht und blutig und vernarbt und blauschwarz von ihren eigenen Schlägen,

mit tobendem Schritt,

gehüllt in tiefe Finsternis,

vernichtend und vertreibend und sich abrackernd im Hass gegen alle, gegen sich selbst am meisten, wenn sie nicht anders Schaden zufügen kann,

begierig Länder, Meere, Himmel zu stürzen,

feindselig und gleichermaßen verhasst.

6. Oder, wenn man sie so sieht, sei sie beschaffen wie bei unserem dichtenden Seher

„die blutige Peitsche schüttelnd, geschickte Bellona“²⁶

oder „froh über ihr zerrissenes Gewand schreitet Zwietracht“

oder was man sich auch für ein schlimmeres Gesicht für diese schlimme Emotion ausdenken kann.

Sen. *ira* 2.35.4–6

Welchen Nutzen hat es, sich *ira* als schreckliche Phantasiegestalt auszumalen? Letztlich geht es Seneca auch hier um die Selbsterkenntnis durch imaginative *meditatio*. Denn im anschließenden Abschnitt 2.36.1 verweist er auf den Philosophen Sextius, der Zornigen dazu rät, sich im Spiegel zu betrachten und ihr entstelltes Äu-

26 Bellona: römische Kriegsgöttin.

ßeres als Abschreckung zu nutzen.²⁷ Seneca ergänzt, dass der Spiegel nur einen Bruchteil der seelischen Entstellung zeigt, und könnten wir sie sehen, wären wir nicht nur verstört (*perturbavit*) wie durch den eigenen Anblick, sondern durch und durch erschüttert (*confunderet*). Die berechnete Skepsis des Rezipienten vorwegnehmend, differenziert Seneca diesen Therapieansatz: Ein erzürnter Mensch hält kein Abbild für schöner (*nulla est formosior effigies*) und möchte auch gar nicht anders aussehen, doch wer mit dem Wunsch nach Veränderung (*ut se mutaret*) in den Spiegel blickt, der hat bereits den ersten Schritt dazu getan (2.36.3). Die ganze Passage verweist deutlich auf die Einleitung der Beschreibung in 2.35.4 und begründet damit im Nachhinein, weshalb die Imagination der *ira* als Furie nützlich ist: Da es nicht möglich ist, sie im Spiegel zu erfassen, bleibt nur die eigene Vorstellungskraft.²⁸ Sie geht über das hinaus, was Sextius mit seiner einfachen Konfrontationstherapie vorschlägt. Denn diese ist nur im Moment des Zornes möglich, und daher hält Seneca ihren Erfolg für zweifelhaft. Die Imagination jedoch ermöglicht eine Gegenüberstellung im Vorfeld und bietet als Präventionstherapie viel mehr Gelegenheit zur Veränderung. Subtil unterscheidet Seneca deshalb auch zwischen der Tätigkeit von Sextius' Patienten und dem „wir“, also Seneca selbst und seinen Rezipienten. Schon in der Einleitung zur Beschreibung stellt er dem äußeren Abbild (*extra imago*) das im Inneren versteckte Gesicht (*intra pectus vultus*) gegenüber. Diesen Gegensatz greift er in 2.36 auf. Denn die Patienten von Sextius können nur einen Spiegel ansehen (*aspexisse speculum*) und werden auf eine Wahrnehmung zweiten Grades, nämlich auf Abbilder (*imago, effigies*) verwiesen. Wir aber können in der beobachtenden Imagination (*intuentis nos*) die echte Entstellung (*vera deformitate*) sehen – nur in der *meditatio irae* wird diese Emotion bloßgestellt (*nudus ostenderetur*) und ist damit noch viel abschreckender als der Anblick eines erzürnten Menschen.²⁹

Wie aber kann man sich etwas Abstraktes wie das Gefühl *ira* vorstellen? Zur erfolgreichen *meditatio* gehört es, die Vorstellung möglichst bildlich und konkret zu füllen. Deshalb greift Seneca in seiner Beschreibung der *ira* auf die von Dichtern ersonnenen weiblichen Monster zurück, deren Eigenschaften mit der (selbst)zerstörerischen Gewalt der *ira* übereinstimmen.³⁰ Diese Anregung macht er auch für den Rezipienten ganz deutlich und liefert ihm damit den Hinweis, wo – falls benötigt – weiteres Material für die selbständige Imagination zu holen ist. Schlangen, Feuereater, die Herkunft aus der Unterwelt und das Ziel der Zwietracht charakterisieren al-

27 So später auch Plutarch in *De cohibenda ira* 6.

28 Diese Selbstbeobachtung des inneren Wesens thematisiert Seneca auch in *epist.* 30.

29 Vgl. KER 2009b, 180 ff. zur Stelle und Senecas Verwendung bildhafter Sprache, um zur Selbstbeobachtung anzuregen.

30 Zur Konkretisierung vgl. AYGON 2004/5, 195: „On peut même proposer l’hypothèse que la couleur poétique du passage est utilisée comme un moyen littéraire pour créer une *phantasia* de ce qui, sinon, ne serait qu’une abstraction sans relief ou une fiction sans ‚réalité‘.“

lesamt die römischen *furiae*.³¹ Seneca begnügt sich aber nicht mit diesem Hinweis, sondern fügt eine zweite Unterliste mit konkreten visuellen und akustischen Details an, deren Vokabular zum Teil an Vergils Schilderung der Schlacht von Actium erinnert.³² Aus diesem Text stammen auch die beiden Verse, die Seneca zum Abschluss seiner Beschreibung fast wörtlich zitiert.³³

Allerdings ist Senecas Liste deutlich detaillierter als Vergils mythologisch erklärte Schlachtbeschreibung und porträtiert die *ira* als rasenden weiblichen Dämon, der einen Ehrenplatz auf dem Cover eines jeden Comics bekäme. Diese moderne Assoziation ist vielleicht auch gar nicht weit hergeholt: RICHARD MARTIN hat für einen sehr viel älteren griechischen Text, die *Aspis* des Hesiod, gezeigt, dass auch in der Antike eine Literatur der *pulp aesthetics* existierte. Er macht folgende *pulp*-spezifische Elemente aus, die sich auch in *De ira* 2.35 wiederfinden: lange beschreibende Passagen, die explizit Sinneswahrnehmungen benennen, darunter kreischende Lautstärke (*sibilo ... perstreptentem*), Lichteffekte (*lumina ardentia*), auffällige Farben (hier im Kontrast Rot / Schwarz: blutig, rotglühende Augen, blauschwarze Haut, Finsternis); und natürlich die exzessive Gewalttätigkeit der Figuren.³⁴ Senecas furiose *ira* ist dementsprechend nicht weit entfernt von den dämonischen weiblichen Monstern, die bei Hesiod auf dem titelgebenden Schild des Herakles dargestellt sind – und ebenfalls eine Schlangenfrisur tragen (*Asp.* 149–266). Wie bei der Beschreibung des Zornigen

31 MAHARAM 1998: „Die etr., griech. und it. Vorstellungen von der Gestalt der F. sind vielfältig: Sie erscheinen mit Schlangen als Haaren, oder mit Schlangen in den Haaren oder um die Arme oder Brust gewickelt, so daß den F. selbst das Zischen (*sibila*) zugeschrieben wird. Die F. werden geflügelt dargestellt, tragen brennende Fackeln und eine aus Schlangen gebildete Geißel (die Peitsche ist ein Symbol des Blitzes); Feuer sprüht aus Haaren und Mund, das Gewand ist bluttriefend. Diese Attribute des Schreckens und der Strafe entsprechen ihrer Funktion als Rachegeister. Dementsprechend sind die Personifikationen von *Insania* (Wahnsinn), *Luctus* (Trauer), *Pavor* (Furcht), *Terror* (Schrecken) ihre Begleiter.“ Vgl. für bildliche Darstellungen der Erinnyen und Furien auch HAIGANUCH SARIAN, s. v. „Erinyes“, *LIMC* 3.1 (1986) 825–843 mit 3.2, 595–606. GILDER 1997, geht leider nur auf Senecas Tragödien ein und bietet keinen systematischen Überblick über Attribute und Aussehen der Furien.

32 Vgl. die tabellarische Übersicht bei HUBER 1973, 71 zu Verg. *Aen.* 8.694–699.

33 Verg. *Aen.* 8.702f., bei Seneca mit vertauschten Zeilen: *et scissa gaudens vadit Discordia palla, / quam cum sanguineo sequitur Bellona flagello.* – „und froh über ihr zerrissenes Gewand schreitet Zwietracht, / ihr folgt mit blutiger Peitsche Bellona.“ DINTER 2013b, 134 bespricht *BC* 7.567–73, wo Lucan Caesar auf dem Schlachtfeld beschreibt und dabei ebenfalls auf Vergil zurückgreift: „When read from an intermedial perspective, this passage constitutes a visual quote, whose associations and reverberations provide a link not only to visual arts, but also the genre of ekphrasis.“ *Luc. BC* 7.567–73: *Quacumque vagatur, / sanguineum veluti quatiens Bellona flagellum / Bistonas aut Mavors agitans si verberare saevo / Palladia stimulet turbatos aegide currus, / nox ingens scelerum est; caedes oriuntur, et instar / immensae vocis gemitus, et pondere lapsi / pectoris arma sonant confractique ensibus enses.* – Wo auch immer er umhergeht – / wie Bellona, die blutige Peitsche schwingend, / oder Mars, die Bistonier hetzend, wenn mit wütendem Schlag / er die von Pallas' Aegis verstörten Pferde antreibt – / da findet die ungeheure Nacht der Verbrechen statt; blutiger Tod erwächst, und / das Stöhnen unermesslich lauter Stimme, und unter dem Gewicht des Gefallenen / tönt der Brustpanzer und die an Schwertern zerbrochenen Schwerter.

34 Vgl. MARTIN 2005, 158–166.

übertreibt Seneca auch hier absichtlich, um eine möglichst eindrückliche visuelle Vorstellung zu erschaffen. Die verwendeten Verben signalisieren klar, dass es hier um die phantastische und phantasievolle Gestaltung einer Personifikation geht: *qualia poetae monstra finxerunt, talem nobis iram figuremus, facies excogitari* – „welche Monster sich die Dichter ausgedacht haben, so sollten wir uns ein Bild der *ira* machen, ein Gesicht ersinnen.“³⁵ *Figurare* und *excogitari* verweisen darauf, dass auch der Rezipient an diesem imaginären Schaffensprozess beteiligt ist und nicht einfach ein vorgefertigtes Bild visualisiert. In Verbindung mit der Forderung der Selbstreflexion in 2.36 sollte deutlich sein, dass Senecas Beschreibung der *ira* keineswegs nur eine auf Schockeffekte abzielende *amplificatio* ist, wie MALCHOW vorschlägt,³⁶ sondern ein Hilfsmittel der *meditatio*.

Während der Zornige in Senecas Beschreibungen mehr drohend als gewalttätig wirkt, ist die *ira* als Furie mörderisch bis hin zur Selbstzerstörung. Mit den Anklagen an Vergil ruft Seneca zudem einen speziellen Kontext der Furien auf, nämlich die Verknüpfung zum Bürgerkrieg, dessen Abschluss ja die Schlacht bei Actium ist.³⁷ Damit schließt Seneca den Bogen zur Aufzählung der tödlichen Auswirkungen der *ira* in 1.2. und 2.9.2–4, die insbesondere ihre zivilisationsvernichtende Kraft hervorheben, und bereitet die Liste in 3.2.3–6 vor, die *ira* als Antriebskraft von Krieg und Bürgerkrieg benennt. Während das Vergil-Zitat die beschreibende Aufzählung am Ende des zweiten Buches beschließt, hat Seneca die Liste der Schäden in genau diesem Buch mit einem Ovid-Zitat begonnen. Die beschreibenden Listen im zweiten Buch ermuntern den Rezipienten also dazu, neben der Alltagserfahrung und der Anschauung aus dem Theater auch die Literatur als Anregung zur *meditatio* zu nutzen.

(De)Maskierung einer *phantasia*: Die Folterwerkzeuge der *ira* (3.3.6)

Diese *meditatio irae* setzt Seneca auch im dritten Buch konsequent fort und greift dabei auf die in Buch 1 und 2 etablierten Beschreibungsmuster zurück. Dabei setzt er

35 Möglicherweise gibt es ein ganzes Repertoire grauenvoller Gestalten, die in Kampfszenen von Schildbeschreibungen auftreten. Die Verse aus Hesiods *Aspis* 156–9 sind für DINTER 2013b, 134 Anm. 63 „a further indication that the figures depicted are part of the established inventory of any shield.“ DINTER verknüpft den wundenstillenden Caesar auch mit den blutüberströmten Eris, Kydoimos, Ker aus Hom. *Il.* 18.535–40 (dazu ebenfalls EDWARDS 1991 *ad loc.*); jedoch ist das Stillen von Wunden etwas grundlegend Anderes als die Handlungen der mythischen Figuren, die Verwundete auf dem Schlachtfeld abschlachten.

36 MALCHOW 1986, 328: „während in den vorausgegangenen Kapiteln vielfach Theorie und praktische Beispiele zugrunde lagen, also anhand von Vernunftargumenten versucht wurde, dem Leser die Berechtigung des Zorns auszureden, so werden nun sehr stark die Emotionen angesprochen. [...] Durch die Menge des angeführten Materials soll das Übel größer erscheinen. Dabei bedient sich Seneca innerhalb seiner Schilderung drastischer Bilder, wie sie für die Diatribe charakteristisch sind; er möchte den Leser schocken; er zeichnet ein erschreckendes Phantasiebild vom Zorn.“

37 Zur Verbindung von *furia*, *furor* und dem Bürgerkrieg in lat. Dichtung vgl. auch FRANCHET D'ESPÈREY 2003.

die drei Komponenten geballt an den Anfang des Buches: die schädlichen Auswirkungen der *ira* auf die Gesellschaft (3.2.3–6), die Personifikation der *ira* (hier ausgestattet mit Folterwerkzeugen, 3.3.6), die Beschreibung des Zornigen und den Vergleich mit wilden Bestien (3.4.1–3). Noch einmal betont Seneca, dass es notwendig ist, diese Aspekte zu erwähnen, und zeigt damit wieder den Denkfehler der Ausgangsfrage von Novatus auf – wie man die *ira* mildern könne ist die falsche Frage, wenn einem die grundsätzlich negative Ausrichtung der *ira* klar geworden ist:

necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculos ponere quantum monstri sit homo in hominem furens quantoque impetu ruat non sine pernicie sua perniciosus et ea deprimit, quae mergi nisi cum mergente non possunt.

Daher ist es notwendig, deren Abscheulichkeit und Bestialität zu beweisen und vor Augen zu führen, was für ein großes Monster ein Mensch ist, der gegen einen anderen Menschen wütet und mit welchem großem Antriebe er losstürzt, nicht ohne Gefahr für sich selbst gefährlich und die Dinge versenkend, die nicht sinken können außer mit dem Sinkenden selbst.

Sen. *ira* 3.3.2

Das Vor-Augen-Führen beinhaltet nicht nur die erneute Beschreibung des Zornigen, die sehr eng an die Beschreibung aus Buch 1 anschließt, sondern ebenso die lange Reihe von *exempla*, die das dritte Buch dominiert. In diesen wird auch thematisiert, dass man die *ira* vermeiden sollte, weil sie dem Zürnenden selbst Schaden zufügt. Auf das mythische Paradebeispiel für diese Situation spielt Seneca gleich im Anschluss an: Herakles, der im wahnsinnigen Zorn seine Kinder tötet, umschreibt er als *carnifex*, also als Henker, Folterknecht, Schlächter.³⁸ Bevor er zur dritten Beschreibung des Zornigen übergeht, nimmt er dieses Schlagwort auf und fordert dazu auf, sich auch die *ira* als solchen *carnifex* vorzustellen:

Ne quem fallat tamquam aliquo tempore, aliquo loco profutura, ostendenda est rabies eius effrenata et attonita apparatusque illi reddendus est suus:

*eculei
et fidiculae
et ergastula
et cruces
et circumdati defossis corporibus ignes
et cadavera quoque trahens uncus,
varia vinculorum genera,
varia poenarum,
lacerationes membrorum,
inscriptiones frontis
et bestiarum immanium caveae –*

³⁸ Sen. *ira* 3.3.3: *sanum hunc aliquis vocat, qui [...] ipse eius exactor animo simul ac manu saevit carissimum eorumque quae mox amissa fleturus est carnifex?* – Könnte einer den als gesund bezeichnen, der [...] selbst als Ausführender [der Rache] mit Herz und Hand zugleich wütet und als Schlächter seiner Liebsten, die er, sobald sie verloren sind, beweinen wird?

inter haec instrumenta collocetur ira dirum quiddam atque horridum stridens, omnibus per quae furit taetrior.

Damit niemand dem Irrtum erliegt, [die *ira*] werde zu einer anderen Zeit, an einem anderen Ort nützlich sein, muss deren zügellose und besinnungslose Raserei **vorgeführt** werden und müssen jener ihre **Requisiten** zurückgegeben werden:

Pferdchen [Streckbänke]
 und Saitenspiel
 und Arbeitslager
 und Kreuze
 und von verscharrten Körpern umgebene Feuer
 und der sogar Leichen ziehende Haken,
 verschiedene Arten von Fesseln,
 verschiedene Arten von Strafen,
 Verletzungen der Glieder,
 Aufschriften an der Stirn
 und Käfige der gewaltigsten Bestien –

zwischen solchen Werkzeugen sollte man die *ira* platzieren, hart und entsetzlich schwirrend, scheußlicher als alles, wodurch sie tobt.

Sen. *ira* 3.3.6

Senecas Liste der Folterwerkzeuge erfordert für uns einige Anmerkungen. Ebenso bildlich wie der *eculeus* ist die *fidicula*, die ich hier entsprechend der Etymologie *fides* = Saite als Saitenspiel wiedergebe: Durch Seile bzw. Seilzüge wurden dem Opfer die Gelenke ausgekugelt; wohl ähnlich dem später im Mittelalter verbreiteten Strappado oder Pendel. Die *ergastula* waren Straflager für Sklaven bzw. für Freie, die ihre Schulden abarbeiten mussten. Die am Feuer verscharrten Körper scheinen auf eine Hinrichtungsform durch Vergraben und / oder Verbrennen bei lebendigem Leib hinzuweisen. Der *uncus*, Haken, wurde dazu verwendet, um getötete Gladiatoren oder Verbrecher aus der Arena zu schleifen (vgl. auch *epist.* 82.3). Mit Tätowierungen oder Brandmalen auf der Stirn kennzeichnete man Sklaven, die entlaufen waren oder sonstige Verfehlungen begangen hatten.³⁹ Und die *caveae* der wilden Tiere meinen die Käfige, aus denen die Tiere für die Spiele im Amphitheater getrieben wurden.

Die Aufzählung umfasst also nicht nur Werkzeuge zur Verursachung von Schmerzen, sondern weist vor allem auf die Qualen, Strafen und Demütigungen über den Tod hinaus hin, die Sklaven, Verbrecher und sozial niedrigstehende Personen wie Gladiatoren zu erwarten hatten – zumal auch die Folter in der Regel nur dieser Personengruppe zugedacht war. Durch die *ira* wird also das Opfer erniedrigt und der sozialen Unterschicht gleichgestellt.⁴⁰ Der Mensch, der sich wie Herakles von seiner *ira* steuern lässt, ist als *carnifex*, als Folterer und Henker zu betrachten. MATTHEW ROLLER belegt, dass der Begriff des *carnifex* bei Seneca und anderen zeitnahen Au-

³⁹ Vgl. JONES 1987.

⁴⁰ Zur Bestrafung von Sklaven vgl. z. B. ROLLER 2001, 225. MALCHOW 1986, 383–385 führt Erwähnungen der genannten Strafen von Cicero bis Plinius auf. Zu Unterschieden im Strafmaß je nach sozialem Status der Verurteilten vgl. ROHMANN 2006, 82–90.

toren zur Kritik an Herrschern gebraucht wird: Der *carnifex* ist „a regular label for rulers who lose their legitimacy (in aristocratic eyes) by engaging in violent hostile reciprocity with their aristocratic subjects.“⁴¹ Nicht nur für die gewalttätigen Perserkönige in der *exempla*-Reihe aus Buch 3 verwendet Seneca diesen Begriff, auch Caligula wird in *De ira* so genannt (2.33.6). *Carnifex* ist in diesem Zusammenhang auch deshalb pikant, weil die Rolle des Folterers und Henkers üblicherweise von einem Sklaven oder niederen Diener ausgeführt wurde und damit die größtmögliche soziale Distanz zum Kaiser markiert.⁴² Mit dem Porträt von *ira* als *carnifex* verweist Seneca also einmal mehr auf die erniedrigende Macht eines Affekts, der selbst Herrscher beherrscht und degradiert, und spielt durch die genannten Strafen wohl wie so häufig auf Caligula an, der auch in der *exempla*-Reihe zürnender Herrscher den Abschluss bilden wird.⁴³

Wie ich bereits in Kapitel 4.3 beschrieben habe, verwendet Seneca in den Briefen mehrfach Aufzählungen von Folterwerkzeugen zur Schmerzbeschreibung. Dort verdeutlichen sie die Angst vor körperlichen Schmerzen (auch während des Sterbens). Diese *phantasia* von Schmerz und Tod als durchweg negative Erfahrung will Seneca in den Briefen als falsch entlarven und seinen Schüler Lucilius ermuntern, durch die *meditatio* beides als indifferenten Teil des Lebens zu akzeptieren. Dazu rückt er die gängige Imagination von Schmerz und Tod als Folter in ein anderes Licht, indem er zwar beide mit einer Reihe von Folterwerkzeugen auftreten lässt, diese aber als „Mummenschanz“ diskreditiert: Auch in den Aufzählungen der Briefe finden sich deshalb die Schlagworte *apparatus* (Ausstattung bzw. Requisiten) und *ostendere* (zur Schau stellen). In *epist.* 14 und 24 regt Seneca dazu an, ein Klischee innerhalb der *phantasia* zu demaskieren und hinter der Furcht vor der Folter „nur den Tod bzw. Schmerz“ zu entdecken. In der viel früher entstandenen Schrift *De ira* dagegen bedient er sich derselben Mittel, um den gegenteiligen Effekt zu erreichen: Hier kann man erst durch die Verkleidung als Folterer den wahren Charakter der *ira* zum Vorschein bringen und dem Klischee entgegenwirken, das der *ira* auch positive Wirkungen zuschreibt. Im Gegensatz zu Schmerz und Tod will Seneca die *ira* als rein negative und gewalttätige Kraft zeigen, die zu Recht abgelehnt und gefürchtet werden sollte.

Seneca vermittelt also in den Visualisierungen des *irascens* und der *ira* dem Rezipienten verschiedene und fortschreitend anspruchsvollere Formen des aktiven Umgangs mit seiner *phantasia*. Er beginnt das erste Buch mit der Aufforderung an den Rezipienten, einen zornigen Menschen eingehend in der Vorstellung zu betrachten (*intuere*). Seine visualisierende Aufzählung beruht nicht nur auf alltäglichem Anschauungsmaterial, sondern greift auf die übertriebenen Figuren und Masken des Theaters zurück und zeigt den Zornigen als hässlich, abstoßend, erschreckend und lächerlich. Dieser überzeichnete *irascens* liefert ein konkretes und zugleich stereoty-

41 ROLLER 2001, 164.

42 Vgl. HITZIG 1899.

43 Zum möglichen Verweis auf Caligula vgl. auch MALCHOW 1986, 385.

pes Bild, das der Rezipient für die zahlreichen *exempla* der folgenden Bücher wieder aufrufen kann. Um diese Aktualisierung zu fördern, wiederholt Seneca die Kernelemente der Beschreibung auch in den Aufzählungen in Buch 2 und 3. Im zweiten Buch entwickelt Seneca aufbauend auf der Visualisierung des Zornigen eine Visualisierung der *ira* als Furie in Anlehnung an Vergil, was die ablehnende Haltung des Rezipienten steigern soll: Denn zur hässlichen äußeren Erscheinung eines Zornigen tritt nun die ekeleregende Vorstellung hinzu, ein gewalttätiges Monster voller Zerstörungswut in sich selbst zu tragen. Neben der Visualisierung aus Erfahrung ist hier die aktive Imagination des Rezipienten gefordert, der nach den Dichtervorlagen ein detailliertes und abschreckendes Bild der *ira* entwickeln soll (*figurare*). Im dritten Buch wird diese *phantasia* noch um die Visualisierung der *ira* als Folterer erweitert, wobei sich die Gewalttätigkeit und Erniedrigung auch gegen den Zürnenden selbst richtet. In dieser untypischen Vorstellung zeigt Seneca eine weitere Stufe der *meditatio*: Diese bewusste Gestaltung einer *phantasia* arbeitet zwar immer noch mit konkreten Details, geht aber über die 1:1 Visualisierung aus alltäglicher Anschauung oder nach literarischer Anregung hinaus, denn sie wird eigens dazu entwickelt, gängige Ansichten zu widerlegen und sich selbst mit Hilfe der *phantasia* umzuerziehen (*ostendere*). In den drei Visualisierungen zeigt sich die *ira* auch als zunehmend gewalttätige Kraft – ein Aspekt, den Seneca zusätzlich von Beginn des Werkes an in weiteren anschaulichen Listen betont. Besonders auffällig gestaltet ist dabei die Liste der schädlichen Auswirkungen in Buch 1, die direkt an die Beschreibung des *irascens* anschließt.

5.2.2 Tödliche Auswirkungen der *ira*

Die Listen, in denen Seneca die zerstörerische Wirkung der *ira* aufzeigt, sind ebenso wie die enumerativen Visualisierungen der *ira* hyperbolisch angelegt: Thema ist der maximal mögliche Schaden, sprich die tödliche Gewalt, die ganze Völker zu Grunde richten kann. Im ersten Buch bedient sich Seneca des Stilmittels des *merismos* und spaltet dieses Thema in verschiedene konkrete Aspekte auf:

1.2.1. *Iam vero si effectus eius damnaque intueri velis, nulla pestis humano generi pluris stetit.*

Videbis *caedes ac venena*

et reorum mutuas sordes

et urbium clades

et totarum exitia gentium

et principum sub civili hasta capita venalia

et subiectas tectis faces

nec intra moenia coercitos ignes sed ingentia spatia regionum hostili flamma relucentia.

2. Aspice *nobilissimarum civitatum fundamenta vix notabilia: has ira deiecit.*

Aspice *solitudines per multa milia sine habitatore desertas: has ira exhaustit.*

Aspice *tot memoriae proditos duces mali exempla fati:*

alium ira in cubili suo confodit,

alium intra sacra mensae iura percussit,

alium intra leges celebrisque spectaculum fori lancinavit,

*alium filii parricidio dare sanguinem iussit,
alium servili manu regalem aperire iugulum,
alium in cruce membra diffindere.*

3. *Et adhuc singulorum supplicia narro: quid si tibi liberit, relictis in quos ira viritum exarsit, aspicere caesas gladio contiones et plebem inmisso milite contrucidatam et in perniciem promiscuam totos populos capitis damna(tos) * * * ?*

1.2.1 In der Tat: Wenn du deren Auswirkungen und Schäden **beobachten** willst, ist dem Menschengeschlecht keine Seuche teurer zu stehen gekommen.

Du wirst sehen:

Morde und Giftmorde

und wechselseitige Verachtung von Angeklagten
und Niederlagen von Städten
und die Auslöschung ganzer Völker
und die käuflichen Köpfe von Fürsten auf öffentlicher Auktion
und unter Dächer geworfene Fackeln,
und nicht zwischen Mauern eingezwängte Brände sondern ungeheure
Gebiete des Landes, von feindlicher Flamme erhellt.

2. **Blicke auf** der edelsten Staaten kaum bekannte Grundsteine: die [Staaten] hat *ira* niedergeworfen.

Blicke auf Einöden, über viele Meilen ohne Einwohner, verlassen: die hat *ira* leer gefegt.

Blicke auf so *viele* dem Gedächtnis anvertraute Anführer als *Beispiele für ein schlimmes Schicksal*:
einen hat *ira* in seinem Schlafzimmer erstochen,
einen hat sie zwischen den heiligen Rechten des festlichen Tisches erschlagen,
einen hat sie zwischen den Gesetzen und für zahlreiche [Zuschauer] als öffentliches Staatsschaustück zerfleischt,
einen ließ sie sein Blut durch Verwandtenmord des Sohnes spenden,
einen durch Dienerhand die königliche Kehle öffnen,
einen am Kreuz die Glieder zerschlagen.

3. Und bis jetzt erzähle ich nur die Todesstrafe von Einzelnen: Was, wenn du die beiseite lässt, in welchen die *ira* Mann für Mann aufloderte, und du **blicken** willst auf

mit dem Schwert getötete Versammlungen
und die Unterschicht, durch aufgehetztes Militär kollektiv abgeschlachtet
und zum gemeinsamen Verderben ganze Völker zum Tode verurteilt ...

Sen. *ira* 1.2.1–3

Mit dem einleitenden *si intueri velis* schreibt Seneca dem Rezipienten den Wunsch zu, die Effekte der *ira* genau beobachten zu wollen.⁴⁴ Es ist der Beweis gefordert, dass *ira* schädlich ist. Doch in der Liste stellt er keinen expliziten Zusammenhang zwischen *ira* und Mord, Krieg, Entvölkerung und Zerstörung dar. Als Beweis oder Begründung kann man die Liste daher nicht betrachten. Sie dient vielmehr der *amplificatio*: Auf die Behauptung, dass *ira* schädliche Auswirkungen hat, folgt die reine Aufzählung von der Vernichtung von Einzelnen und Massen. Diese Assoziation von zerstörerischer, tödlicher Gewalt mit *ira* liegt im Lateinischen nahe, denn *ira* muss präziser mit

44 Vgl. die Einleitung zur Beschreibung von Zornigen (*ira* 1.1.3).

„Vergeltungsdrang“ als mit „Zorn“ übersetzt werden.⁴⁵ Die höchste bzw. übersteigerte Form der Vergeltung ist aber die Vernichtung des Anderen. Inhaltlich wird der schädliche Effekt also in seiner maximalen Ausprägung vorgeführt.

Die Liste selbst ist dabei in mehrere Gruppen unterteilt und wird durch diese weitere Auffächerung noch verlängert. Der erste Abschnitt wird durch *videbis* eingeleitet, das an das *intueri* anknüpft, und besteht aus einer mit *et* verbundenen bloßen Aneinanderreihung von Objekten, welche Mord sowie die allgemeine Vernichtung von Völkern bzw. von deren Lebensraum thematisieren. Das letzte Element verlässt mit der Anknüpfung *nec* die *et*-Reihe und ist signifikant länger als die vorangehenden sechs Beispiele.⁴⁶ Der Abschluss der Gruppe stellt auch inhaltlich eine Steigerung dar: Aus der Brandstiftung bei Häusern ist die Verwüstung ganzer Landstriche geworden. Damit leitet dieses Motiv zur nächsten Gruppe über. Diese wäre allerdings gar nicht notwendig, denn bereits die erste Liste deckt thematisch alles ab, was im Folgenden wiederholt und breiter ausgeführt wird. Jedoch bieten die nächsten Gruppen und Elemente einen höheren Anreiz zur Visualisierung, was bereits an der einleitenden Aufforderung deutlich wird: Von dem neutral-konstatierenden *videbis* („du wirst sehen“) wechselt Seneca zum Imperativ *aspice* („sieh hin! schau es dir an!“). Der Befehl fordert zur bewussten und genauen Betrachtung auf und löst damit das *intueri* vollends ein.

Zudem folgen auf *videbis* inhaltlich eher unsystematisch angeordnete Schlaglichter, während die mit *aspice* / *aspicere* eingeleiteten Gruppen inhaltlich kohärenter sind und Motive aufgreifen, die bereits in der ersten Gruppe genannt wurden. Schon in dieser werden die Elemente konkreter, denn von den abstrakten Formulierungen *caedes*, *sordes*,⁴⁷ *clades* und *exitia* wechselt der Sprecher zu den gegenständlichen Begriffen *capita*,⁴⁸ *faces* und *spatia flamma reluctantia*.

Die erste Gruppe liefert also vor allem in der ersten Hälfte einen Überblick, während die folgenden Gruppen einzelne Aspekte konkretisieren. Zunächst werden mit den fast restlos zerstörten Hinterlassenschaften der Zivilisation und den menschenleeren Gegenden die *clades urbium* / *exitia gentium* angesprochen, dann in sechs Beispielen der Mord – *caedes* – an einzelnen Personen und in drei erhaltenen Bei-

⁴⁵ Vgl. Kap. 5.1.

⁴⁶ *caedes ac venena* fasse ich zusammen, da dieser Ausdruck der Formulierung von Sullas Gesetz *lex Cornelia de sicariis et veneficiis* ähnelt, das die Bestrafung von (vermutlichen) Mördern und Giftmördern regelt. Zu *venenum* / *veneficus* in der römischen Rechtsgeschichte vgl. RIVES 2006.

⁴⁷ Allerdings kann *sordes* nicht nur den schmutzigen Charakter bezeichnen, sondern auch gegenständlich aufgefasst werden, vgl. KASTER 2010, 102 Anm. 42: „the mourning dress of defendants by turns’. A Roman on trial commonly assumed mourning, to signal his distress and seek pity. S. thinks of enemies who conduct their feud by bringing each other to trial.“

⁴⁸ KASTER 2010, 102 Anm. 43 zur Doppeldeutigkeit von *capita*: „seems to refer to the proscriptions first instituted by Sulla (81 BCE) and repeated under the Triumvirs (43 BCE): in that case it would not be the persons themselves (*principium* ... *capita*, literally ‘leading men’s heads’) that were auctioned off, but their property, which was confiscated when the proscribed lost their civic rights (another sense of *capita*).“

spielen die Auslöschung ganzer Volksgruppen und Völker – wieder *exitia gentium*. Diese inhaltliche Konkretisierung liefert entsprechend mehr Details für die visuelle Imagination und korrespondiert daher mit dem Wechsel zum drängenderen Imperativ *aspice*. Über diese Anapher wird die zweite Gruppe als Trikolon markiert, bei dem die ersten beiden Glieder zusätzlich durch die Epipher *has ira ...* parallelisiert werden und auch motivisch eng beieinander liegen (zerstörte Zivilisation – menschenleere Einöde).⁴⁹ Das dritte Glied dagegen fächert sich wiederum selbst in eine Liste auf, nämlich in die (mit *alium* ebenfalls anaphorische) Aufzählung von Ermordungen nicht namentlich genannter Anführer.

Diese Liste wird mit typischen Eingangsformeln für beispielhafte Aufzählungen markiert: Es sind *tot*, „so viele“ Elemente, und sie sollen als *exempla mali fati* aufgefasst werden; nicht nur handelt es sich um Anführer, also eine für *exempla* typische Personengruppe, sondern sie sind bereits *memoriae proditos* – „dem Gedächtnis anvertraut“. Der Verdacht liegt nahe, dass Seneca hier davon ausgeht, auf ein dem Rezipienten bekanntes *exempla*-Repertoire anzuspielden. Da er die Anführer aber nicht beim Namen nennt, sondern nur die Mittel ihrer Ermordung beschreibt, regt er eine noch stärkere Beteiligung des Rezipienten an, der zusätzlich zur Visualisierung eine Rätselaufgabe erhält.⁵⁰

Uns fällt des Rätsels Lösung etwas schwerer. JOHN BASORE schlägt in der Loeb-Edition für den Tod beim Festmahl Clitus vor, der von Alexander ermordet wird,⁵¹ und für den Tod auf dem Forum möglicherweise Tiberius Gracchus, der 133 v. Chr. während einer Volksversammlung von Senatoren ermordet wurde.⁵² ROBERT KASTER dagegen führt statt Gracchus den Praetor Sempronius Asellio an, der 89 v. Chr. während einer Opferhandlung auf dem Forum umgebracht wurde.⁵³ Die Kreuzigung könnte an die Hinrichtung der Gefolgsleute von Spartacus 71 v. Chr. erinnern.⁵⁴ Auch für die restlichen Morde lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, an wen Seneca dachte. Es fällt jedoch auf, dass sie sich alle drei mit Caligula in Verbindung bringen lassen. Zunächst der Tod im Schlafzimmer: An einer natürlichen Todesursache von Caligulas Vorgänger Tiberius zweifelte man schon in der Antike. Laut Sueton wurde er in seinem Bett erstickt, doch Caligula habe sich damit gebrüstet, ihn fast mit einem Dolch erstochen zu haben (*Gaius* 12). Dann die zweideutige Formulierung *filii parricido*, die einerseits den

⁴⁹ KASTER 2010, 102 Anm. 44 versucht, *civitatium* aufzulösen und hält fest: „S. presumably means cities like Argos, Mycenae, and Troy.“

⁵⁰ Zu extrem reduzierten *exempla* vgl. Kap. 4.1 und 4.2; für eine ähnliche Verrätselung durch Reduktion vgl. meine Ausführungen zum „Ergänzungsspiel“ bei Lucan in Kap. 6.1.

⁵¹ So auch KASTER 2010, 102 n. 45, der für *sacra* vermerkt: „‘sacrilegious’ because the protocols binding guest and host were divinely sanctioned“.

⁵² Plut. *Ti. Gracch.* 19.5–20.2 gibt eine detaillierte Schilderung der Szene und vermutet Hass und Zorn der Senatoren als Motiv.

⁵³ KASTER 2010, 102 Anm. 46.

⁵⁴ App. *BC* 1.120 .

„Vatermord durch den Sohn“ bezeichnen kann,⁵⁵ oder sich auf einen „Verwandtenmord am Sohn“ beziehen kann. Falls Letzteres zutrifft, mag man sich erinnern, dass Caligula kurz nach seinem Regierungsantritt 37 oder 38 n. Chr. seinen Cousin, Mitregenten und adoptierten Sohn Tiberius Gemellus ermorden ließ.⁵⁶

Was könnten diese Morde mit *ira* zu tun haben? WILLIAM HARRIS geht implizit davon aus, dass dem Rezipienten die Anführer bekannt waren und notiert: „[T]hey had been *victims* of anger, but as all readers will have known, what had happened to them was often the consequence of their own anger or their otherwise tyrannical behaviour.“⁵⁷ Wie die *exempla*-Sammlung von Valerius Maximus zeigt,⁵⁸ resultiert *ira* aus dem Gefühl, bei der Konkurrenz um Machtpositionen übergangen zu werden bzw. sich diese sichern zu müssen; Seneca selbst schreibt im Verlauf von *De ira* immer deutlicher Machthabern eine an Wahnsinn grenzende *ira* zu, die durch Nichtigkeiten veranlasst wird oder aus Paranoia resultiert. Caligula selbst wurde schließlich von Cassius Chaerea erstochen, dem Anführer der Praetorianergarde und damit seinem Diener. Wie Seneca später in *De constantia sapientiae* erzählt, hatte Caligula Chaerea mehrfach beleidigt und verbal erniedrigt. Beim Mordkomplott führte Chaerea den ersten Streich und schnitt Caligula die Kehle durch. Seneca ordnet diese Tat eindeutig der Vergeltung von Unrecht zu und bewegt sich damit in genau dem Kontext, der für die Entstehung von *ira* so wichtig ist: *plurimum deinde undique publicas ac privatas iniurias ulciscantium gladiatorum ingestum est*, „schließlich und endlich wurde er von allen Seiten von den Schwertern derer durchbohrt, die öffentliches und privates **Unrecht rächen**“ (*const. sap.* 18.3).⁵⁹ Folgt man dieser Zuordnung, würde Seneca bereits zu Beginn von *De ira* Caligula als einen von *ira* beherrschten Herrscher darstellen. Wer Senecas Liste ermordeter Anführer als Rätsel begreift und auf eine Auflösung im weiteren Text hofft, wird allerdings enttäuscht: Bis auf Alexanders Mord an seinem Freund und General Clitus während eines Gastmahls (3.17.1) wird keines der von mir erwogenen Opfer in *De ira* erwähnt.

Ich halte es zwar für plausibel, eine konkrete Namensliste und Auflösung hinter der anonymisierten Aufzählung zu vermuten, bin aber der Ansicht, dass Seneca nicht ein reines Frage-Antwort-Spiel beabsichtigt. Gerade die Tatsache, dass Seneca eben keine Auflösung liefert, spricht dafür, dass es ihm primär um die Anregung zur Reflexion des Rezipienten geht: Welche Namen und Geschichten fallen ihm ein, welche lassen einen Zusammenhang zur *ira* erkennen? Unabhängig vom Rätselcharakter zeigt Seneca mit dieser Liste, dass die *ira* keinerlei sozialen Schutzraum zulässt: Selbst das eigene Schlafzimmer bietet keine Sicherheit, weder im Gastmahl noch in der

55 In diesem Fall könnte man an Ödipus denken, der im Zorn unwissentlich seinen Vater Laios tötet (was Seneca entsprechend in der Tragödie *Oedipus* thematisiert). Allerdings würde dieses Beispiel nicht in die Aufzählung der primär römischen und vor allem historischen *exempla* passen.

56 Vor Seneca belegt von Philo *Leg.* 26–28; Suet. *Gaius* 15.2, 23.3; später Dio 59.8.1; Jos. *AJ* 18.223.

57 HARRIS 2001, 251.

58 Vgl. Kap. 5.1.

59 Zur Ironie in dieser Passage siehe WILCOX 2008, 466–469.

Versammlung ist man immun, soziale Bande der *pietas* gegenüber Familienangehörigen oder der *fides* gegenüber dem Herrn schützen niemanden, wenn *ira* mit im Spiel ist. Diese Verallgemeinerung wird erst durch die Anonymisierung der *exempla* präsentiert. So macht auch die Liste der Anführer deutlich, welche zerstörerische Wirkung die *ira* hat und was sie so gefährlich nicht nur für den Einzelnen, sondern auch für die Gesellschaft macht.

Auch die dritte Gruppe innerhalb der Aufzählung, von der leider nur der Beginn erhalten ist, wird eigens eingeführt. Die Einleitung *si tibi libuerit aspicere* – „wenn du blicken willst auf ...“ antizipiert wieder einen Wunsch des Rezipienten, der dem Sprecher Gelegenheit zu weiteren Ausführungen gibt. Damit wiederholt der *si*-Satz inhaltlich und formal die Struktur der Gesamteinleitung in 1.2.1 (*si intueri velis*) und greift zudem die Visualisierungsanregung *aspicere* der zweiten Gruppe wieder auf. Die Elemente dieser Liste sind wie die Gruppe in 1.2.1 polysyndetisch mit *et* verbunden und stehen durch die Partizipialkonstruktion zwischen der Aufzählung von Substantiven in der ersten und den vollständigen Sätzen der zweiten Unterliste. Diese Art der Verknüpfung und der Rückbezug auf 1.2.1 legen nahe, dass Senecas Aufzählung mit dieser dritten Gruppe geendet hat; da die beiden ersten Listen jeweils sieben (allgemeine *caedes*) bzw. sechs Elemente (*duces*) haben, fehlen uns aus der letzten Gruppe möglicherweise zwei bis vier Elemente.⁶⁰ Die erhaltenen drei sind als wachsende Glieder angeordnet und zudem inhaltlich klimaktisch: Das umfassende Morden reicht von Volksversammlungen (*contiones*) über die Schicht einer Bevölkerung (*plebs*) bis zu ganzen Völkern (*populi*).

Es ist auffällig, dass Seneca diese gewaltsamen *exitia gentium* über die Wortwahl als Zusammenbruch der rechtsstaatlichen Ordnung Roms charakterisiert. So geht es im ersten Element nicht um eine beliebige Gruppe von Menschen, die durch *ira* zu Tode kommt, sondern um die *contiones*. Als kommunikative Schnittstelle zwischen Nobilität und Volk dienten diese Versammlungen zur Zeit der Republik zur politischen Konsensbildung.⁶¹ Das zweite Element stellt die zivile Unterschicht als hilfloses Opfer militärischer Truppen dar, die nicht etwa außer Kontrolle geraten sind, sondern denen das gezielte Vorgehen gegen die (eigene?) Bevölkerung befohlen wurde.⁶² Im dritten Element sind es ganze Völker, die *capitis damnatos* sind – eine feststehende Wendung der Rechtssprache, „zum Tode verurteilt“. Dieser dritte Punkt wird nicht nur über die Länge, sondern auch durch die Assonanzen besonders hervorgehoben,⁶³ und greift

⁶⁰ Drei bis vier weitere Elemente würden die Länge den beiden anderen Unterlisten angleichen; mit zwei weiteren Elementen hätte man eine gleichmäßig abnehmende Zahl im Vergleich zu den beiden anderen. Allerdings muss angemerkt werden, dass die drei erhaltenen Elemente eine stimmige und vor allem inhaltlich abgeschlossene Steigerung bilden – was sollte nach *totos populos* noch kommen?

⁶¹ S. TIERSCH 2009.

⁶² *inmittere* bedeutet „vorrücken lassen, angreifen lassen“ und auch „aufhetzen“, jeweils mit der Konnotation, dieses mit aller Kraft zu tun. Vgl. OLD vol. 1, s. v. „inmittere“ 2, „to send (against or into) with hostile purpose“.

⁶³ *et in perniciem promiscuam totos populos capitis damnatos*.

zudem zurück auf die Einleitung, in der Seneca die zuvor aufgezählten einzelnen Morde als *supplicia* („Todesstrafen“) bezeichnet.

Seneca verwendet den Begriff in dieser Liste ironisch: Zwar ist die Kreuzigung eine anerkannte Hinrichtungsmethode für Sklaven (und der Zorn von Spartacus bewirkt seinen eigenen Tod), doch die übrigen erwähnten Morde folgen keiner strafrechtlichen Praxis, sondern entspringen der *ira* von Mächtigen gegenüber ihren Rivalen und Untergebenen bzw. umgekehrt. Handelnde Instanz ist in dieser zweiten Gruppe aber kein Mensch, sondern die *ira*. Auch bei allen in den Untergruppen 3 und 1 aufgeführten Gewalttaten werden die konkreten Täter ausgeblendet; selbst das Militär, das die Teilnehmer der Versammlung abschachtet, steht im bloßen Ablativ (*inmisso milito*) und wird so als reines Instrument einer anderen Instanz verstanden. Im Verlauf von *De ira* wird Seneca dieses Konzept mehrfach aufgreifen und am Ende von Buch 2 in der Personifikation der *ira* als Furie verdichten. Die *ira* tritt so als Leidenschaft hervor, die sich nicht beherrschen lässt, sondern im Gegenteil, die selbst die mächtigsten Herrscher steuert und dabei laut Seneca keinen positiven Aspekt aufweist, sondern zur Zerstörung der sozialen Bande eines Staates beiträgt.

Der Sprecher Seneca benennt die eigene Tätigkeit als *supplicia narrare* – „Todesstrafen erzählen / mitteilen“ und gibt vor, damit nur dem Wunsch des Rezipienten zu entsprechen. Dieser möchte jedoch nichts *hören*, sondern laut Seneca die vernichtende Wirkung der *ira* beobachten (*si intueri velis, si tibi libuerit aspicere*). Senecas idealem Rezipienten ist also an visueller Anschaulichkeit gelegen. Interessant ist nun, dass sich der Sprecher in seiner formal sehr systematisierten Aufzählung nicht einer ausführlichen Beschreibung der Elemente widmet und auch keine konkreten Beispiele bringt. Eine visuelle Anschaulichkeit im Sinne einer detaillierten Beschreibung von äußerlich wahrnehmbaren Faktoren wie in der Beschreibung des Zornigen in 1.1. liegt hier also nicht vor – sie wäre auch verfehlt, denn Seneca liegt ja daran, das allumfassende Ausmaß der schädlichen *ira* zu zeigen. Stattdessen verwendet er in seiner Aufzählung abstrakte Begriffe, die an Topoi anknüpfen (wie die *urbium clades*, die *fundamenta*, die *caesas contiones*). Er beruft sich auf gemeinsame *exempla*, die in einem halbzeiligen Satz nur Raum für jeweils ein konkretes Detail lassen, das aber vor allem notwendig ist, um die anonyme Angabe auch einem *exemplum* zuzuordnen (*in cubili suo, mensae, fori, dare sanguinem, aperire iugulum, in cruce membra*). Nur die sich ausbreitende Feuersbrunst wird entsprechend raumgreifend beschrieben.

Die Visualisierung ist also eine Imaginationsleistung, die der Rezipient ausgehend von diesem Rohmaterial vorrangig *selbst* vollbringen muss. Um diesen Vorgang der *phantasia* zu unterstützen, fordert Seneca nicht nur wiederholt zum Hinsehen auf, sondern bemüht sich mit den Topoi und *exempla* um verkürzende Formeln, an die die Vorstellung des Rezipienten anknüpfen kann. Ein zusätzlicher Anreiz entsteht durch die Verrätselung der *exempla*. Die zunehmende Involvierung des Rezipienten zeigt sich im Modus der *verba videndi*: Vom Indikativ Futur *videbis*, das den beobachteten Gegenstand in die Ferne rückt, über den näher heranrückenden und wiederholten Imperativ *aspice*, der zur genauen Beobachtung aufruft, und hin zur Infinitykonstruktion *si tibi libuerit aspicere*, die einen Rezipienten erkennen lässt, der nun aus

eigenem Antrieb „sehen“, also imaginieren möchte und nun selbst zur Fortsetzung der Aufzählung drängt. Damit ist Senecas Liste der *effectus irae* weitaus mehr als eine Aufzählung, die – wie KASTER es ausdrückt – allein durch ihre Fülle beeindrucken will.⁶⁴ Vielmehr ist sie darauf angelegt, den Rezipienten gleich zu Beginn des Werkes zu involvieren und ihn dazu anzuregen, sich aktiv mit dem Text auseinanderzusetzen. Das wird besonders deutlich, wenn man zum Vergleich einen Blick auf die thematisch ähnlich ausgerichteten Listen in *De ira* 2.9.2–4 und 3.2.3 wirft.

Im zweiten Buch widmet sich Seneca vornehmlich der Entstehungsweise von und den Anlässen für *ira*, immer darauf bedacht, keine positive Einstufung der *ira* aufkommen zu lassen. Dabei bezieht er sich vor allem auf Situationen aus dem alltäglichen privaten und öffentlichen Leben. Anders als im ersten Buch wird der Rezipient nicht mehr so häufig direkt angesprochen und aufgefordert, die beschriebenen Szenen zu visualisieren. Die wenigen Impulse zur Imagination weisen einen unterschiedlichen Grad an Involviertheit auf und konzentrieren sich auf die Passage 2.7–9. Zunächst dient der *sapiens* als betrachtende Identifikationsfigur in der dritten Person. Er sieht überall etwas, worüber er sich empören könnte (2.7). Nach der Auflistung innerfamiliärer Gerichtsfälle spricht spricht Seneca die zweite Person an, die an öffentlichen Plätzen dieselbe Erfahrung wie der *sapiens* macht: *cum videris forum ... inter istos quos togatos vides nulla pax est* – „Wenn du das Forum siehst ... unter diesen Leuten, die du als Zivilisten siehst, herrscht kein Friede“ (2.8.1 und 2.8.2). Damit erinnert er den Rezipienten direkt an seine eigenen Alltagserfahrungen.

Schon in diesen alltäglichen Situationen deutet Seneca die gesellschaftszerütende Kraft der *ira* an, die er in 2.9. in einer Liste kulminieren lässt.⁶⁵ Diese beginnt er mit einem Zitat aus Ovids *Metamorphosen*:

Numquid enim singuli aut pauci rupere legem? Undique velut signo dato ad fas nefasque miscendum coorti sunt:

*„non hospes ab hospite tutus,
non socer a genero; fratrum quoque gratia rara est.
imminet exitio vir coniugis, illa mariti;
lurida terribiles miscent aconita novercae;
filius ante diem patrios inquirat in annos.“*

Et quota ista pars scelerum est! non descripsit ...

Sind es denn nur einzelne und wenige, die Gesetze brechen? Von allen Seiten, wie auf ein Signal hin, erheben sie sich gemeinsam, um Recht und Unrecht zu vermischen:

*„nicht sicher ist der Gast vorm Gastfreund,
nicht der Schwiegervater vorm Schwiegersohn; auch unter Brüdern ist Dankbarkeit selten.
Es droht der Mann der Ehefrau mit Tod, jene ihrem Ehemann;
fahle Gifte mischen die schrecklichen Schwiegermütter;
der Sohn fragt schon vor der Zeit nach den Jahren des Vaters.“* (Ov. *met.* 1.144–148)

Und **wie gering** dieser Teil der Verbrechen ist! **Er beschreibt nicht:** ...

Sen. *ira* 2.9.2

⁶⁴ Vgl. Kap. 5.1.

⁶⁵ Eine Steigerung von 2.7–2.9 sieht auch MALCHOW 1986, 102.

Die nun folgende Liste umfasst insgesamt zwanzig Situationen bzw. Verhaltensweisen, die für einen Römer moralische Entrüstung auslösen können.⁶⁶ Im Nominalstil zum Teil mit *et*, zum Teil asyndetisch aneinandergereiht finden sich hier zwar auch Elemente wie Vergewaltigung und Diebstahl, dominiert wird die Liste jedoch von dem, was die ganze römische Gesellschaft bedroht, z.B. Proskriptionen, biologische Kriegsführung und Putschversuche. Dazu passt, dass die Stelle aus den *Metamorphosen* der Beschreibung des „eisernen Zeitalters“ entnommen ist, das Ovid als korrupt und gewalttätig charakterisiert.⁶⁷ Der Dichtertext ist dabei kein reines Anschauungsmaterial, sondern dient als Anregung, die vom Dichter begonnene Aufzählung selbst kreativ fortzuführen – zunächst fügt Seneca weitere Elemente hinzu (*non descripsit ...*), dann fordert er den Rezipienten zur Ergänzung auf (*adde nunc* – „füge nun hinzu“). Die Verwendung von Literatur als Ausgangspunkt der kreativen *meditatio* dagegen greift Seneca am Ende des zweiten Buches wieder auf, wenn er den Rezipienten durch Vergil-Zitate dazu anregt, sich ein Bild der personifizierten *ira* auszumalen.⁶⁸ Somit spricht er in den Listen des zweiten Buches den Rezipienten zwar weniger häufig an als im ersten Buch, verlangt aber im Vergleich zur reinen Visualisierung vorgegebener Elemente eine fortgeschrittene, weil kreative Imaginationsleistung.

Die zweifache Ergänzung dient zudem einem argumentativen Zweck: Dadurch verlagert Seneca die thematische Ausrichtung der möglichen Anlässe für *ira* von Verbrechen unter Zivilisten und insbesondere innerhalb von Familien hin zu ge-

66 Sen. *ira* 2.9.2: **non descripsit** *castra ex uno partu contraria et parentum liberorumque sacramenta diversa, subiectam patriae civis manu flammam et agmina infestorum equitum ad inquirendas proscriptorum latebras circumvolantia et violatos fontes venenis et pestilentiam manu factam et praeductam obsessis parentibus fossam, plenos carceres et incendia totas urbes concremantia dominationesque funestas et regnorum publicorumque exitiorum clandestina consilia, et pro gloria habita, quae quam diu opprimi possunt, scelera sunt, raptus ac stupra et ne os quidem libidini exceptum. Adde nunc publica periuria gentium et rupta foedera et in praedam validioris quidquid non resistebat abductum, circumscriptiones, furta, fraudes, infitationes, quibus trina non sufficiunt fora. Si tantum irasci vis sapientem, quantum scelerum indignitas exigit, non irascendum illi sed insaniendum est. – Er beschreibt nicht:*

67 Vgl. die entsprechende Passage bei Hes. *erga* 182–189, in der ebenfalls familiäre Konflikte als charakteristisch für das Eisener Zeitalter dargestellt werden.

68 Vgl. Kap. 5.2.1.

samtgesellschaftlichen Vergehen mit der Assoziation von Krieg und Bürgerkrieg. Genau dieses Thema greift Seneca zum Beginn von Buch 3 wieder auf, um die Gefährlichkeit der *ira* zu betonen: Diese Leidenschaft kann sogar ganze Völker erfassen. Seneca beginnt in 3.2.3 eine Aufzählung mit der abstrakten Feststellung *hic unus affectus est, qui interdum publice concipitur* (dies ist die einzige Leidenschaft, die bisweilen in der Gemeinschaft empfunden wird), wendet den Gedanken dann aber ins Konkrete: *saepe in iram uno agmine itum est* (oft marschieren wir als geschlossener Trupp in die *ira*). Diese Einleitung spezifiziert also die „Volkskrankheit“ *ira* im Kriegskontext, der auch konsequent die Liste formt.⁶⁹

Dieses Mal verzichtet Seneca auf wiederholte Visualisierungsappelle oder detaillierte Konkretisierungen und spricht auch den Rezipienten überhaupt nicht an. Diese Liste regt also nicht die bildhafte Imagination des Rezipienten an, sondern gewinnt ihre Anschaulichkeit durch die systematische Gegenüberstellung verschiedener Gruppen der Bevölkerung als Täter und Opfer.

Das überrascht, da Seneca die Liste ja mit dem Verweis auf *ira* als einende Kraft beginnt. Anscheinend ist dabei aber mehr der Effekt gemeint, dass *ira* überhaupt eine Gruppe von Individuen ergreifen kann und nicht auf einen Einzelnen beschränkt ist. Denn in der Aufzählung wenden sich genau die bestehenden Gruppierungen der Bevölkerung gegeneinander, auf deren Kooperation der römische Staat beruht: *legiones* gegen den *imperator*, die *plebs* gegen die *patres*, der Senat gegen die *nobiles*. Innerlich ist der Staat entzweit; Anfang und Ende der Liste zeigen ihn nach außen hin wiederum einig in der unbedachten und maßlosen *ira* gegen benachbarte Völker. Porträtiert wird also ein von *ira* besessenes römisches Volk, das entweder im Kampf gegen andere zu Grunde geht oder sich selbst zerstört. Da dieses „Volk unter Führung der *ira*“ (*populus ductu ira*) fortwährend mit römischen Begriffen beschrieben wird, trifft Senecas Abschluss umso härter, denn er vergleicht diesen Zustand ausgerechnet mit unzivilisierten Barbaren, die völlig ungeordnet und vernunftlos in den Krieg stürmen und dementsprechend unterliegen: *hic barbaris forte ruentibus in bella exitus est* – „dies ist das tödliche Ende für Barbaren, die sich wagemutig in Kriege stürzen“. ROBERT MALCHOW beobachtet zwar die rhetorische Grundlage der Passage (die *amplificatio* durch die Aufspaltung des Oberbegriffs *populus*), übersieht aber den differenzierten Aussagewert, nämlich dass *ira* auch und gerade für das ganze Volk selbstzerstörend wirkt.⁷⁰ Seneca zeigt die *ira* als Kraft, die eine Gefahr für römische

⁶⁹ Inhaltlich rekurriert Seneca auf die Liste in 1.2.1–3; in beiden Listen erwähnt Seneca Brandstiftung und Proskriptionen. Die Spaltung der Bevölkerung in Gruppen ist auch im letzten Teil der Liste 1.2.3 schon angelegt. Da es aber in Buch 1 darum ging, zunächst Gewalt, Tod und Zerstörung von Zivilisation als Folge der *ira* zu zeigen, treten „das Volk“ und „die Anführer“ in Buch 1 nur als Opfer auf; Täter werden nicht benannt.

⁷⁰ MALCHOW 1986, 369: Seneca zeigt, „daß der Zorn ein ganzes Volk aufwiegen kann, wobei er aber nicht einfach *populus* sagt, sondern den Gesamtbegriff in kleinere Einzelheiten zerlegt (*locus a toto ad partes*, Lausberg I 144, *partitito*, Trillitzsch 1962, 125). Mit diesem Mehr an Worten bezweckt Seneca wieder, der Tatsache mehr Gewicht zu verleihen.“

Gesellschaft darstellt. Diese Bedrohung wird auch in den *exempla*-Reihen von Buch 2 und 3 deutlich, in denen er römische Beispiele stets ans Ende einer Klimax stellt.

5.2.3 Überblick: Die Techniken der *mediatio irae*

Wie ich dargelegt habe, verwendet Seneca für seine listenförmigen Aufzählungen ganz bestimmte Techniken.

Vor allem die detaillierten Beschreibungen des Zornigen und der *ira* selbst beziehen sich auf ein Imaginationsrepertoire, das dem Rezipienten aus Alltag, Theater und Literatur vertraut ist. Durch die Ähnlichkeit mit stereotypen zornigen Figuren aus Drama und Mimus hebt Seneca in *De ira* 1.1.3–5 einerseits hervor, wie gefährlich die *ira* potenziell ist (man denke z. B. an Medea), und zeigt andererseits, wie lächerlich das Verhalten eines Zornigen wirken kann. Die Personifikationen der *ira* als Furie (2.35.3–6) bzw. als Folterer (3.3.6) dienen dazu, der Vorstellung einer gemäßigten und gesellschaftlich akzeptablen Form von *ira* ein durch und durch negatives Bild entgegenzusetzen.

In 2.36 stellt Seneca klar, dass seine beschreibenden Listen die Grundlage für *meditatio irae* sind: Indem man die *ira* möglichst konkret mit einem schrecklichen Äußeren, grausamen Handlungen und verheerenden Folgen bis hin zum Bürgerkrieg verknüpft, kann man ihr wahres Wesen erkennen und ist bewusst darum bemüht, sie im eigenen Leben zu meiden. Darum fordert Seneca seine Rezipienten wiederholt auf, sich die Details der Listen visuell vorzustellen bzw. regt dazu an, die Listen selbst zu ergänzen und fortzuführen. Dazu zählt auch die Einbindung von Dichtungszitaten (2.9.2 und 2.35.6), die dazu anregt, Vorlagen für die eigene Ausgestaltung der negativen *phantasia* auch in der Dichtung zu suchen, oder die durch einen reduzierten Kontext verrätselten *exempla* in 1.2.1, die eine eigene Deutung verlangen.

Indem Seneca seine Listen oft in mehrere Untergruppen aufspaltet und dabei inhaltlich vom Abstrakten zum Konkreten übergeht, bietet er der *phantasia* einen schrittweisen, systematisierenden Zugang und steigert so auch die Anschaulichkeit innerhalb einer Liste, indem die dargestellte Gewalt zunehmend konkreter und damit intensiver wird. Zu diesem Effekt trägt die *variatio* in der Lexik bei, ermöglicht subtile Differenzierungen und Assoziationen.

In allen drei Büchern listet Seneca auch die gesamtgesellschaftlichen negativen Auswirkungen der *ira* auf (1.2.1, 2.9.2–4, 3.2.3). Das Verhalten des Einzelnen gegenüber seiner eigenen *ira* bzw. der von anderen kann also nicht isoliert betrachtet werden und ist keine Frage individueller Ethik. Mehrfach stellt Seneca die *ira* in den Kontext von Strafrecht einerseits und (Bürger)krieg andererseits. Daran wird deutlich: Über je mehr Macht in der Gesellschaft ein *iratus* verfügt, desto größer ist der Effekt seiner *ira* und desto gefährlicher, weil ihr andere kaum etwas entgegenzusetzen können. Uneingeschränkte und wiederholte *ira* ebnet aber, wie Seneca in seinen *exempla*-Reihen zeigt, den Weg zur *feritas* bzw. *saevitia*, zur völlig willkürlichen Grausamkeit.

5.3 Von *ira* zu *feritas* oder wie man zum exemplarischen Tyrann wird

Im zweiten Buch von *De ira* beschäftigt sich Seneca nicht nur mit alltäglichen Situationen, in denen *ira* auftritt, sondern führt das Extrem der *feritas*, der „bestialischen Grausamkeit“ ein. Menschen in außergewöhnlichen Machtpositionen sind in der Ausübung ihrer Gewalt kaum eingeschränkt. Daher besteht das Risiko, dass aus ihrer ungezügelten *ira* schließlich *feritas* wird. Bestes Beispiel dafür sind Tyrannen, doch auch römische Amtsträger bleiben nicht verschont:

1. Illud etiamnunc quaerendum est, ii qui vulgo saeviunt et sanguine humano gaudent, an irascantur cum eos occidunt a quibus nec acceperunt iniuriam nec accepisse ipsos existimant: qualis fuit Apollodorus aut Phalaris. 2. Haec non est ira, feritas est; non enim quia accepit iniuriam nocet, sed parata est dum noceat vel accipere, nec illi verbera lacerationesque in ultionem petuntur sed in voluptatem. 3. Quid ergo? Origo huius mali ab ira est, quae ubi frequenti exercitatione et satietate in oblivionem clementiae venit et omne foedus humanum eiecit animo, novissime in crudelitatem transit; ridet itaque gaudentque et voluptate multa perfruuntur plurimumque ab iratorum vultu absunt, per otium saevi. 4. Hannibalem aiunt dixisse, cum fossam sanguine humano plenam vidisset, „o formosum spectaculum!“ Quanto pulchrius illi visum esset, si flumen aliquod lacumque complexset! Quid mirum si hoc maxime spectaculo caperis, innatus sanguini et ab infante caedibus admotus? Sequetur te fortuna crudelitati tuae per viginti annos secunda dabitque oculis tuis gratum ubique spectaculum; videbis istud et circa Trasumenum et circa Cannas et novissime circa Carthaginem tuam. 5. Volesus nuper, sub divo Augusto proconsul Asiae, cum trecentos uno die securi percussisset, incedens inter cadavera vultu superbo, quasi magnificum quiddam conspiciendumque fecisset, graece proclamavit „o rem regiam!“ Quid hic rex fecisset? Non fuit haec ira sed maius malum et insanabile.

1. Nun muss man danach fragen, ob diejenigen, die allgemein wüten und sich an menschlichem Blut erfreuen, wohl zornig sind, wenn sie die töten, von denen sie weder Unrecht erlitten haben noch glauben, es erlitten zu haben: Solche waren Apollodorus und Phalaris. 2. Dies ist nicht *ira*, sondern *feritas* (bestialische Grausamkeit); sie schadet nicht, weil sie Unrecht erlitten hat, sondern ist sogar bereit, es zu erleiden, solange sie schaden kann, und in ihr werden Schläge und Verletzungen nicht aus Rache gesucht, sondern aus *voluptas* (Lust). 3. Was also [hat das mit unserem Thema zu tun]? Der Ursprung dieser Börsartigkeit kommt von der *ira*, die, wenn sie durch häufige Ausübung und Sättigung dazu gelangt, alle Gnade zu vergessen, und aus dem Herzen jegliche menschliche Bindung verbannt, schließlich zur *crudelitas* (Grausamkeit) übergeht; deshalb lachen sie und freuen sich und genießen aus Lust vieles und haben meist nicht die Miene von Zornigen, *saevi* (grausam und wild) in ihrer Muße. 4. Man sagt, dass Hannibal gesagt hätte, als er einen Graben voll menschlichen Blutes sah: „O schönes Schaustück!“ Wieviel hübscher noch wäre es für jenen zu sehen gewesen, wenn es irgendeinen Fluss oder See gefüllt hätte! Was Wunder, wenn du dies am meisten als Schaustück begreifst, aufgewachsen in Blut und von Kindheit an zu Mord bewegt? Es folgt dir das Glück deiner *crudelitas* zwanzig Jahre lang und wird deinen Augen überall ein willkommenes Schauspiel bieten; das wirst du auch am Trasimenesischen See sehen und bei Cannae und zu guter Letzt bei deinem Karthago. 5. Jüngst Volesus: Unter dem göttlichen Augustus Prokonsul Asiens, hatte er an einem einzigen Tag 300 Männer köpfen lassen, und als er dann zwischen den Leichen mit hochmütiger Miene herumging, als hätte er etwas Großartiges und Sehenswertes geleistet, rief er auf Griechisch aus: „O königliche Tat!“ Was hätte der als König getan? Das war keine *ira*, sondern eine größere und unheilbare, wahnsinnige Börsartigkeit.

Sen. *ira* 2.5.

Seneca stellt hier eine *exempla*-Reihe aus zwei Paaren zusammen: Die griechischen Tyrannen Apollodorus und Phalaris nennt er nur namentlich, denn sie sind allgemein bekannt für ihre Grausamkeit. Ausführlicher erzählt Seneca zwei Anekdoten über den Karthager Hannibal bzw. den römischen Amtsträger Volesus, die er parallelisiert. Wie später in Buch 3 nähert er sich durch die Reihenfolge der *exempla* – mythisch – ausländisch – römisch – immer mehr der Welt seiner Rezipienten an. Während Apollodorus und Phalaris auch von anderen Autoren oft zusammen erwähnt werden, ist die Zusammenstellung von Hannibal und Volesus neu. Wie genau konstruiert Seneca also seine Reihe und was sagen die *exempla* übereinander aus? Diesen Fragen widmet sich das folgende Kapitel.

Die Tyrannen Apollodorus und Phalaris: Tradierte exemplarische Grausamkeit

Apollodorus und Phalaris bezeichnen – wie auch Busiris und Dionysius – den klassischen Typus des grausamen Tyrannen. Phalaris, Tyrann von Akragas Mitte des 6. Jh. v. Chr., soll Gefangene in einen Bronzestier eingeschlossen haben. Unter diesem wurde Feuer entfacht, und die Schreie der bei lebendigem Leib zu Tode Gerösteten klangen, verzerrt durch die Metallskulptur, wie das Brüllen und Muhen eines Stiers. Im 5. Jh. v. Chr. erwähnt Pindar diese Geschichte am Rande einer Ode.⁷¹ Doch auch in die Geschichtsschreibung findet sie Eingang. Polybius erzählt sie im 2. Jh. v. Chr. ausführlich, um seinen Vorgänger Timaios (4. / 3. Jh.) zu widerlegen. Dieser diskutiert einen in Karthago befindlichen Bronzestier und bestreitet, dass es sich dabei um das Folterinstrument des Phalaris handele. Doch laut Polybius, der sich auf „Bestätigungen der Dichter und Geschichtsschreiber“ beruft, kann es nur besagter aus Agrigent geraubter Stier sein.⁷² Wie viele Erzählungen um grausame Tyrannen nimmt der Stier des Phalaris also eine Zwischenstellung von historischem Detail und dichterisch-mythischem Thema ein. Eine ausführlichere Version berichtet zudem davon, dass Perilaos, der Erfinder des Stiers, selbst das erste Opfer wurde – entweder aus sadistischer Ironie des grausamen Tyrannen⁷³ oder aus Abscheu des Herrschers vor dem Mann, der ein solches Foltergerät ersinnen konnte.⁷⁴ Interessant ist in letzterer Variante die Verschiebung des Grausamkeitsbegriffs von Phalaris auf den Erfinder, dessen Vorstellungskraft ungeheurerlicher scheint als die tatsächliche Verwendung des Stiers durch den Tyrannen.⁷⁵

71 *Pyth.* 1.95, ohne den Klangeffekt.

72 Polyb. 12.25: τὰς ἀποφάσεις τῶν ποιητῶν καὶ συγγραφέων.

73 *Ov. trist.* 3.11.40ff. und *Plut. par. min.* 39.

74 *Val. Max.* 9.2 *ext.* 9, *Luk. Phal.* 1.11–12 und *Tzetz. Hist.* 1.646–668, der sich auf Lukian, Diodor und Pindar beruft.

75 Lukians satirischer Text ist allerdings eine Ausnahme: Er schreibt eine Rede des Phalaris, der den Stier dem Delphischen Heiligtum stiften möchte und nun begründen muss, dass er selbst erstens völlig zu Unrecht als grausamer Tyrann gilt und zweitens nicht der Auftraggeber der Skulptur ist.

Bereits früh muss die Erzählung um den Stier des Phalaris so bekannt gewesen sein, dass die bloße Erwähnung seines Namens ausreichte, um sie aufzurufen. Die ausführlicheren Texte deuten an, dass es dabei weniger die Verbrennung bei lebendigem Leibe war, die Anstoß erregte, als vielmehr die Vorstellung, die erzeugten Geräusche könnten beim lauschenden Herrscher für ästhetischen Genuss sorgen, indem der kunstvoll und lebensecht gefertigten Skulptur Laute entlockt werden, die wie realistisches Muhen klingen oder gar musikalische Qualitäten besitzen.⁷⁶ Jedenfalls steht Phalaris für einen Tyrannen, der sich unangemessenen (weil ästhetischen) Genuss an der Tötung seiner Opfer verschafft. Er ist ein Mann, der von seinen Leidenschaften beherrscht wird und sie dank seiner Position maßlos ausleben kann. Der Bekanntheitsgrad seiner Geschichte machte es möglich, sprichwörtlich – nur durch Namensnennung – auf diese Zusammenhänge zu verweisen.

Zwei Verwendungsweisen seines *exemplums* sind zu erkennen: Erstens wird Phalaris beispielhaft als tyrannischer Herrscher genannt,⁷⁷ der auch als Vergleichsgröße für die Grausamkeit anderer Herrscher dienen kann. So fürchtet Cicero in Caesar einen zweiten Phalaris,⁷⁸ während Geschichtsschreiber anderen Herrschern sogar noch größere Grausamkeit attestieren.⁷⁹ In dieser Funktion wird Phalaris oft zusammen mit Apollodorus aufgeführt,⁸⁰ der ansonsten kaum erwähnt wird. Apollodorus war Anfang des 3. Jh. v.Chr. Tyrann in Kassandrea. Details über sein grausames Verhalten erfahren wir nur von Polyaeus, der in seinem von Anekdoten geprägten Werk *Strategemata* (um 162 n. Chr.) die Verschwörung beschreibt, die Apollodorus zur Macht verholfen hat: Seine Mitstreiter soll er durch eine gemeinsame kannibalistische Mahlzeit verpflichtet haben.⁸¹ Dio Chrysostomos nennt Apollodorus und Phalaris als Beispiele für einen βίαιος καὶ ἄδικος καὶ παράνομος ἄρχων („gewalttätigen, ungerechten, gesetzlosen Herrscher“), den der himmlische Herrscher Zeus letztlich als seines Ranges unwürdig straft. Seine Verwendung dieser *exempla* rückt damit in die Nähe des zweiten typischen Gebrauchs, der sich allerdings fast ausschließlich auf Phalaris – das wesentlich populärere Beispiel – beschränkt. Denn in vielen Fällen spielt die Machtposition des Phalaris nur eine untergeordnete Rolle.

Die zweite Verwendungsweise zieht Phalaris als treffendes Beispiel für Menschen heran, die sich ohne Einschränkung von ihren niederen Leidenschaften leiten lassen.

76 Ovid, Valerius Maximus, Plutarch bzw. Lukian. In der Antike übten als lebensecht empfundene Skulpturen eine besondere Faszination aus, die viele Dichter inspizierte, ihre Beschreibungskunst an dem Bildwerk zu messen. Dabei handelte es sich sowohl um Tierfiguren wie Myrons Kuh (vgl. SQUIRE 2010) als auch um Frauenstatuen: Pygmalions Statue erwacht zum Leben (Ov. *Met.* 10.243ff.); die Lebensechtheit von Praxiteles' Aphrodite soll Männer dazu gebracht haben, nachts in den Tempel einzubrechen, um sich mit ihr zu vereinigen (Ps.-Luk. *Erotes* 15).

77 Cic. *rep.* 1.44, Cic. *off.* 2.26, Cic. *nat. deor.* 3.82; Plut. *mor.* 556D.

78 Cic. *Att.* 7.12.2 und 7.20.2.

79 Polyb. 7.7.2 über die Einschätzung von Hieronymus durch andere Historiker; Diodor 33.14.3 über Diegylis und Macc. 3.5.20 über Ptolemaios IV.

80 Polybius, Diodor, Cicero, Seneca, Plutarch und Dio Chrysostomos 2.75–76.

81 Polyaeus. 6.7.2.

So bezeichnet bereits Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* Phalaris ebenso wie kannibalistische Barbarenstämme als θηριώδης (*Nic. Eth.* 1145a.30) und unterstellt auch ihm kannibalistische Gelüste. Das Adjektiv θηριώδης (*thēriōdēs*) bezieht sich auf θηρίων (*thēriōn*), „wildes Tier, rasende Kreatur“ und kennzeichnet den Träger als nichtmenschlich; es entspricht damit dem lateinischen *ferus*, von dem die *feritas* abgeleitet ist.⁸² Aristoteles unterscheidet an dieser Stelle zwischen den Menschen eigentümlichen Fehlern oder Untugenden und denjenigen Charakteren, die sich – wie eben Kannibalen – grundsätzlich unmenschlich verhalten. Die Freude an derartigen Taten entstehe durch Entwicklungsstörungen bzw. Krankheit, Gewohnheit oder charakterliche Veranlagung – eine Theorie, die auch Seneca anwendet, um Hannibals Vorlieben zu erklären (*imatus sanguini et ab infante caedibus admotus*). Ein solches Verhalten ist laut Aristoteles entweder krankhaft oder, wenn kein Wahnsinn vorliegt, tierisch, und unmenschlich.⁸³ Phalaris als Marionette seiner tierischen Leidenschaften erscheint auch über 400 Jahre nach Aristoteles in Marc Aurels stoisch geprägten *meditationes* (3.16); zusammen mit Nero tritt er dort als Gegenpart zum weisen, von Vernunft geleiteten guten Menschen auf.

Phalaris – immer in Zusammenhang mit dem Stier – dient also nicht nur als Maßstab für das Verhalten anderer Herrscher, sondern wird früh auch zum generalisierten *exemplum* der Grausamkeit. Dieser Linie folgt auch Seneca, der Phalaris gleich mehrfach als Beispiel verwendet.

Der Tyrann Phalaris bei Seneca: Differenzierung von *ira*, *crudelitas* und *feritas*

Seneca nennt Phalaris nicht nur in *De ira*, sondern auch in *De beneficiis* und *De clementia*.⁸⁴ Die Verwendung bei Seneca zeigt, wie vielseitig ein allseits bekanntes *exemplum* eingesetzt werden kann. In *benef.* 7.19.5 gebraucht er Phalaris als Beispiel für einen schlechten Menschen, dem man einen Gefallen dennoch erwidern müsse. Eine Nichterwidrung sei nur im absoluten Extremfall angebracht – MALCHOW spricht vom Gegenbild des stoischen Weisen, das so selten wie dieser sei.⁸⁵ Auch in *clem.* 2.4.1–4 ist Phalaris ein relativierendes Beispiel, und zwar für *crudelitas*, die von Seneca hier

⁸² Vgl. ROHMANN 2006, 25 zu *ferus* / *feritas*; er nennt als griechische Alternative auch ἄγριος / ἀγριότης (*agrius* / *agriotes*).

⁸³ Vgl. NATALI 2009, 104: „this kind of wickedness comes either from a particularly backward culture, which is typical of barbarians, or from illnesses and injuries; the list of its causes is not complete, and Aristotle refers to a subsequent treatment of the subject (1145a30 – 34)“.

⁸⁴ Hinzu kommen *tranqu.* 14.4., wo Seneca den Kaiser Caligula als *ille Phalaris* bezeichnet, und *epist.* 66.18, wo er die Geschichte des Stiers knapp anreißt und Epikur zitiert. Hier geht es jedoch nicht um den Charakter des Phalaris, sondern um ein *exemplum* für extrem schmerzhaft Foltermethoden, die einen Weisen (*sapiens*) aber nicht beeindruckt können: *Epicurus quoque ait sapientem, si in Phalaridis tauro peruratur, exclamaturum, „dulce est et ad me nihil pertinet“*. Auch Epikur sagt, dass ein Weiser, wenn er im Stier des Phalaris verbrannt wird, ausrufen wird: „Angenehm ist es und nichts berührt mich.“

⁸⁵ MALCHOW 1986, 60f.

analog zur *clementia* im Kontext von Strafe definiert wird: Unter *crudelitas* will er hier maßloses Strafen verstehen: *crudelitas, quae nihil aliud est quam atrocitas animi in exigendis poenis* – „Grausamkeit, die nichts anderes ist als eine furchtbare Hartherzigkeit beim Ausüben von Strafe.“ Auf den Einwand des Gegenübers hin, *crudeles* seien doch auch Männer, die außerhalb eines Rahmens von Bestrafung töten – ohne Anlass, ohne Provokation, wie Busiris, Procrustes und Piraten, die ihre Gefangenen lebendig verbrennen –, differenziert Seneca: Das sei zwar *crudelitas*, falle aber außerhalb der hier gesetzten Definition, so dass man hier besser von Wildheit bzw. bestialischer Grausamkeit (*feritas*), Wüten in einer Lust (*voluptati saevitia*), Wahnsinn (*insania*) sprechen könne. Als *crudeles* dagegen bezeichnet Seneca in *De clementia* Männer wie Phalaris, die zu Recht, aber maßlos strafen:

Illos ergo crudeles vocabo, qui puniendi causam habent, modum non habent, sicut in Phalari, quem aiunt non quidem in homines innocentes, sed super humanum ac probabilem modum saevisse.

Daher werde ich jene Männer grausam (*crudeles*) nennen, die einen Grund zur Strafe haben, aber kein Maß haben, so wie bei Phalaris, der – so sagt man – nicht einmal nur gegen unschuldige Menschen, sondern auch noch über ein menschliches und annehmbares Maß hinaus wütete.

Sen. *clem.* 2.4.3

Wie verhält sich diese Verwendung des Phalaris-*exemplums* zur Stelle in *De ira*, in der das Verhalten des Phalaris doch zur *feritas* gerechnet wird? MALCHOWS Begründung dafür, dass sich die beiden Stellen nicht widersprechen, verfehlt den Punkt: „In *De ira* heißt es nur, daß Phalaris Leute bestrafte, die ihm persönlich nichts taten, nicht aber, daß sie unbedingt völlig Unschuldige waren.“⁸⁶ Zu beachten ist, dass es in beiden Fällen *nicht* um das Töten geht, und auch *nicht* um die Schuld oder Unschuld der Getöteten, sondern um die detaillierte Klärung der Frage, welches Verhalten unter *ira* bzw. unter *crudelitas* gerechnet werden kann. Das hängt aber davon ab – und darauf weist der Einwand des Interlocutors in *De clementia* hin – in welchen Bezugsrahmen diese Begriffe gestellt werden. *ira* (Vergeltungsdrang) ist laut Seneca eine Reaktion auf persönlich erlittenes oder vermeintlich erlittenes Unrecht und mit dem Wunsch nach Rache oder Strafe verbunden. Wenn jedoch das Gefühl, Unrecht erlitten zu haben, fehlt, also auch keine Strafe gesucht wird, steht etwas anderes im Vordergrund, nämlich *feritas*, die sich durch Freude am Vergießen menschlichen Blutes auszeichnet. Parallel dazu verläuft die Argumentation in *De clementia*. Solange man *clementia* im Kontext von Strafe definiert und *crudelitas* als ihr Gegenteil nennt, muss diese in denselben Kontext gestellt werden. Dann muss jedoch für ähnliches Handeln ohne Strafkontext ein anderer Begriff als *crudelitas* gebraucht werden, auch hier die *feritas*.

Dass Seneca Phalaris in beiden Argumentationen als Beispiel anbringen kann, liegt an der flexiblen Auslegung dieses *exemplums*. Wie wir gesehen haben, gehört Phalaris zu einer Gruppe von *exempla*, die sich auf die Erwähnung des bloßen Namens reduzieren lassen, da dem Publikum die zugehörige Geschichte bekannt ist. Diese

⁸⁶ MALCHOW 1986, 61.

Option lässt Seneca eine große Freiheit darin, das *exemplum* durch die Auswahl von Details mit bestimmten Begriffen zu belegen und so in seine Argumentation einzubauen. In *De clementia* legt er das Augenmerk darauf, dass Phalaris in seiner Funktion als Herrscher Schuldige bestraft, aber seine *Methode* das Maß überschreitet. Daher fällt sein Handeln hier „nur“ unter *crudelitas*. In *De ira* stellt Seneca Phalaris jedoch außerhalb des Kontexts von Strafe und rechnet ihn zu denen, die „allgemein wüten und sich über menschliches Blut freuen“ (*qui vulgo saeviunt et sanguine humano gaudent*). Die Verbrennung im Stier wäre hier also nur ein Vorwand, um seine innere *Motivation* auszuleben, und daher muss sein Verhalten als *feritas* bezeichnet werden. Die Freude am Blutvergießen und das Töten zur Befriedigung der eigenen Lust thematisiert Seneca in *De clementia* unter dem Stichwort *saevitia*:

Hoc est, quare vel maxime abominanda sit saevitia, quod excedit fines primum solitos, deinde humanos, nova supplicia conquirat, ingenium advocat ut instrumenta excogitet per quae varietur atque extendatur dolor, delectatur malis hominum; tunc illi dirus animi morbus ad insaniam pervenit ultimam, cum crudelitas versa est in voluptatem et iam occidere hominem iuvat.

Das ist der Grund, aus dem man die *saevitia* am meisten verabscheuen muss: Weil sie Grenzen überschreitet, zunächst die gewohnten, dann die menschlichen; nach neuen Todesstrafen forscht; Talent hinzuzieht, damit es Mittel ausdenkt, durch die der Schmerz variiert und verlängert werden kann; sich am Unglück der Menschen **erfreut**; dann ist jenem seine schwere Geisteskrankheit beim äußersten Wahnsinn angelangt, wenn sich die *crudelitas* in *voluptas* gewendet hat und es nun **erfreut**, Menschen zu töten.

Sen. *clem.* 1.25.2

Eindeutig festgehalten werden kann, dass für Seneca *feritas* eine Maximalstufe von äußerlich unmotivierter Gewaltausübung, insbesondere qualvollen, verstümmelnden Tötens ist. In beiden Texten stellt Seneca der *feritas* auch die Begriffe *saevitia* und *voluptas* an die Seite. *crudelitas* dagegen scheint ein schwammigerer Begriff zu sein. In *De ira* liegt er sehr nahe, fast synonym an der *feritas* (deren Ursprung liegt jedoch in *ira*, *quae ... in crudelitatem transit*), und so versteht ihn auch der Interlocutor in *De clementia*, während Seneca ihn dort enger definieren möchte.⁸⁷ Nimmt man beide Werke zusammen, ließe sich ein vereinfachtes Modell senecanischer Abstufungen erstellen:

⁸⁷ Vgl. BRAUND 2009, 367 zur *peroratio* in *clem.* 1.25 – 26: „*feritas* and *saevitia* occur as synonyms here, although at 2.4.2 Seneca will distinguish *feritas* from *crudelitas*. [...] For *feritas*, *crudelitas*, and *saevitia* used interchangeably see *De Ira* 3.17 – 19.“ In Buch 3.18 – 19 zeigt die Vermischung der Begriffe, wie sehr Caligulas gewalttätiges Verhalten alle Kategorien sprengt. Andere Autoren differenzieren weit weniger als Seneca: Valerius Maximus gebraucht z.B. *crudelitas* und *saevitia* synonym und spricht in 9.2 „*crudelitas*“ oft nur von *saevitia* bzw. *saevus*. Auch er bezieht dort die Geschichte vom Stier des Phalaris mit ein, charakterisiert jedoch nicht den Herrscher, sondern den Erbauer als *saevus*.

zunehmende Willkür in der Machtausübung; entsprechend negativere Einordnung		
<i>ira</i>	→ <i>crudelitas</i>	→ <i>feritas, saevitia</i> (motiviert durch <i>voluptas</i>)
Vergeltungsdrang	→ Grausamkeit: unmäßige Wahl der Mittel bei der Vergeltung	→ unmenschliche Wildheit, sadistische Lust: Gewalt wird zum Selbstzweck

Folgt man Senecas Argumentation, ist leicht nachvollziehbar, weshalb er die *ira* für so gefährlich hält: *ira* kann leicht in *crudelitas* übergehen, und diese wiederum kann durch Gewohnheit zur *feritas* werden. Da hier aber die *voluptas* Antrieb der Gewalt ist, wird diese völlig willkürlich. Seneca stellt also einen Zusammenhang zwischen *ira*, *crudelitas* und *feritas* / *saevitia* her, der nicht unbedingt der gängigen Konzeption dieser Begriffe entspricht (vgl. Kap. 5.1).

Die *voluptas* von Hannibal und Volesus: *o formosum spectaculum, o rem regiam!*

Seneca gebraucht Apollodorus und Phalaris in *De ira* als topische Beispiele, um eine bestimmte Frage zu klären: Soll man das Verhalten von Menschen, die Freude an unmotiviertem Blutvergießen empfinden, der *ira* zurechnen? Seine Begründung, dass es sich hierbei nicht um Zorn, sondern *feritas* (hier gleichgesetzt mit *crudelitas*) handelt, erweitert er um den Zusatz, dass diese aber entstehen kann, wenn man der *ira* wiederholt und uneingeschränkt nachgibt (2.5.3). An dieser Stelle fühlt sich Seneca offensichtlich genötigt, es nicht bei dieser Überlegung zu belassen, sondern einen Beweis anzubringen. Dafür eignen sich die beiden Tyrannen nun nicht mehr als Beispiele, und so greift er auf weniger bekannte zurück, die er auserzählen muss. Die *exempla* von Hannibal und Volesus sind jedoch nicht beliebig ausgewählte Fälle von *feritas*, sondern rekurren auf Phalaris, da beide einen ästhetischen Genuss am Anblick von Blut und Leichen proklamieren.

Da Hannibal im Lager seines Vaters Hamilkar aufwuchs und so schon von Kindesbeinen an gewalttätiges Verhalten gewohnt war, bietet er sich als *exemplum* für Senecas Argumentation an, der mit *innatus sanguini et ab infante caedibus admotus* genau darauf anspielt. Vermutlich schon während oder kurz nach dem Zweiten Punischen Krieg (218–201 v. Chr.) wurden Hannibal verschiedene Greuelthaten angelastet, die bei den Römern schließlich zu einer sprichwörtlichen Grausamkeit avancierten – Livius etwa redet von seiner *inhumana crudelitas*, seinem Mangel an Respekt vor jeglicher moralischer Verpflichtung⁸⁸ und assoziiert ihn mit Praktiken wie Kannibalismus.⁸⁹ Genau diese Anschuldigung, die im griechisch-römischen Denken so stark

⁸⁸ Liv. 21.4; vgl. auch BOGUN 1970, 241 Anm. 4 mit weiteren negativen Charakterisierungen Hannibals: Hor. c. 3.6.36; Val. Max. 9.2. ext. 2 und 9.8. ext. 1, Gell. 2.6.7.

⁸⁹ Liv. 23.5.11–13; die Behauptung wird allerdings dadurch abgeschwächt, dass sie von Konsul C. Terentius Varro vorgebracht wird, den Livius als zur Übertreibung neigenden Demagogen charakterisiert (vgl. RAWLINGS 2007, 6). Varro erwähnt hier zudem, dass Hannibal eine Brücke aus Leichen

mit dem Typus des tyrannischen Herrschers verbunden ist, versucht Polybios bereits mehr als 100 Jahre früher zu dementieren. Er diskutiert die Frage von Hannibals Grausamkeit (ὠμότης, *ōmotēs* von ὤμος, *ōmos*, roh, wild, grausam) im ersten Buch und kommt zu keinem eindeutigen Urteil. Stattdessen erläutert er verschiedene Faktoren: dass Wechsel der Machtposition einen Mann zu unterschiedlichem Verhalten treiben können, dass Freunde und Ratgeber Einfluss ausüben, dass Hannibal zudem die Grausamkeit seiner Freunde bzw. das über die Stränge schlagende Verhalten seiner Soldaten zugeschrieben wird. Der Vorschlag, sich angesichts der zur Neige gehenden Vorräte dem Kannibalismus zuzuwenden, sei von einem Freund Hannibals gekommen und von ihm abgelehnt worden.⁹⁰ Cassius Dio (Anf. 3. Jh. n. Chr.) wiederum begründet Hannibals Entscheidung gegen Kannibalismus mit der Überlegung, dass diese Versorgungsstrategie zum gegenseitigen Verspeisen der Truppen führen könnte.⁹¹

Während die Überlegungen, aus Hunger Gefangene zu verspeisen oder eine Brücke aus Leichen zu bauen, einer gewissen Praktikabilität nicht entbehren, zeigt sich Hannibal in Senecas *exemplum* von einer anderen Seite. Diese typischen und viel rezipierten Beispiele kann Seneca nicht verwenden, eben *weil* in diesen Manifestationen von Grausamkeit der Aspekt der Nützlichkeit mitschwingt. In *De ira* geht es Seneca jedoch um ein allein aus Lustgewinn motiviertes Verhalten (*sanguine humano gaudent; in voluptatem petuntur; rident itaque gaudentque et voluptate multa perfruuntur*). Wie wir gesehen haben, ist dieser Aspekt in der Geschichte vom Stier des Phalaris bereits enthalten – jeder, dem dieses *exemplum* bekannt ist, erinnert sich an die Schreie, die verzerrt als musikalisches Muhen Freude bereiten sollen.

Eine solche ästhetische Befriedigung ist es, die Seneca in seinem Hannibal-Beispiel ins Zentrum rückt; daher greift *fossam sanguine humano plenam* wörtlich die Formulierung *sanguine humano gaudent* der Fragestellung auf. Dass Hannibal den Anblick eines blutgefüllten Grabens als *formosum spectaculum* bezeichnet, charakterisiert seine ästhetischen Maßstäbe als völlig jenseits gängiger menschlicher Sichtweisen. *formosus* trägt die Doppelbedeutung „wohlgestaltet“ und „schön anzusehen“, entspricht also den griechischen Adjektiven εὐμορφής (*eumorphēs*) und εὐειδής (*eueidēs*). Es bezeichnet etwas, das eine so ansprechende, wohlproportionierte, zusammenpassende Gestalt hat, dass es den Betrachter nicht nur erfreut, sondern auch eine Anziehungskraft auf ihn ausübt. Am häufigsten werden Menschen – in erster Linie Mädchen und Frauen – so bezeichnet, seltener Landschaften; Cicero verwendet *formosus* auch für den abstrakten Begriff der *virtus*, wenn er auf ihren vollendeten und anziehenden Charakter hinaus will, der sich in ihrem Träger widerspiegelt: *nihil est enim, mihi crede, virtute formosius, nihil pulchrius, nihil amabilius* (Cic. *Att.* 14.17a).

konstruieren ließ – diese Geschichte wird häufig rezipiert (Val. Max. 9.2 *ext.* 2; App. *Hann.* 5.28; *Pun.* 63; Flor. 1.22.18).

⁹⁰ Polyb. 9.24.

⁹¹ Dio *frg.* 14.57.3.

Ein Graben voll menschlichen Blutes ist das Gegenteil dessen, was man sich gewöhnlich unter *formosus* vorstellt.⁹² Die Inspektion eines Schlachtfeldes ist zwar nicht unüblich, daraus Vergnügen zu ziehen, wird aber immer problematisiert – am bekanntesten ist wohl Vitellius' Besuch des leichenübersäten Feldes bei Cremona, dessen Anblick Tacitus als *foedum atque atrox spectaculum* bezeichnet.⁹³ Senecas Formulierungen in seinem Kommentar zu Hannibals Ausspruch betonen die visuelle Eindrücklichkeit der Szene und laden den Leser ein, gemeinsam mit Seneca weitere Bilder zu imaginieren (*cum ... vidisset; visum; hoc spectaculo; dabitque oculis tuis gratum ubique spectaculum; videbis*). Vom Anblick des blutgefüllten Grabens gelangen wir so zu einem Fluss und See aus Blut, schließlich zu den Schlachtfeldern am Trasimenischen See, bei Cannae und – Seneca schließt mit einem Seitenhieb – Hannibals Heimat Karthago. So konkretisiert Seneca in einer klimaktischen Aufzählung, was er zuvor allgemein beschrieben hat: Die Freude an dieser Art von *spectaculum* nährt *crudelitas* und will immer weiter befriedigt werden.

Hannibals *exemplum* liegt jedoch weit zurück und könnte auch ins Reich der Gerüchte verbannt werden, wie *aiunt dixisse* („man sagt, er habe gesagt“) andeutet. Zudem ist er ein Punier und kann damit zu den ohnehin von anderem sittlichen Empfinden geprägten Barbaren gerechnet werden. Um seiner Argumentation noch größeren Nachdruck zu verleihen und den Leser daran zu erinnern, dass auch Römer keineswegs vor der aus *ira* erwachsenden *feritas* gefeit sind, führt Seneca als Letzten Volesus an, der der jüngeren Geschichte entstammt: Lucius Valerius Messalla Volesus ließ als Prokonsul in Asien dreihundert Gefangene auf einmal hinrichten und soll bei deren Anblick ausgerufen haben: „Welch königliche Tat!“ (*o rem regiam!* 2.5.5).

⁹² Eine weitere Szene, in der Seneca den Gebrauch von *formosus* problematisiert, findet sich in *nat.* 3.18. Seneca bestreitet zwar nicht die Schönheit des sterbenden Fisches, kritisiert aber, dass dies der einzige Grund ist, weshalb die Tiere bei Tisch erstickt werden. Vgl. Kap. 3.5.

⁹³ Tac. *hist.* 2.70: *inde Vitellius [...] vestigia recentis victoriae lustrare oculis concupivit, foedum atque atrox spectaculum*. – Dann begehrte Vitellius [...] an den Spuren des kürzlich errungenen Sieges **seine Augen zu weiden, ein abscheuliches und grässliches Schauspiel**. – MORGAN 1992 rekapituliert die früheren Aufsätze zur Stelle (vor allem WOODMAN 1979) und argumentiert, dass das Hauptanliegen von Tacitus hier die Differenzierung des Verhaltens von Vitellius, der Truppen und der Zivilisten aus Cremona ist: Dessen unberechtigte, egozentrische, tyrannische Freude steht den gemischten Empfindungen der Überlebenden gegenüber. Auffällig ist, dass Tacitus diese Differenzierung durch den Fokus auf die visuellen Qualitäten des Schlachtfeldes und die verschiedenen Reaktionen darauf erreicht, während die realistischerweise primäre Sinnesempfindung (der Geruch der Verwesenden, angedeutet in *putres* und *tabo*) nur gestreift wird. MORGAN erläutert, dass diese Vorgehensweise sehr den Konventionen der Geschichtsschreibung entspricht: Zu ekelregende Details würden nur vom Ziel der Narration ablenken – „to horrify but not to disgust“ – während drastischere Schilderungen dem Epos (Lucan und Statius) oder der Biographie vorbehalten bleiben (Sueton).

Zum Ausdrucks *lustrare oculos* vgl. die Parallelen Luc. *BC* 7.794f. *iuvat Emathiam non cernere terram et lustrare oculis campos sub clade latentes*; Pet. *Sat.* 11.1; Sil. 2.405; Stat. *Theb.* 1.482., aufgeführt in: P. Cornelius Tacitus, *Die Historien. Zweites Buch*, Kommentar v. HEINZ HEUBNER, Heidelberg 1968, 219 und 242; sowie für das verwandte *pascere oculos* Kap. 3.1.

Möglicherweise hatte Volesus seine Kompetenzen überschritten, denn von Seneca dem Älteren wissen wir, dass er angeklagt und verurteilt wurde.⁹⁴

Volesus geriert sich laut Seneca hier als Tyrann: Er trägt einen hochmütigen Gesichtsausdruck zur Schau (*vultu superbo*), ein äußerliches Merkmal des Tyrannen, und formuliert seinen Ausspruch auf Griechisch. Ein griechisches Wort für *rex* ist jedoch τυράννος (*tyrannos*). Auch das lateinische *rex* ist in der Republik bis in die frühe Kaiserzeit hinein verpönt, weil es an einen absoluten Machtanspruch erinnert. Bei Seneca ist das Wort jedoch ambivalent, denn immer wieder bezieht er sich auch auf das stoische Konzept eines guten Königs (gr.: βασιλεύς, *basileus*), wobei er dann meist diesen guten *rex* von einem schlechten *tyrannus* unterscheidet.⁹⁵ Indem Seneca den Spruch des Volesus in lateinischer Sprache wiedergibt, diskreditiert er ihn also gleich in doppelter Hinsicht: Je nach Übersetzung von *rem regiam* hat Volesus entweder fälschlicherweise das Selbstbild eines guten *basileus* – oder er *möchte* sogar ein *tyrannos* sein, ein absurdes Ansinnen für einen römischen Amtsträger, so dass Seneca zu Recht von unheilbarer, wahnsinniger Bösartigkeit (*malum insanabile*) spricht.

Durch sein Verhalten stellt sich Volesus auf jeden Fall in die Reihe der typischen Tyrannen wie Apollodorus und Phalaris. Das *exemplum* von Volesus zeigt eine auffällige Parallelisierung mit dem Hannibal-Beispiel: Zunächst erhält der Leser eine kurze Beschreibung der Situation (Anblick des blutgefüllten Grabens bzw. der geköpften Leichen), der ein nach üblichen Maßstäben völlig unpassender Ausruf folgt. Senecas Kommentar regt den Rezipienten jeweils dazu an, weitere blutige Szenen zu imaginieren, die noch eine Steigerung zum eigentlichen *exemplum* bieten. So werden bei Hannibal neben Blutfluss und Blutsee noch andere, bekannte Szenen genannt. Bei Volesus fragt Seneca: Was hätte dieser Prokonsul erst als absoluter Herrscher getan? Beide Geschichten erfahren zudem eine Dramatisierung, denn Hannibal und Volesus erhalten eine kurze Sprechrolle. Durch ihre Kommentare des jeweiligen Anblicks wird deutlich, dass sie ihn genießen und ihr Handeln von *voluptas* getrieben ist.

Überblick: *ira*, *feritas*, *voluptas* und Tyrannen

Die *exempla* in *ira* 2.5 sind keine bloße Häufung von Beispielen, die den Leser durch oberflächliches *name dropping* von Senecas Argumentation überzeugen sollen. Vielmehr handelt es sich um die sehr bewusste Gestaltung einer *exempla*-Reihe, deren Glieder aufeinander bezogen werden und die so subtil eine weitere Botschaft vermittelt. Apollodorus und Phalaris sind altbekannte Geschichten, die zunächst eine schnelle Verdeutlichung der Fragestellung ermöglichen: Ist die Freude am Blutvergießen der *ira* zuzurechnen? Senecas komplexe Antwort erfordert Beispiele, die mit Apollodorus und Phalaris verbunden werden und weitere, implizite Aspekte deutlich

⁹⁴ Allerdings ist die genaue Anklage unbekannt. Einziger Hinweis bleibt Sen. *mai. Contr.* 7.6.22: *Saturninus Furius, qui Volesum condemnavit, ...* – Saturninus Furius, der Volesus verurteilte ...

⁹⁵ Zu *rex* bei Seneca vgl. GRIFFIN 1976, 141–148.

machen, ohne sie abstrakt zu erläutern: Den Bogen von Phalaris zu Hannibal spannt das Merkmal der ästhetischen Freude, die durch das Töten von Menschen erreicht wird. Die Engführung von Volesus, dem einzigen römischen Beispiel, mit Hannibal erreicht Seneca durch die parallele Erzählstruktur; durch Volesus' Ambitionen, griechische Tyrannen zu imitieren, gelingt wiederum der Rückverweis auf Apollodorus und Phalaris.

Wie in der *exempla*-Reihe von Buch 3 wählt Seneca eine chronologische Reihenfolge der Beispiele, die zudem von ausländischen Herrschern zu einem römischen Amtsträger führen und sich damit der Erfahrungswelt des Rezipienten annähern. Indem Seneca die *exempla* der beiden griechischen Tyrannen auf die bloßen Namen reduziert und sie an den Anfang stellt, kann er in den weiteren Beispielen die Anschaulichkeit der Gewalt intensivieren: Bei Apollodorus und Phalaris wird sie nicht erwähnt, bei Hannibal wird das Blut gezeigt, bei Volesus schließlich die geköpften Leichen.

Durch die vier *exempla* verdeutlicht Seneca, dass *feritas* ein Extrem grausamen Verhaltens ist, das über *ira* hinausgeht, und beantwortet damit die eingangs gestellte Frage. Er spezifiziert jedoch – durch Phalaris und Hannibal – die *feritas* noch weiter: Sie zeichnet sich nicht allein durch Machtmissbrauch, sondern vor allem durch ästhetischen Lustgewinn (*voluptas*) am Blutvergießen aus. Volesus schließlich vermittelt hintergründig eine weitere Botschaft, die in der allgemeinen Erläuterung nicht enthalten ist: Während *ira* ein allgemein menschlicher Fehler ist, gehört die schrankenlose *feritas* oder *saevitia* zu den charakteristischen Eigenschaften nicht-römischer tyrannischer Herrscher. Wer sich der *ira* wiederholt hingibt und dadurch der *feritas* anheim fällt, überschreitet nicht nur moralische Grenzen, sondern verliert auch das, was ihn als Römer auszeichnet. Nach diesem in Buch 2 entworfenen Muster strukturiert Seneca auch die lange *exempla*-Reihe in Buch 3 und präsentiert Caligula als schlimmsten der von *ira* bzw. *feritas* geleiteten Herrscher.

5.4 *Quantum mali habeat ira*: Die Reihe exemplarischer Herrscher (*ira* 3.14 – 21)

Im dritten Buch verwendet Seneca besonders viele Beispiele, die unterschiedlichste Situationen ansprechen, in denen mit *ira* zu rechnen ist. Darunter sind auch viele alltägliche Ereignisse, die besonders zu Beginn und am Ende des Buches zu finden sind. Der mittlere Abschnitt, 3.13 – 21, wird allerdings von einer Reihe gewaltintensiver historischer *exempla* eingenommen: In fünf Gruppen stellt Seneca 13 Beispiele zusammen – sogar 15, wenn man Caligulas Opfergruppen gesondert zählt.

Überblick über die *exempla*-Reihe in Buch 33.13.6f. *Einleitung***Gruppe 1 (Serie): Barbaren: Väter und Söhne**

3.14.1–3 Kambyses tötet den Sohn des Praexaspes

3.15.1 Astyages serviert Harpagus seinen Sohn als Mahlzeit

3.15.3–16.2 *Kommentar: Suizid als Ausweg, um der ira Mächtiger zu entkommen*

3.16.3 Darius tötet alle Söhne des Oeobazus

3.16.4 Xerxes tötet den Sohn des Pythius

Gruppe 2: Griechen: *feritas* versus Freundschaft

3.17.1 Alexander tötet seinen Freund Clitus

3.17.2 Alexander wirft seinen Freund Lysimachus einem Löwen vor

3.17.3 Lysimachus hält seinen Freund Telesphorus wie ein Tier im Käfig

Gruppe 3: Römer: tödliche Gewalt gegen Bürger

3.18.1–2 M. Marius Gratidianus wird zerstückelt

3.18.3 Caligula foltert und tötet Senatoren und Ritter

3.18.4 Caligula köpft Senatoren nachts im Garten

3.19.1–4 *Kommentar: Caligulas Motive der Folter und Hinrichtungen*

3.19.5 Caligula lässt die Väter seiner Opfer töten

Gruppe 4: Barbaren: *ira* gegen Völker

20.1 Kambyses verstümmelt ein fremdes Volk

20.2.–4 Kambyses' Rücksichtslosigkeit führt zu Kannibalismus im eigenen Heer

Gruppe 5: *ira* als umfassender, lächerlicher Wahnsinn

21.1–4 Kyros bestraft einen Fluss

21.5 Caligula bestraft eine Villa

Obwohl diese Reihe so viel Raum einnimmt, spielt sie in der Forschungsliteratur bislang eine untergeordnete Rolle. Zwar wurden einzelne *exempla* (-Gruppen) oder deren Verhältnis zu parallelen Texten gelegentlich beschrieben, eine systematische und umfassende Analyse der gesamten Reihe ist jedoch nicht zu finden.⁹⁶ Dementsprechend dünn fallen die Beurteilungen über die Funktion einer so ausführlichen *exempla*-Reihe aus. Laut ROLAND MALCHOW bezieht sich Seneca in diesem Abschnitt zunächst auf seine frühere Aussage, dass *ira* schon im Ansatz unterdrückt werden muss (3.10.4–11.1), und beginnt eine Art Beweisführung: „Bis jetzt besprach Seneca, daß der Zorn zu unterdrücken ist, nun beweist er, daß seine Forderung auch realisierbar ist.“⁹⁷ Dies entspricht zwar Senecas Ankündigung und des ersten *exempla*-Paares, in denen er die Selbstbeherrschung der Berater der Perserkönige thematisiert, nicht jedoch dem Großteil der gesamten Reihe, in dem es vielmehr um die von *ira* beherrschten Herrscher geht. Als Beweismittel kann die Reihe daher nur sehr eingeschränkt gelten.

JULA WILDBERGER sieht in *ira* 3.13–21 Senecas Versuch, einen Menschen zu therapieren, der bereits in *ira* ausgebrochen ist:

⁹⁶ Neben den Kommentaren von HUBER 1973, 104–108, MALCHOW 1986 und KASTER 2010 vgl. zu den Perserbeispielen BOGUN 1986, 44f., LAVERY 1987 und NUSSBAUM 1994, 433–436; zu Kambyses und weiteren Teilen der Reihe WYCISLO 2001, 82–91; zu Caligula WILCOX 2008, 470–473.

⁹⁷ MALCHOW 1986, 468.

Seneca gibt jetzt nur noch Ratschläge, die verhindern sollen, dass die Wut des Patienten in äußerlich wirksames Verhalten umgesetzt wird. [...] Der Wütende soll seine Wut nur verbergen (13), und dass dies möglich ist, wird an einer langen Reihe von Exempeln (13–23) demonstriert, die an die Stelle von Argumenten treten und gewissermaßen die Zeit überbrücken, bis der wütende Leser sich wieder so weit gefasst hat, dass man mit ihm reden kann.⁹⁸

Für WILDBERGER ist die *exempla*-Reihe ein Lückenfüller, der keinen argumentativen Zwecken dient und sich an einen Rezipienten wendet, der zu diesem Zeitpunkt keinem rationalen Gedanken folgen kann. Gegen ihre Betrachtung vom Leser als akut therapiebedürftigem Patienten spricht, dass *De Ira* als protreptische Schrift, nicht aber als Therapiehandbuch zu verstehen ist: Schwer vorstellbar, dass ein von *ira* ergriffener Mensch sich einer längeren Lektüre widmet! Ob gerade diese *exempla*-Reihe der Beruhigung förderlich ist, bleibt ebenfalls fraglich. Schließlich beschreibt Seneca hier Situationen, die an Gewalt und Demütigung kaum zu übertreffen sind und dementsprechend Potential zu noch größerer Erregung haben. Ist es daher möglich, dass Seneca entsprechend der Methode der *praemeditatio* dem Rezipienten extreme Fälle vorstellt, um seine Reaktionsfähigkeit zu trainieren und ihn unempfindlicher für Ereignisse zu machen, die seine *ira* hervorrufen könnten?

Die Einleitung der Reihe stützt diese Überlegung nur bedingt, auch wenn der Beginn dazu passt: Man muss sich selbst und seine Fehler kennen, denn so kann man Situationen voraussehen, die Zorn auslösen können. Vor allem aber braucht es auch einen Weg, um in unvorhersehbaren Umständen *nicht* zornig zu werden.

Optimum est notis vitiis impedimenta prospicere et ante omnia ita componere animum, ut etiam gravissimis rebus subitisque concussus iram aut non sentiat aut magnitudine inopinatae iniuriae exortam in altum retrahat nec dolorem suum profiteatur.

id fieri posse apparebit, si pauca ex turba ingenti exempla protulero, ex quibus utrumque discere licet,

- *quantum mali habeat ira, ubi hominem praepotentium potestate tota utitur,*
- *quantum sibi imperare possit, ubi metu maiore compressa est.*

Das Beste ist es, aufgrund bekannter schlechter Eigenschaften Schwierigkeiten vorauszusehen und vor allem seinen Geist so zu gestalten, dass er selbst von den schlimmsten Umständen und den plötzlichsten erschüttert entweder gar keine *ira* fühlt, oder die von dem Ausmaß des unerwarteten Unrechts hervorgerufene *ira* in die Tiefe zurückzieht und nicht den Schmerz als eigenen anerkennt.

Dass dies geschehen kann, wird klar, wenn ich wenige Beispiele aus der ungeheuren Menge hervorziehe, aus denen man zwei Dinge lernen kann:

- wieviel Schlechtes die *ira* an sich hat, wenn sie einen besonders mächtigen Menschen mit aller Macht benutzt,
- wie sehr sie sich beherrschen kann, wenn sie von größerer Angst unterdrückt wird.

Sen. *ira* 3.13.6–7

Die extremen Umstände und die plötzliche Erschütterung (*gravissimis rebus subitissime concussus*) lassen sich gut in Einklang mit einem Prozess bringen, den Seneca in *epist.* 57.3 ff. und *ira* 2.2–6 beschreibt: Der plötzliche „Stoß“ (*ictus*) von Wahrnehmungen ruft fast unumgänglich eine bestimmte emotionale Reaktion hervor. Wie in Kapitel 4.2 dargelegt, soll die *praemediatio* dazu dienen, sich die Auslöser und den Ablauf dieses Prozesses bewusst zu machen und die Emotion im Keim zu ersticken, statt ihr freien Lauf zu lassen. Dem entspricht die Aufforderung, die *ira* zurückzuziehen und den *dolor* (also die Kränkung) nicht anzuerkennen. Im Folgenden wird der Stoff für eine *praemediatio* geliefert: Mit *pauca ex turba ingenti exempla*, „wenige Beispiele aus der ungeheuren Menge“, verwendet Seneca eine typische Aufzählungseinleitung. Zusätzlich definiert Seneca noch ein doppeltes Lernziel dieser Aufzählung (*discere*). Der erste Aspekt (wieviel Schlechtes der Zorn hat) überrascht wenig und greift auf, was wir schon aus den vorangehenden Büchern kennen. Auch nicht überraschend ist, dass es um besonders mächtige Menschen geht; sie standen schon im Zentrum der Beispiele aus 1.18, 1.20, 2.5 und 2.33. Die *ira* stellt Seneca wie in 1.22 und 2.35 als aktive Entität dar, die selbst mächtige Herrscher kontrolliert. Sie wird nicht durch eine rationale Kraft, sondern durch eine andere Emotion eingeschränkt, und dies ist der zweite Aspekt des Lernziels: *metus*, die Furcht, ermöglicht die Unterdrückung von *ira* angesichts von Untaten, die eigentlich schon über das Maß von *ira* hinausgehen. *metus* wird zwar in den Beispielen der Reihe nicht explizit angesprochen, ist aber implizit als Angst des Untergebenen vor dem tyrannischen Herrscher zu verstehen. Schon hier wird die Betrachtung der Reihe als reines *praemediatio*-Material problematisch – schließlich kann es aus klassisch stoischer Sicht nicht darum gehen, einen Affekt (*ira*) nur durch einen zweiten (*metus*) zu beseitigen!⁹⁹

Tatsächlich löst die lange *exempla*-Reihe das doppelte *discere* nur bedingt ein. Seneca gibt in dieser Aufzählung keine wirklich praktisch anwendbaren Beispiele zur Unterdrückung von *ira*. Eine Vorbildfunktion zeigen viel eher die sich in 3.22–24 direkt anschließenden positiven *exempla*: Die betroffenen Herrscher scheinen sich gar nicht erst beleidigt zu fühlen, sondern nehmen die Situation mit Humor (Antigonus), verwenden sie gelassen zu ihrem Vorteil (Philipp), oder behaupten ihre Seite, ohne dabei anderen Gelegenheit zur *ira* zu geben (Augustus). In den negativen *exempla* dagegen reagieren die Herrscher auf den geringsten Anlass mit *ira* und mit bis ins Lächerliche umschlagender Gewalt. Das extreme Ausmaß dieser Gewalt ist das in der Einleitung angekündigte *quantum mali*, die außer Kontrolle geratene *saevitia*.¹⁰⁰ Die Opfer der

⁹⁹ KASTER 2010, 11 warnt allerdings berechtigterweise davor, *De ira* als rein stoisches Lehrwerk zu lesen: „But beyond its firmly cognitive starting point – the view that any passion just is the mind as it has been modified by a judgement that is ‘up to us’ – scarcely any of it is specifically Stoic. Much the largest part seeks in various commonsense ways to moderate the way we respond to impressions, while it fights shy of what a Stoic should regard as the fundamental issue and the real evil: the deeply ingrained cultural belief that vengeance is a good.“

¹⁰⁰ Das doppelte *quantum* ... *quantum* erinnert an Sen. *ira* 3.3.2: *necessarium est itaque foeditatem eius ac feritatem coarguere et ante oculos ponere quantum monstri sit homo in hominem furens quantoque*

Gewalt sind wiederum selbst in der Situation, aus reiner Selbsterhaltung *ira* vermeiden zu müssen – obwohl sie im Gegensatz zu den Herrschern berechtigten Anlass dazu haben: Der Reihe nach präsentiert Seneca tödliche Gewalt gegen abhängige Familienangehörige (Kinder), Gewalt trotz Freundschaft, Gewalt gegen treue Bürger und ganze Schichten, Gewalt gegen ganze Völker, und schließlich Rücksichtslosigkeit gegenüber dem eigenem Volk, nur um den persönlichen Drang nach Vergeltung zu befriedigen. Im Vordergrund dieser langen *exempla*-Reihe steht also mehr die aus *ira* entstandene exzessive Gewalt und weniger die vorbildhafte Zornesunterdrückung einzelner Personen. Die Reihe dient damit nicht der Beweisführung, wie MALCHOW pauschalisiert. Gerade ihre Länge erfordert eine sinnvolle Strukturierung, um das Interesse des Rezipienten aufrecht zu erhalten. Diese Abwechslung erreicht Seneca durch die Aufteilung in fünf weitgehend chronologisch und national geordnete Gruppen, durch verschiedene Strategien der Intensivierung und nicht zuletzt den trotz des grausamen Inhalts aufscheinenden Humor. Dennoch nimmt die Reihe keine reine Funktion als (unterhaltssamer) Lückenfüller ein, wie WILDBERGER andeutet. Denn wie ich in der folgenden Analyse zeigen werde, präsentiert Seneca mit dieser Reihe auch eine Gegenüberstellung von negativen und positiven Vorbildern für den Herrscher. Der römische Kaiser Caligula erscheint dabei als Höhepunkt der Grausamkeit *und* des Lächerlichen.¹⁰¹

5.4.1 Herrscher und Väter: Tödliche *ira* unter Barbaren (3.14.–16)

Die Serie von vier *exempla*, mit denen Seneca seine Reihe im dritten Buch beginnt, spielt im Perserreich. Sie thematisiert Unrecht und *ira* zwischen dem Perser- bzw. Mederkönig und einem seiner Untertanen (3.14–16). Es handelt sich also aus römischer Sicht um Barbaren, denen häufig grausames Verhalten zugeschrieben wird.¹⁰² In diesen Geschichten ist die Rolle des Untertanen als Vater nicht nur der Auslöser für eine Situation, in der *ira* entsteht, sondern wird vom König auch benutzt, um den Untertan gewaltsam zu strafen: Jedes der *exempla* endet mit dem Tod mindestens eines Sohnes. Die vier *exempla* lassen sich in zwei Paare unterteilen, da sie formal

impetu ruat non sine pernicie sua perniciosus et ea deprimens, quae mergi nisi cum mergente non possunt. – Daher ist es notwendig, deren Abscheulichkeit und Bestialität zu beweisen und vor Augen zu führen, was für ein großes Monster ein Mensch ist, der gegen einen anderen Menschen wütet und mit welch großem Antrieb er davonstürzt, nicht ohne Gefahr für sich selbst gefährlich und die Dinge versenkend, die nicht sinken können außer mit dem Sinkenden selbst.

101 Auf die Prominenz von Caligula in *De ira* (und Senecas anderen Werken) geht selbst die neuere Forschungsliteratur kaum ein. Eine Ausnahme sind der Aufsatz von WILCOX 2008 sowie ROHMANN 2006, 37–46, der *De ira* ebenfalls als Kritik an Caligula liest.

102 Auch Val. Max. 9.2. versammelt unter *crudelitas* nur vier römische *exempla* gegenüber zehn barbarischen und einem griechischen.

durch eine längere kommentierende Passage (3.15.3–16.2) getrennt und auch inhaltlich unterschiedlich sind.¹⁰³

In den ersten beiden Beispielen fühlen sich Herrscher durch einen Ratschlag gekränkt: Praexaspes rät seinem König Kambyzes, weniger zu trinken, da Trunkenheit für einen König schändlich sei. Daraufhin will Kambyzes zeigen, dass er sich selbst betrunken noch unter Kontrolle hat und tötet Praexaspes' Sohn durch einen Schuss mitten ins Herz, was er beweist, indem er die Leiche aufschneidet. Praexaspes antwortet auf Nachfragen mit dem Kompliment, dass selbst Apoll nicht besser zielen könnte (3.14.1–3). Auch Harpagus soll seinem König (gemeint ist der Meder Astyages) ungebetenen Rat erteilt haben, woraufhin dieser die Kinder von Harpagus als Mahlzeit servieren lässt und anschließend ihre Köpfe vorzeigt. Harpagus kommentiert auf Nachfragen, dass beim König jedes Mahl erfreulich sei (3.15.1). Im zweiten Beispielpaar bittet der Vater Oeobazus darum, einen seiner Söhne vom Kriegsdienst auszunehmen. Doch König Dareios gibt zurück, er werde ihm alle da lassen, und tötet alle drei Söhne (3.16.3). Ähnlich handelt König Xerxes an Pythius, der fünf Söhne hat und um einen bittet: Xerxes lässt diesen zweiteilen und beim Aufbruch der Armee als Opfer beiderseits der Straße ausstellen (3.16.4).

Im Folgenden werde ich zunächst zeigen, wie diese Serie an die Argumentation von *De ira* anknüpft. Da alle vier *exempla* auch beim griechischen Historiographen Herodot überliefert sind, widme ich mich der Frage, wie Seneca die Geschichten verändert, um eine Serie zu erzeugen. Auffällig ist, dass er das Zeigen und Betrachten physischer Gewalt besonders hervorhebt und die visuelle Imagination der Rezipienten anspricht. Abschließend zeige ich, dass Seneca trotz der negativen Darstellung der Perserkönige über die thematische Verknüpfung der Serie gleichzeitig ein positives Vorbild für den Herrscher aufruft.

Die vier *exempla* im Kontext von *De ira*

Mit dem ersten Beispielpaar zeichnet Seneca ein rein negatives Bild des von *ira* beherrschten Herrschers, der familiäre Bindungen ausnutzt, indem er sie als pervertierte Strafe benutzt. Die Rolle der Väter dagegen ist ambivalent: Furcht um sich selbst ist hier Anlass für die Unterdrückung der eigenen *ira* und lässt daher Praexaspes und Harpagus nicht gänzlich in einem guten Licht erscheinen,¹⁰⁴ verleiht diesen Beispielen aber andererseits eine realistische Note. Die offene Demonstration des eigenen Zorns hätte keinesfalls die Kompensierung des bereits begangenen Unrechts zur Folge, sondern wäre nur Auslöser für weitere Gewalthandlungen seitens des Herr-

¹⁰³ Aufgrund der Länge der Serie gebe ich hier nur einen Überblick und zitiere relevante Ausschnitte in der Analyse.

¹⁰⁴ Anders z. B. Pastor, der gute Miene zu Caligulas bösem Spiel macht, weil er um das Leben seines zweiten Sohnes fürchtet (*ira* 2.33.3–5).

schers.¹⁰⁵ Seneca kritisiert sehr wohl, dass Praexaspes und Harpagus dem Herrscher für seine Grausamkeit auch noch schmeicheln und seine Herrschaft klaglos ertragen:

dii illum male perdant animo magis quam condicione mancipium! Eius rei laudator fuit, cuius nimis erat spectatorem fuisse. [...] tamen sceleratius telum illud laudatum est quam missum.

Die Götter sollen jenen elend zugrunde richten, der mehr in der Gesinnung als dem Umstand nach ein Sklave ist! Er war Lobredner dieser Tat, deren Zuschauer zu sein schon zu viel war. [...] dennoch ist es verbrecherischer, jenes Geschoss zu loben als es abzufeuern.

Sen. *ira* 3.14.3–4

non consolabimur tam triste ergastulum, non adhortabimur ferre imperia carnificum.

Wir werden ein so armseliges Sklavendasein nicht gutheißen, wir werden nicht dazu raten, die Befehle von Schlächtern zu ertragen.

Sen. *ira* 3.15.3

Dass die beiden Männer aus Furcht so handeln, wird nicht erwähnt, lässt sich aber aus der Einleitung in 3.13.7 erschließen. Weder Praexaspes noch Harpagus können daher als ideale Vorbilder dienen. Wie Seneca in 3.14.4 selbst anmerkt, verwendet er ihre *exempla* nur, um deutlich zu machen, dass die Unterdrückung von *ira* überhaupt möglich ist. Zudem ist in beiden Fällen klar, dass eine offene Demonstration eigener *ira* negative Folgen hätte. Als idealen Ausweg aus dieser untragbaren Situation sieht Seneca nur den Suizid.¹⁰⁶

Der Kommentar zwischen den beiden Beispielpaaren bietet Seneca die Gelegenheit, den thematischen Schwerpunkt seiner Reihe vom Verhalten der Opfer auf das Verhalten der Täter zu verlagern.

Während Selbstkontrolle wichtig ist für alle, die „dienen“ (16.1), schließt Seneca eine Warnung für Herrscher an: Auch sie müssen ihre Affekte zügeln, denn schließlich können sich ihre Untertanen aus Furcht gegen sie zusammenschließen.

periclitatur enim, ubi eos, qui seperatim gemunt, communis metus iunxit. Plerosque itaque modo singuli mactaverunt, modo universi, cum illos conferre in unum iras publicus dolor coegisset.

¹⁰⁵ Vgl. auch NUSSBAUM 1994, 434 zu Senecas Haltung gegenüber Praexaspes und Harpagus: „He can't really say that these parents were right to detach themselves that much, to give way to the demand for flattery as if it didn't really matter. He himself shows how much he thinks the incidents matter, in the dramatic character of his language, in the vehemence of his condemnations of Cambyses and the Persian king, which uses very angry words (*di illum male perdant, execrati, truci, portento* etc.). And, very significantly, he judges that Praexaspes, in his deferential avoidance of anger, is even worse than Cambyses, even more to be cursed by the gods.“

¹⁰⁶ Sen. *ira* 3.14.3: *controversiam illi facere de gloria debuit et revocare iactum, ut regi liberet in ipso patre certio rem manum ostendere* – Jener hätte einen Streit um den Ruhm anfangen sollen und das Geschoss zurückrufen, damit der König am Vater selbst eine noch sicherere Hand beweisen könnte. Vgl. auch *ira* 3.15.4.

Denn er riskiert, dass diejenigen, die jeder für sich jammern, die gemeinsame Furcht verbindet. Deshalb haben jene viele einzeln oder gemeinsam abgeschlachtet, wenn gemeinschaftliches Leid sie dazu zwang, ihre [einzelnen] *irae* zu einer zu vereinen.

Sen. *ira* 3.16.2

Damit greift Seneca auf die schon in 3.2.2 dargelegte Vorstellung von *ira* als einende Kraft in einem Volk zurück, die eben auch dem Herrscher gefährlich werden kann, und zeigt, wie in diesem Zusammenhang Furcht (*metus*) zweischneidig sein kann: Die unkontrollierte *ira* des Herrschers löst zwar Furcht in seinen Untertanen aus, die darum ihre eigene *ira* nicht umsetzen. Allerdings kann die gemeinsame Furcht (*communis metus*) und das gemeinsam erlebte Leid (*publicus dolor*) schließlich in gemeinsame *ira* gegen den Herrscher umschlagen.¹⁰⁷ Durch diesen kommentierenden Einschub verknüpft Seneca also das erste Beispielpaar seiner Reihe nicht nur mit der Einleitung derselben, sondern auch mit bereits in *De ira* genannten Themen.

Im zweiten Beispielpaar nimmt Seneca nicht mehr die Perspektive der Opfer von *ira* in den Blick. Deren Kontrolle der eigenen *ira* wird nicht mehr thematisiert und stattdessen geht es nur noch um die zunehmend unbeherrschte Gewalttätigkeit der verschiedenen Herrscher. Weder von Oeobazus noch von Pythius erwähnt Seneca eine Reaktion auf die Ermordung ihrer Söhne und auch ein Kommentar seinerseits bleibt aus. Natürlich liegt es nahe, dass beide aus Furcht vor dem König nicht auf diese *iniuria* reagieren; ein Muster, das der Rezipient aus dem ersten Beispielpaar mit derselben Personenkonstellation übertragen kann.

Doch die Ausblendung dieser Reaktion bewirkt eine Verlagerung: Im weiteren Verlauf dieser *exempla*-Reihe präsentiert Seneca die Opfer der *ira* nicht länger als zumindest teilweise positive Vorbilder.¹⁰⁸ Der Fokus liegt immer mehr auf den mörderischen Gewaltakten der Mächtigen – selbst den Anlass für den jeweiligen Ausbruch von *ira* erwähnt Seneca nach 3.17.1. nicht mehr. Durch die lange Aufzählung gewinnt die Imagination der verschiedenen Gewaltakte Vorrang vor einer philosophisch differenzierten Aussage.¹⁰⁹

Senecas Version von Herodots *exempla*

Alle vier *exempla* kennt man bereits vom griechischen Historiographen Herodot (5. Jh. v. Chr.). Entsprechend der chronologischen Reihenfolge seiner *Historiae* verstreut er

¹⁰⁷ Davor hat Seneca bereits anhand von Aphorismen gewarnt – in 1.20.4 zerpflückt er Caligulas Ausspruch *oderint dum metuant*, „sollen sie mich hassen, wenn sie mich fürchten“; in 2.11.3 zitiert er den Mimenschreiber Laberius mit *necesse est multos timeat quem multi timeant*, „viele muss fürchten, den viele fürchten“.

¹⁰⁸ Neben Praexaspes und Harpagus ist es nur der in 3.17.1. erwähnte Clitus, der diese Rolle erfüllt, wenn er sich weigert, Alexander zu schmeicheln.

¹⁰⁹ Vgl. WYCISLO 2001, 87.

sie über vier Bücher¹¹⁰ und illustriert so das grausame Handeln barbarischer Herrscher. Jedoch geht Herodot kaum über die Charakterbeschreibung des jeweiligen Königs hinaus, während Seneca die *exempla* im Kontext von ethischer Reflexion und Handlungsempfehlungen präsentiert. Die Ähnlichkeiten der Geschichten, nämlich die Personenkonstellation, die Provokation durch einen gutgemeinten Rat oder eine Bitte und die indirekte Bestrafung durch die Ermordung der Kinder hebt Herodot nicht hervor. Ganz anders Seneca: Er bündelt die vier Geschichten zu einer kleinen, kommentierten *exempla*-Serie und gibt die chronologische Reihenfolge zu Gunsten einer Aufteilung in zwei Paare und einer inhaltlichen Steigerung auf.

ROLAND MALCHOW merkt in seinem Kommentar bereits an, dass Seneca im *exemplum* von Praexaspes vor allem die Rollenverteilung von *ira*-gesteuertem Herrscher und loyalem Untergebenen stärker betont: So gibt bei Seneca Praexaspes von sich aus den Rat, das Trinken zu mäßigen; Senecas König Kambyses handelt auch nicht spontan, sondern trinkt absichtlich besonders viel und bereitet die Schusszene vor.¹¹¹ Auch bei Harpagus ändert Seneca die Geschichte so ab, dass der König Astyages sich zu Unrecht durch einen gutgemeinten Rat gekränkt fühlt, und serviert nicht wie bei Herodot einen Sohn, sondern gleich mehrere. Allerdings arbeitet MALCHOW nicht heraus, dass bei Herodot das normverletzende Handeln der Könige jeweils Teil eines längeren Narrativs ist, das Seneca ignoriert. Die kannibalistische Mahlzeit erzählt Herodot nur als Teil eines Zyklus von Kränkungen, *ira* und Gewalt, in dem Harpagus schließlich aus Rache hinterrücks sein eigenes Volk an Feinde verrät,¹¹² und auch die Beziehung von Kambyses und Praexaspes ist ähnlich wechselhaft.¹¹³ Die beiden Männer sind als enge Berater ihrer Könige bestenfalls so lange loyal, bis die grausame Willkür des Herrschers sie selbst trifft. Genau diese Entwicklungen muss Seneca

110 Astyages / Harpagus 1.118f., Kambyses / Praexaspes 3.34f., Dareios / Oeobazus 4.84, Xerxes / Pythius 7.38f.

111 MALCHOW 1986, 468 mit BOGUN 1970, 115 und KURT GEBIEN, *Die Geschichte in Senecas philosophischen Schriften: Untersuchungen zum historischen Exempel in der Antike*, Diss. Konstanz 1969, 128.

112 Hdt. 1.107–129: Harpagus widersetzt sich heimlich dem ausdrücklichen Befehl von Mederkönig Astyages, dessen Enkel Kyros als Baby zu töten. Als diese Verfehlung später ans Licht kommt, lässt Astyages den Sohn von Harpagus servieren. Harpagus zeigt zwar keine *ira* angesichts der Tatsache, dass er gezwungen wurde, seinen eigenen Sohn zu essen – seine Rache serviert er lieber kalt! Darum unterstützt er später heimlich Kyros, der in Persien aufwächst, bei seinem Krieg gegen die Meder. Harpagus verrät also seine eigenen Truppen und liefert aus Rache an Astyages sein eigenes Volk den Persern aus.

113 Zunächst ein loyaler Gefolgsmann, bringt Praexaspes auf Befehl von Kambyses dessen Bruder Smerdis um, weil Kambyses fürchtet, er werde ihm den Thron streitig machen (Hdt. 3.30). Auch nachdem Kambyses den Sohn getötet hat, widersetzt sich Praexaspes nicht. Als jedoch die mit Kambyses unzufriedenen Mager einen Mann erfolgreich als Smerdis ausgeben und Kambyses stirbt, leugnet Praexaspes aus Angst um sein eigenes Leben zunächst den Mord an Smerdis (Hdt. 3.66). Obwohl er von den Magern weiter unter Druck gesetzt wird, gesteht er den Persern schließlich doch die Wahrheit (sagt aber aus, er sei von Kambyses gezwungen worden), bevor er sich umbringt (Hdt. 3.74f.).

ausblenden, um Herodots Geschichten für seine Absicht nutzen zu können. Dabei kennt Seneca sehr wohl den gesamten Kontext von Herodots Geschichten.¹¹⁴

Interessant ist, dass auch Herodot den Tod von Praexaspes' Sohn innerhalb einer Reihe präsentiert. Herodot zählt mehrere transgressive Handlungen des Kambyses auf und ordnet sie so an, dass sich das Bild eines zunehmend wahnsinnigen und außer Kontrolle geratenen Tyrannen ergibt: Dieser Herrscher verletzt religiöse Normen auf seinem Feldzug in Ägypten, lässt aus Furcht vor Usurpation seinen Bruder töten, bringt seine Schwester um, die er entgegen persischer Sitte geheiratet hat, erschießt den Sohn von Praexaspes, lässt grundlos persische Adlige lebendig eingraben und versucht, auch noch seinen Ratgeber Kroisos zu erschießen, weil dieser – wie zuvor Praexaspes – ihm einen guten Rat gegeben hatte (Hdt. 3.29 – 36). Schon an Herodots Kambyses-Reihe lässt sich also ein ähnliches Gestaltungsprinzip beobachten wie das, welches Seneca fast 600 Jahre später im dritten Buch von *De ira* anwendet: Die inhaltliche Steigerung, die dadurch erreicht wird, dass zunehmend mehr Personen von der mörderischen Gewalt des Herrschers betroffen sind. Aus der Aufzählung der Untaten des Kambyses übernimmt Seneca aber nur die eine Episode, die zu seiner *exempla*-Serie passt.¹¹⁵

Anschaulichkeit und Humor in der ersten *exempla*-Gruppe

Seneca beginnt die erste Gruppe von *exempla* – und damit die gesamte Reihe in Buch 3 – mit einer der längsten Erzählungen und betont bei Praexaspes auch den visuellen Aspekt am stärksten. Gleich viermal werden der Mord bzw. die geöffnete Brust und das blutige durchbohrte Herz aufgerufen. Zunächst ist die Perspektive dabei derjenigen von Kambyses angenähert und fasst in einem einzigen, eher nüchternen Satz seine Handlungsabfolge zusammen:

Tunc intendit arcum et ipsum cor adolescentis, id enim petere se dixerat, figit recissoque pectore haerens in ipso corde spiculum ostendit ac respiciens patrem interrogavit, satisne certam haberet manum.

Dann spannte er den Bogen, und genau das Herz des jungen Mannes (auf dieses nämlich ziele er, hatte er gesagt) traf er, und nachdem er die Brust aufgeschnitten hatte, zeigte er, genau im Herzen steckend, die Pfeilspitze, und sich zum Vater umsehend fragte er, ob er denn eine ausreichend

114 Denn darauf spielt er an, wenn er sich an Männer in der Situation von Praexaspes und Harpagus wendet und fragt: *Quid expectas, ut te aut hostis aliquis per exitium gentis tuae vindicet aut rex a loquino potens advolet?* – Was wartest du darauf, dass irgendein Feind durch die Auslöschung deines Volkes deine Vergeltung übernimmt oder dir ein mächtiger König von weit weg zu Hilfe eilt? (Sen. *ira* 3.15.4). BOGUN 1970, 114 vermutet dagegen, dass Seneca in Unkenntnis von Herodot die Beispiele aus einer unbekanntem Quelle übernimmt; zu Recht kritisiert von MALCHOW 1986, 475.

115 Kroisos provoziert zwar ebenfalls mit einem Ratschlag den Zorn des Kambyses und wäre damit für die *ira*-Thematik geeignet, jedoch passt diese Geschichte aufgrund der Personenkonstellation nicht zu den übrigen.

zielsichere Hand habe.

Sen. *ira* 3.14.2

Hier erscheinen Zielen, Treffen und Zeigen nur als Zwischenstufen zum eigentlichen Zweck, zur demütigenden Rückfrage an den Vater. Für die zweite Visualisierung nähert sich Seneca kritisch dem Blickwinkel von Praexaspes, er wechselt *adulescens* zu *filius* und zeigt eine Nahaufnahme des noch zitternden Herzens.

Occasionem blanditiarum putavit pectus filii in duas partes diductum et cor sub vulnere palpitans.

Für eine Gelegenheit zur Schmeichelei hielt er die Brust des Sohnes, in zwei Teile gerissen, und das Herz, unter der Wunde zitternd.

Sen. *ira* 3.14.3

Diese zweite Perspektive ist bereits Teil des Kommentars zum *exemplum*. Sie wiederholt das Bild der ersten Perspektive, wirkt aber emotionaler, weil Seneca mit *palpitans* ein drastisches Detail hinzufügt und *filius* in Kontrast zur anbiedernden Reaktion des Vaters setzt. Für die dritte Erwähnung nimmt Seneca eine distanziertere Perspektive ein; hier geht es um die Reflexion, welche anderen Möglichkeiten zur Reaktion Praexaspes gehabt hätte (z. B. Selbstmord, vgl. 3.15.4).

Videbimus quomodo se pater gerere debuerit stans super cadaver filii sui caedemque illam, cuius et testis erat et causa.

Wir werden sehen, wie sich der Vater hätte verhalten sollen, als er über dem Kadaver seines Sohnes stand und jenem Blutbad, dessen Zeuge und auch Ursache er war.

Sen. *ira* 3.14.4

Die vierte Erwähnung schließlich zeigt auf metaphorischer Ebene, dass die Gewalt am Sohn letztlich als *iniuria* am Vater zu verstehen ist:

Non male dixit regi, nullum emisit ne calamitosi quidem verbi, cum aequae cor suum quam filii transfixum videret. –

Er verfluchte den König nicht, nicht einmal ein unglückliches Wort äußerte er, obwohl er genauso sein Herz wie das des Sohnes durchbohrt sah.

Sen. *ira* 3.14.5

Das *exemplum* von Harpagus ist zwar kürzer, weist auf inhaltlicher Ebene aber eine Steigerung zu dem von Praexaspes auf: Statt einem Sohn kommen mehrere Kinder zu Tode und der Vater wird unwissentlich zum Mittäter. Wie im ersten Beispiel wird das Element des Zeigens und Sehens verwendet, um auf dem Höhepunkt der Erkenntnis zugleich ein Höchstmaß an Demütigung zu erreichen, indem der Vater die Untat des Herrschers kommentieren muss: Bei Praexaspes ist es der Anblick des vom Pfeil ge-

troffenen Herzens seines Sohnes, bei Harpagus sind es die Köpfe der verspeisten Kinder.¹¹⁶

Auch im zweiten, deutlich kürzeren Paar werden die Leichen zur Schau gestellt. *occisos in conspectu parentis abiecit*, „er warf die Getöteten vor den Augen des Vaters zu Boden“, sagt Seneca von König Darius, der alle drei Söhne von Oezobazus töten lässt. König Xerxes ist vergleichsweise umgänglich, da er nur einen Sohn tötet:

At quanto Xerses facilius! qui Pythio quinque filiorum patri unius vacationem petenti quem vellet eligere permisit, deinde quem elegerat in partes duas distractum ab utroque viae latere posuit et hac victima lustravit exercitum. Habuit itaque quem debuit exitum: victus et late longeque fusus ac stratam ubique ruinam suam cernens medius inter suorum cadavera incessit.

Doch um wieviel umgänglicher war Xerxes! Der erlaubte Pythius, dem Vater von drei Söhnen, der darum bat, einen zu freizustellen, zu wählen, welchen er wollte. Dann platzierte er den, den er gewählt hatte, in zwei Teile gespalten auf beiden Seiten der Straße und reinigte durch dieses Opfer das Heer / ließ das Heer durch dieses Opfer zur Musterung antreten (*lustravit*). Er fand deshalb das Ende, das er verdiente: Er war besiegt, [die Truppen] weit und breit verstreut, und er sah (*cernens*) überall das Seine in Trümmern liegen – so trat er zwischen den Leichen seiner Männer den Rückzug an.

Sen. *ira* 3.16.4

König Xerxes zeigt den toten Sohn nicht nur dem Vater, sondern missbraucht ihn als rituelles Reinigungsoffer vor dem Auszug des Heeres. Herodot erzählt explizit, dass er die Truppen tatsächlich zwischen den Leichenhälften hindurch marschieren lässt (Hdt. 7.39). Seneca deutet es nur durch das doppeldeutige Verb *lustrare* an, das einerseits die rituelle Reinigung durch ein Sühneopfer bezeichnet, andererseits auch die damit verknüpfte Musterung des Heeres und ebenso „begutachten“ – Opfern und Betrachten werden hier in einem Wort miteinander verknüpft.¹¹⁷ Auch für Xerxes selbst sind Sehen und Verstehen eng verbunden; seine Niederlage erkennt er (*cernens*) beim Anblick der Zerstörung. Mit dem Zusatz über Xerxes verändert Seneca Herodots Erzählung und wird historisch inkorrekt,¹¹⁸ um zwei Bilder parallelisieren zu können: die Soldaten, die beim siegessicheren Aufbruch zwischen dem halbierten Sohn marschieren, und Xerxes, der geschlagen zwischen den Leichen geht.

Alle vier *exempla* der ersten Gruppe sind also nicht nur durch die Personenkonstellation verbunden, sondern auch durch das Element des Zur-Schau-Stellens der

¹¹⁶ Es überrascht, dass MALCHOW 1986 *ad loc.* die deutliche Parallele zur Situation von Sen. *Thy.* 903–1034 nicht nennt – schließlich nimmt auch dort ein von *ira* geleiteter Herrscher Rache, indem er seinem Bruder die Kinder serviert und erst durch das Zeigen der Köpfe auf den Ursprung des Fleisches verweist.

¹¹⁷ Vgl. ThLL Bd. 7.2, s. v. „lustrare“ I A 2. *Vi circumeundi parum certa vel prorsus evanida i. q. expiare (quae vis proleptice augetur accedente)*, darunter auch die Stelle aus *De ira*; und II A 3 *intuendo, considerando*.

¹¹⁸ Nach Herodot ereignet sich die Episode mit Pythius kurz bevor Xerxes aufbricht, um mit seinen Truppen den Hellespont zu überqueren (480 v. Chr.); die Schlacht bei den Thermopylen gewinnt er und zieht sich erst nach den Niederlagen bei Salamis und Plataiai wieder nach Asien zurück.

Leiche, das Seneca im ersten Beispiel besonders hervorhebt und seinen Rezipienten damit von Anfang an zur Mit-Imagination einlädt.

Ein weiteres verbindendes Element der Serie ist der zynische Humor, der die verbalen Äußerungen prägt, die den blutigen Anblick jeweils begleiten. Wie GÉRARD LAVERY erkannt hat, beruht der Humor in den *exempla* um Herrscher, Väter und Söhne vor allem auf Paradoxa.¹¹⁹ Gerade das erste Beispiel ist von dem grundlegenden Paradoxon durchzogen, dass der Herrscher ausgerechnet durch eine von *ira* kontrollierte Gewalttat seine Selbstkontrolle beweisen will. Zugespitzt wird dieses Paradoxon in der Frage, die Kambyses beim Anblick des durchgeschlagenen Herzens stellt, („Bin ich nicht zielsicher?“) und in der Antwort des Vaters. Senecas Version von Astyages und Harpagus wiederholt das Muster dieses ersten *exemplums* einschließlich des Frage-Antwort-Spiels; wieder ist es die Kombination aus Zeigen von Leichenteilen und grausamer Fragestellung („Wie schmeckt dir das Essen?“). Charakteristisch für die Herrscher aus Senecas Beispielen ist nicht nur ihre körperliche, sondern auch ihre verbale Gewalt. Denn auch die Begründung, die Darius dem Vater Oeobazus für die Ermordung aller seiner Söhne gibt („Du kannst alle Söhne behalten, es wäre ja grausam, sie alle mitzunehmen!“), fügt zur physischen Strafe die Demütigung hinzu, Anlass für Scherze zu sein. Kambyses und Astyages zwingen zusätzlich die Väter dazu, sich durch ihre Antwort an der Pointe zu beteiligen, die den gewaltsamen Tod der Söhne trivialisiert.

LAVERY liegt jedoch falsch, wenn er annimmt, dass die Erzählerstimme Senecas selbst diese humoristische Trivialisierung schon beim Beispiel des Harpagus anwendet. Seneca begründet die Fügsamkeit von Harpagus mit dem Wunsch, nicht zum Resteessen eingeladen zu werden (*ne ad reliquias invitaretur*). Dieser Wunsch entspringt sicher nicht dem schlechten Geschmack der Mahlzeit, wie LAVERY unterstellt,¹²⁰ sondern dem verständlichen Verlangen, die grauenvolle Situation nicht weiter zu verlängern. Erst mit dem *exemplum* von Xerxes verlagert sich die verbale Waffe des Humors. Denn hier kommentiert nicht Xerxes seine Gewalttat, sondern Seneca, der die ausgleichende Gerechtigkeit der Geschichte aufzeigt: Der Perserkönig lässt zu Kriegsbeginn sein Heer zwischen den Körperhälften des Sohnes ausziehen; deshalb erfährt er das verdiente Ende und muss später zwischen den Reihen der eigenen Gefallenen den Rückzug antreten. Am Ende der ersten *exempla*-Reihe sind die Lacher auf Seiten der Opfer, die die *ira* der Herrscher ertragen und die eigene unterdrückt haben. Diese Pointenstruktur macht alle vier *exempla* unterhaltsam, und da sich der Witz von Beispiel zu Beispiel leicht verlagert, bleibt die Reihe trotz der Parallelen abwechslungsreich.¹²¹

119 LAVERY 1987.

120 LAVERY 1987, 282: „The entire paradox of the anecdote turns on the theme of trivialization. Harpagus trivializes the worth of his children by sycophancy and cannibalism. Seneca retaliates, trivializing Harpagus by ascribing to motives of gastronomy his flattering reply to the king.“

121 So auch LAVERY 1987, 283: „the essayist’s ability to exploit, overtly and covertly, his gifts of paradoxical wit almost invariably rescues his writings from the tedium of sermonizing.“

Anschaulichkeit und Humor enthält auch der Kommentarteil, der die beiden *exempla*-Paare voneinander trennt. Dort stellt Seneca den Freitod als Ausweg aus der unerträglichen *ira* eines Herrschers vor und zählt verschiedene Suizidmethoden auf.

*Quocumque respexeris, ibi malorum finis est.
Vides illum praecipitem locum? Illac ad libertatem descenditur.
Vides illud mare, illud flumen, illum puteum? Libertas illic in imo sedet.
Vides illam arborem brevem, retorridam, infelicem? Pendet inde libertas.
Vides iugulum tuum, guttur tuum, cor tuum? Effugia servitutis sunt.
Nimis tibi operosos exitus monstro et multum animi ac roboris exigentes?
Quaeris quod sit ad libertatem iter? Quaelibet in corpora tua vena!*

Wohin auch immer du umherblickst, dort ist das Ende der Übel.
Siehst du jenen steilen Vorsprung? Da geht's zur Freiheit hinab.
Siehst du jenes Meer, jenen Fluss, jenen Brunnen? Die Freiheit sitzt dort in der Tiefe.
Siehst du jenen Baum, klein, vertrocknet, abgestorben?¹²² Von da baumelt die Freiheit.
Siehst du deinen Hals, deine Kehle, dein Herz? Fluchtwege aus der Sklaverei sind sie.
Zeige ich dir allzu mühselige Auswege und solche, die viel Mut und Kraft erfordern?
Fragst du, was der Weg zur Freiheit ist? Jede einzelne Ader in deinem Körper!

Sen. *ira* 3.15.4

Neben der in Parallelismen aufgebauten Frage-Antwort-Struktur fällt die bildliche Sprache dieses Abschnitts auf – Seneca nennt nicht nur konkrete Methoden, sondern fordert sein Gegenüber zum Hinsehen (und damit den Rezipienten zur Visualisierung) auf. Auch die Verben sind zum Teil an die jeweilige Methode angeglichen (*descenditur*, *sedet*, *pendet*). „Die bildhaften Ausdrücke haben gleichzeitig auch etwas Belustigendes an sich. Seneca will den Leser nicht mit nüchternen Fakten langweilen und ermüden, sondern unterhalten, aber gleichzeitig auch belehren, wie es dem Wesen der Diatribe entspricht“, kommentiert MALCHOW zu Recht.¹²³ Hierzu zählt auch die personifizierte Freiheit, die im Brunnen sitzt bzw. vom Baum herab hängt. Auch den armseligen Zustand des Baumes hebt Seneca mit gleich drei Adjektiven hervor.¹²⁴

Allerdings verfehlt MALCHOW Senecas Intention am Ende des Abschnittes, wenn er zu *quaelibet vena* meint: „Seneca macht hiermit das Leben in besonderer Weise lächerlich. Es ist so wenig wert, dass es nicht einmal einer kleinen Ader gewachsen ist.“¹²⁵ Nicht das Leben wird hier der Lächerlichkeit preisgegeben, sondern die Angst vor dem Tod.¹²⁶ Seneca kann sich hier eine Spitze gegen seinen Rezipienten nicht

¹²² Während *infelix* „unfruchtbar“ bedeuten kann, ist der *infelix arbor* auch ein stehender Begriff für den Baum bzw. Pfahl, an dem zum Tode Verurteilte hingerichtet werden konnten.

¹²³ MALCHOW 1986, 479.

¹²⁴ Vgl. MALCHOW 1986, 480: „Seneca betont den Zustand des missratenen Baumes in besonderer Weise. Ein derartiges Gebilde wirkt lächerlich, aber gerade das dürfte Seneca bezwecken.“

¹²⁵ MALCHOW 1986, 480.

¹²⁶ So auch in *epist.* 70.16, wo Seneca das gleiche Bild verwendet: *scalpello aperitur ad illam magnam libertatem via et puncto securitas constat* – „mit einem kleinen Messer eröffnet sich die Straße zu jener großen Freiheit und mit einem Stich herrscht Sicherheit“. Auch in diesem Brief widmet sich Seneca

verkneifen: Für Methoden wie Sturz, Ertränken, Erhängen oder Erstechen bist du nicht mutig oder stark genug? Die sanfte Methode des Aderlasses lässt keine Ausreden mehr zu, diesen Weg kann jeder gehen. Seine bissige Ansprache, deren Witz durch diese Spitze und die überzeichneten Bilder entsteht, richtet Seneca zunächst gegen Männer in der Situation von Praexaspes und Harpagus (*et illi, qui in regem incidit sagittis pectora amicomum petentem, et illi, cuius dominus liberorum visceribus patres saturat* – „zu dem, der auf einen König trifft, der mit Pfeilen auf die Brust der Freunde zielt, und zu dem, dessen Herr Väter mit den Innereien ihrer Kinder sättigt“, 3.14.4). Der Leser muss sich also nicht direkt angesprochen oder getroffen fühlen. Doch dahinter steckt freilich, wie im ganzen Zwischenkommentar, eine allgemeinere Botschaft, die auch einen Rezipienten der römischen Kaiserzeit betrifft: Wer der willkürlichen *ira* von Herrschern ausgeliefert ist und seine eigene *ira* zurückhalten muss, der soll nicht fügsam bleiben wie Praexaspes und Harpagus, sondern kann immer den Freitod als Ausweg wählen.¹²⁷

Vorbilder für den Herrscher: Väter und Sklavenhalter

Obwohl die *exempla* durch den Schauplatz im Perser- bzw. Mederreich und durch einen gewissen zynischen Humor distanziert sind, berührt Seneca mit der Darstellung dieser ganz bestimmten Konfliktsituation unter unberechenbaren, von *ira* gesteuerten Herrschern auch ein Thema, das im Kontakt mit römischen Kaisern relevant ist. Die Loyalität gegenüber dem Machthaber (bzw. die eigene Machtlosigkeit) steht im Konflikt zur Loyalität und Verantwortung (*pietas*) gegenüber den eigenen Söhnen, die wiederum genau deshalb vom Herrscher gezielt zur Demütigung und Strafe der Väter instrumentalisiert werden können. Ein römisches *exemplum* wäre die Geschichte von Caligula und Pastor, die Seneca in *ira* 2.33.3–5 erzählt: Als Caligula Pastors Sohn ins Gefängnis wirft, weil ihm seine Kleidung und Frisur missfallen, bittet Pastor ihn um das Leben seines Sohnes. Daraufhin lässt Caligula den Sohn hinrichten und lädt Pastor zur selben Zeit zu einem Festmahl ein, so dass er feiern muss, statt um sein Kind zu trauern. Pastor lässt sich nichts anmerken – denn er hat noch einen weiteren Sohn, dessen Leben er schützen möchte. Er handelt also aus Rücksicht auf andere und nicht aus Selbstschutz wie Praexaspes und Harpagus. Seneca führt diese Geschichte nicht im dritten Buch auf, weil die gesamte Reihe hier auf die Annäherung und Steigerung der *exempla* von fremden Barbaren hin zum römischen Kaiser ausgerichtet ist. Doch schon in 2.33 geht es explizit darum, wie man am Hof eines Königs überlebt:

dem Suizid als Ausweg aus unerträglichen Situationen und stellt edlen Idealen wie Cato eine Reihe zum Teil lächerlicher Gladiatoren-*exempla* gegenüber. Vgl. Kap. 4.2.

¹²⁷ NUSSBAUM 1994, 435f. zeigt die im Suizid inhärente Problematik auf: Zum Einen ist Suizid eine letztlich egoistische Entscheidung und trägt nicht dazu bei, die Situation für andere zu verbessern; zum Anderen zeigt er, wie sehr jemand an den Umständen seines Lebens leidet – diese sollten aber nach stoischer Lehre eigentlich indifferent sein!

iniurias accipiendo et gratias agendo – „indem man *iniuria* hinnimmt und sich noch dafür bedankt“.

Könnte es noch einen anderen Grund für Seneca geben, gezielt vier *exempla* zu verbinden, in denen Väter auftreten? MATTHEW ROLLER legt in seiner Monographie *Constructing Autocracy* dar, dass in der Julisch-Claudischen Zeit zwei metaphorische Modelle verwendet werden, um die Beziehung zwischen Kaiser und Untertan zu beschreiben. Die Herr-Sklave-Metapher charakterisiert den Machthaber negativ – als selbstsüchtigen Tyrannen, dessen Willkür und Strafen die Untertanen machtlos ausgeliefert sind.¹²⁸ Genau dieses Bild ruft Seneca auf, wenn er in 3.14 Praexaspes als *mancipium* (Sklave) und in 3.15 die Situation des Harpagus als *ergastulum* (Sklavendasein) bezeichnet.¹²⁹ Seneca geht jedoch noch einen Schritt weiter; für den Stoiker bedeutet Sklaverei die Abhängigkeit von Äußerlichkeiten – von Menschen, von Wohlstand und Gegenständen, von Beruf und sozialem Stand, körperlicher Unversehrtheit und den eigenen Emotionen.¹³⁰ Wie ein Tyrann hat auch die *fortuna* unumschränkte Macht über diese Äußerlichkeiten; letztlich kann man beiden nur mit *tranquillitas* (Gleichmut) begegnen oder sich ihnen durch den Freitod entziehen.¹³¹ Praexaspes, der dem Perserkönig stattdessen aus Angst um sein Leben auch noch schmeichelt, ist für Seneca deshalb „mehr dem Charakter als den Umständen nach ein Sklave“ (*animo magis quam condicione mancipium*). Die Vater-Sohn-Metapher entwirft dagegen ein positives Rollenbild des römischen Kaisers, der konsequent und durchaus streng handelt, immer aber verantwortungsbewusst und mit dem Ziel, so gut wie möglich für seine Kinder – also Untertanen – zu sorgen. Seneca verwendet diesen Vergleich später ausführlich und mit vielen Beispielen in *clem.* 1.14.1–16.1.¹³² Auch die Gegenüberstellung der beiden Rollenmodelle ist kein neuer Gedanke, denn sie findet sich bereits bei Aristoteles (*Nik.* 1160a36-b30). In der *exempla*-Serie aus *De ira* steht gerade im zweiten Beispielpaar das Verhalten der beiden Väter dem der Herrscher

128 ROLLER 2001, 214–264 nennt viele verschiedene Beispiele für den Gebrauch dieser Metapher, die zur Kritik an Herrschern eingesetzt wurde: z. B. äußert sich Augustus über Marcus Antonius als *dominus*, der das Volk als *servus*, als Sklaven betrachtet (*RG* 1.1); eine spätrepublikanische Münze zeigt Brutus in der Aufmachung eines Freigelassenen und trägt das Datum der Ermordung Caesars. Auch in der frühen Kaiserzeit ist die Metapher in Gebrauch: In *Sen. mai. Suas.* 6 ist von Cicero als Sklaven des Antonius die Rede; Curtius Rufus schreibt in seiner Alexandergeschichte, dass junge Makedonen Alexander den Großen als *dominus* kritisieren, während dieser sich selbst als Vater darstellt (8.6.2–9) – eine Gegenüberstellung, die schon bei Arist. *Nik.* 1160a36-b30 und *Cic. Rep.* 2.47 zu finden ist.

129 Vgl. ROLLER 2001, 216 f.

130 Vgl. ROLLER 2001, 275–279 mit verschiedenen Beispielen aus Senecas Werken.

131 ROLLER 2001, 279 allgemein und insbesondere zur Reihe in 3.14–20 „For Seneca’s purposes, then, *fortuna* and the tyrant have exactly the same capacity to deprive people of their externals (whether property or life itself), and thereby also offer the same opportunities for victims to exercise and display tranquility of mind. [...] These rulers are allocating the very externals – namely life, death, property, bodily conditions, social status and standing – that Seneca elsewhere puts at the disposal of *fortuna*.“

132 Vgl. ROLLER 2001, 244: „The paradigmatic qualities of the father explicitly enumerated here are his nurturing, loving concern for the child, and (conversely) his hesitation in resorting to violent punishment.“

gegenüber. Die Väter Oeobazus und Pythius versuchen jeweils, wenigstens einen ihrer Söhne vor dem möglichen Tod im Krieg zu retten und damit auch für sich selbst eine Unterstützung im Alter zu bewahren. Sie sind bereit, ihre anderen Kinder dem Perserkönig für den Kriegsdienst zu lassen, zeigen sich also nicht nur als besorgte Väter, sondern auch als prinzipiell loyale Untertanen. Doch Darius und Xerxes spiegeln diese Vater-Sohn-Beziehung nicht, sondern zeigen durch die willkürliche Ausübung ihrer herrschaftlichen Gewalt, dass sie die Bitten der Väter wie unverschämte Forderungen eines Sklaven bewerten.

Eine ähnliche Gegenüberstellung nimmt Seneca in der zweiten *exempla*-Gruppe vor, die er aus drei prominenten griechischen Anekdoten zusammenstellt. Die *exempla* um Alexander den Großen und Lysimachus zeigen unbeherrschte Herrscher, die sich geradezu tierhaft verhalten – das positive Ideal, von dem sie sich abkehren, ist das freundschaftliche Verhältnis zu engen Vertrauten, das vor allem auf der gemeinsamen (kulturellen) Bildung fußt. Die Beispiele sind zwar wesentlich knapper gefasst als die ersten Beispiele der ersten Gruppe, aber nicht weniger vielschichtig, wie die genaue Analyse zeigt.

5.4.2 Herrscher und Freunde: Tödliche *ira* unter Griechen (*De ira* 3.17)

Senecas zweite *exempla*-Gruppe ist kürzer als die erste – sie umfasst drei Beispiele, die alle Alexander den Großen bzw. seine Gefolgsleute betreffen. Von den Medern und Persern wechselt Seneca also zu den Griechen und thematisiert dies in der kurzen Überleitung als Wechsel von Barbaren zu „zivilisierten“ Völkern. Die *exempla* zeigen jedoch sofort, dass sich auch die gebildeten Griechen nicht besser verhalten als die orientalischen Herrscher.

3.17.1. *haec barbaris regibus feritas in ira fuit, quos nulla eruditio, nullus litterarum cultus imbuerat. Dabo tibi ex Aristotelis sinu regem Alexandrum, qui Clitum carissimum sibi et una educatum inter epulas transfodit manu quidem sua, parum adulantem et pigre ex Macedone ac libero in Persicam servitatem transeuntem.*

2. *Nam Lysimachum aequae familiarem sibi leoni obiecit. Numquid ergo hic Lysimachus felicitate quadam dentibus leonis elapsus ob hoc, cum ipse regnaret, mitior fuit?*

3. *Nam Telesphorum Rhodium amicum suum undique decurtatum, cum aures illi nasumque abscidisset, in cavea velut novum aliquod animal et invisitatum diu pavit, cum oris detruncati mutilaque deformitas humanam faciem perdidisset; accedebat fames et squalor et inlucies corporis in stercore suo destituti; callosis super haec genibus manibusque, quas in usum pedum angustiae loci cogebant, lateribus vero adritu exulceratis non minus foeda quam terribilis erat forma eius visentibus, factusque poena sua monstrum misericordiam amiserat. Tamen, cum dissimilimus esset homini qui illa patiebatur, dissimilior erat qui faciebat.*

3.17.1. Dies war die bestialische Grausamkeit (*feritas*) der barbarischen Könige in der *ira*, denen keine Bildung, keine Schriftkunst bekannt war. Ich werde dir vom Busen des Aristoteles den König Alexander geben, der Clitus, den ihm liebsten Freund, der auch mit ihm gemeinsam unterrichtet worden war, während eines Gastmahls erstach, noch dazu mit eigener Hand, weil er ihm nicht genug schmeichelte und nur widerwillig von einem Makedonen und Freien zu persischer Skla-

verei übergang.

2. Denn den Lysimachus, ihm gleichermaßen vertraut, warf er einem Löwen vor. Und war also etwa dieser Lysimachus, der durch irgendein Glück den Zähnen des Löwen entkam, darum, als er selbst herrschte, gnädiger?

3. Denn den Rhodier Telesphorus, seinen Freund: Rundherum beschnitten – denn er hatte jenem die Ohren und die Nase abgetrennt – hielt er ihn lange in einem Käfig wie irgendein neu entdecktes und nie gesehenes Tier, da die Unförmigkeit des verstümmelten und entstellten Gesichts sein menschliches Aussehen vernichtet hatte; hinzu kamen Hunger und Dreck und der Schmutz eines Körpers, der in seinem eigenen Kot festsetzt; noch dazu wegen des Schorfs auf seinen Knien und Händen (die ihn die Enge des Ortes anstelle der Füße zu benutzen zwang) und wegen der durch Aufschürfung offenen Wunden an seinen Flanken war seine Gestalt für Betrachter nicht weniger abscheulich als erschreckend, und durch seine Strafe zum Monster gemacht hatte er das Mitleid [der Betrachter] verloren.¹³³ Dennoch: Obwohl er, der jenes erlitt, einem Menschen völlig unähnlich war, war noch unähnlicher derjenige, der es tat.

Sen. *ira* 3.17.1–4

Wie auch in der ersten *exempla*-Gruppe wählt Seneca hier bekannte Geschichten aus einem einheitlichen Kontext, betont deren Gemeinsamkeiten und blendet manche Komponenten aus, um den Charakter der Machthaber deutlicher zu machen: Obwohl Alexander und Lysimachus gebildete Griechen sind, macht ihre *feritas* sie unmenschlich. Im Folgenden werde ich kurz darlegen, inwiefern sich Senecas *exempla* von anderen Versionen unterscheiden, und wie er sie gezielt zu einer Gruppe zusammenstellt.

Die drei *exempla* bei Seneca und anderen Autoren

Vor allem die komplexe, von vielen Autoren narrativ ausgestaltete Beziehung zwischen Alexander und seinem Gefolgsmann Clitus reduziert Seneca extrem und stellt Alexander als den allein Schuldtragenden dar. So erwähnt Seneca nicht, dass Clitus zwar die persischen Unterwerfungsgesten gegenüber Alexander verweigerte, aber – genauso betrunken wie der Herrscher – ihn durchaus mit beleidigenden Vergleichen provoziert haben soll. Quintus Curtius Rufus (1. Jh. n. Chr.) erzählt diese Geschichte ausführlich in seinen *Historiae Alexandri Magni Macedonis* (8.1.22–2.12),¹³⁴ die viele

¹³³ Zum Verlust des Mitleids vgl. KASTER *ad loc.* „The statement assumes that the object of pity not only suffers undeservedly (cf. *On Clemency* 2.5.4), but is also recognizably like ourselves in his suffering (cf. Aristotle *Rhetoric* 2.8 1385b13–16, 1386a1–3, 25–29); sheer horror tends to drive out pity (ibid. 1386a22–24).“

¹³⁴ Zunächst reagiert hier Alexander mit (scheinbarer) Selbstbeherrschung auf die Provokationen des ebenfalls erzürnten Clitus. Auffällig ist das von Curtius wiederholte Idiom *iram concipere*: Nicht die *ira* ergreift Besitz von einer Person (wie Seneca es oft ausdrückt), sondern man entscheidet sich aktiv dafür, die *ira* in sich aufzunehmen und zu fühlen: 8.1.31 *et rex, velut patienter audiret, quis Clitus obterebat laudes eius, ingentem iram conceperat. [...] 43. Iam tantum irae conceperat rex, quantum vix sobrius fere potuisset.* – 31. Und der König, wiewohl er geduldig anhörte, dass ein gewisser Clitus seine Verdienste schmälerte, hatte eine gewaltige *ira* ergriffen. [...] 43. Schon hatte der König ein solches Ausmaß an *ira* ergriffen, wie er nüchtern kaum hätte tragen können.

frühere Anekdoten zu Alexander rezipiert; und auch Plutarch gibt in seiner Alexander-Biographie einen langen Wortwechsel der beiden wieder (*Alex.* 50 – 55). Nach dem Totschlag kommt Alexander wieder zur Vernunft und bereut seine Tat so sehr, dass er sogar Selbstmord begehen will. Auch das blendet Seneca aus, obwohl er es später in Brief 83 als Beispiel dafür erwähnt, dass Trunkenheit zeitweiligem Wahnsinn entspricht. Curtius Rufus und Plutarch thematisieren Alexanders Reue ausführlich – und Cicero verwendet schon deutlich früher in den *Tusculanae Disputationes* Alexanders Reue als beispielhaften Beweis dafür, dass *ira* nichts Natürliches und daher nichts Positives ist.¹³⁵ Doch weder ein betrunkenener, ebenfalls von *ira* geleiteter Clitus noch ein reumütiger Alexander passen zu Senecas *exempla*-Gruppe, die darauf abzielt, einen eindeutigen Kontrast zwischen dem Herrscher und dem Opfer herrschaftlicher *ira* darzustellen.

Bei der Anekdote von Lysimachus und dem Löwen muss Seneca nichts verändern, denn bis auf Curtius Rufus¹³⁶ sind alle bekannten Versionen einheitlich: Alexander habe Lysimachus durch einen Löwen töten lassen wollen. Valerius Maximus führt in der *exempla*-Sammlung den Vorfall als Beispiel für Alexanders Jähzorn an. Plinius der Ältere schreibt nach Seneca in seiner Naturgeschichte über verschiedene Methoden, einen Löwen zu fangen bzw. zu erlegen, und nennt in diesem Zusammenhang Lysimachus; der Geograph Pausanias berichtet in seiner Reisebeschreibung aus dem 2. Jh. n. Chr., dass die Athener verschiedene Statuen aufgestellt hatten, unter anderem auch eine von Lysimachus, dessen Taten er im Anschluss beschreibt. Plutarch schließlich fügt die Begebenheit als Anekdote in seine Biographie des Demetrios ein: Lysimachus erzählt den Botschaftern von Demetrios, woher er die Narben auf seinem Rücken hat. Diese antworten (etwas respektlos ihrem Herrscher gegenüber), auch Demetrios habe solche Verletzungen – allerdings von seiner Frau!¹³⁷ Ein Grund für Alexanders Tat wird von keinem der genannten Autoren angegeben, nur Pausanias schreibt, Alexander habe aus Zorn so gehandelt, den Überlebenden aber fortan respektiert. Diese verschiedenen Erwähnungen zeigen, dass die Geschichte bekannt genug war, um bei der Erwähnung von Lysimachus stets Alexander und den Löwen mitaufzurufen. Alexanders *ira* spielt dabei – außer bei Valerius Maximus – meist eine untergeordnete Rolle. Der Fokus liegt auf Lysimachus, der durch den Sieg über den Löwen ungewöhnliche Kraft und Tapferkeit demonstriert. Es fällt auf, dass Seneca in *De ira* den Vorfall nur sehr knapp erwähnt. Durch die Konjunktion *nam* kennzeichnet er ihn als Begründung dafür, Alexander ebenfalls als *exemplum* für die *feritas in ira* anzuführen. Jedoch beschreibt Seneca Alexanders *feritas* an dieser Stelle nicht näher, obwohl er ihn später in *De clementia* dafür ausführlich kritisiert (*clem.* 1.25.1f.). Dort imaginiert Seneca ausführlich den Blutdurst Alexanders, der den Löwen nur als Verlängerung

¹³⁵ Cic. *Tusc.* 4.79.

¹³⁶ Curtius Rufus vermutet, dass dies nur eine *fabula*, ein Gerücht ist, das auf einer harmlosen Jagdbegebenheit beruht (Curt. 8.1.15 – 17).

¹³⁷ Val. Max. 9.3 *ext.*1, Plin. N.H. 8.23, Paus. 1.9.5, Plut. *Demetr.* 27.3.

seiner selbst benutzt.¹³⁸ Solche Leute werden vom Mensch zum wilden Tier; ihr Handeln ist von einem sadistischen Lustgewinn angetrieben und wird damit der *insania, feritas* und *saevitia* zugerechnet.¹³⁹ Weshalb widmet sich Seneca in *De ira* diesem *exemplum* nicht so ausführlich? Hier hat das Beispiel, das die Gruppe zur gängigen Struktur des Trikolons vervollständigt, weniger eine bekräftigende Funktion als eine Überleitungsrolle: Bei Clitus hatte Seneca noch auf die (gemeinsame) Bildung und Erziehung hingewiesen, durch die sich laut seiner Einleitung ja die Griechen eigentlich von den barbarischen Persern unterscheiden. Doch Alexander nimmt persische Gewohnheiten an, tötet Clitus wegen seiner offenen Kritik und wirft Lysimachus ohne Grund einem Raubtier vor. Scheint hier kurz die in der Einleitung genannte und in der Version von *De Clementia* ausformulierte *feritas* auf, wird diese zum Hauptmotiv im *exemplum* von Telesphorus.

In keinem anderen überlieferten Text werden die Geschichten von Lysimachus und dem Löwen bzw. Lysimachus und Telesphorus so direkt aneinander gereiht, auch wenn beide für die Grausamkeit von Herrschern stehen.¹⁴⁰ Seneca weist darauf hin, dass man gerade von dem zu Unrecht gequälten Lysimachus größere Milde erwarten könnte. Stattdessen tut er seinem Freund Telesphorus Schlimmeres an, als er selbst von Alexander erleiden musste. Kaum ein anderer Autor beschreibt die Verstümmelung und Gefangenschaft so detailliert wie Seneca. Plutarch etwa argumentiert in der Schrift *De exilio* (Über das Exil), dass selbst Verbannung die Redefreiheit nicht unterdrücken kann. Seine Reihe von Beispielen beinhaltet auch Theodoros, der als Exilant zu Lysimachus kommt. Dieser warnt ihn:

138 Sen. *clem.* 1.25.1.: *Quid enim interest, oro te, Alexander, leoni Lysimachum obicias an ipse laceres dentibus tuis? Tuum illud os est, tua illa feritas. O quam cuperes tibi potius ungues esse, tibi rictum illum edendorum hominum capacem! Non exigimus a te, ut manus ista, exitium familiare certissimum, ulli salutaris sit, ut iste animus ferox, insatiabile gentium malum, citra sanguinem caedemque satietur; clementia iam vocatur, ad occidendum amicum cum carnifex inter homines eligitur.* – Denn was bitte ist der Unterschied, Alexander, ob du Lysimachus einem Löwen vorwirfst oder ihn selbst mit deinen Zähnen zerfetzt? Dein Mund ist das, deine *feritas* ist das. O wieviel lieber hättest du Klauen [statt Nägel], und jenen Kiefer, der Menschen fressen kann! Wir erwarten nicht von dir, dass diese Hand – das sicherste Ende deiner Vertrauten – irgendein Wohl bewirkt, dass dieser rasende Geist – das unerträgliche Übel der Völker – von etwas anderem als Blut und Mord gesättigt werden kann; Milde (*clementia*) nennt man es schon, wenn zum Töten der Freunde der Schlächter ein Mensch ausgewählt wird.

139 Vgl. Kap. 5.3 zur selben Stelle und Senecas Begriffsdifferenzierung in *De clementia*.

140 LUND 1992, 12 merkt zu dieser Ähnlichkeit an: „Its similarity to the tales of cruelty attributed to Alexander and in particular its repetition in Plutarch, in a completely different context with another protagonist, tend to reduce its credibility.“ Allerdings geht es Seneca bei den *exempla* in *De ira* nicht um historische Glaubwürdigkeit, sondern um die Zusammenstellung abwechslungsreicher und zur Argumentation passender Beispiele. ROHMANN 2009, 276 bezeichnet das *exemplum* von Lysimachus bzw. Lysimachus und Telesphorus als „Auftakt zu einem längeren Abschnitt extremer Gewaltdarstellungen“, den er aber als Gesamtzusammenhang ignoriert (vgl. die unvollständige und falsche Stellenangabe auf S. 277, Anm. 7), und aus dem er leider nur ungenau und zum Teil tendenziös paraphrasiert.

ἐπιδείξαντος δ' αὐτῷ Τελεσφόρον ἐν γαλεάγρα τοὺς ὀφθαλμοὺς ἐξορτυγμένον καὶ περικεκομμένον τὴν ῥίνα καὶ τὰ ὠτα καὶ τὴν γλῶτταν ἐκτετμημένον, καὶ εἰπόντος 'οὕτως ἐγὼ διατίθημι τοὺς κακῶς με ποιοῦντας;' 'τί δὲ Θεοδώρω μέλει, ἔφη, πότερον ὑπὲρ γῆς ἢ ὑπὸ γῆς σήπεται;'

Als [Lysimachus] ihm Telesphoros in einem Käfig zeigte, die Augen herausgegraben und abgetrennt die Nase und die Ohren und die Zunge herausgeschnitten, und sagte: „So gehe ich mit denen um, die mir Übles tun.“ – da sagte er: „Was kümmert es Theodoros, ob er über der Erde oder unter der Erde verrottet?“

Plut. *mor.* 606B (= *de exilio* 16)

Trotz des Käfigs wird Telesphorus hier nicht als Tier, sondern als (lebendige) Leiche imaginiert. Die Bemerkung des unerschrockenen Theodoros assoziiert sein verstümmeltes Gesicht mit einem verfaulenden Körper; Plutarch stellt den Mut und die Schlagfertigkeit von Theodoros heraus – Telesphorus ist hier nur Mittel zum Zweck.¹⁴¹ Seneca beschreibt dagegen sowohl die Verstümmelung als auch die Haltung im Käfig und deren Folgen sehr detailreich. Auf diese Weise stellt er für seinen Rezipienten ein genaues und ekelerregendes Bild des Gefangenen bereit, der möglichst menschenunähnlich wirken soll. Eine ähnlich ausführliche Beschreibung findet sich sonst nur in der skurrilen Version des Marcus Iunius Iustinus.¹⁴² Ganz anders, im Kontext der Todesverachtung, präsentiert auch Seneca das *exemplum* von Telesphorus später noch einmal in den Briefen:

141 Weswegen Lysimachus ihn überhaupt bestrafen soll, erwähnt nur Athenaios, ein Buntschriftsteller aus dem späten 2. Jh. n. Chr. In seinem Werk *Deipnosophistae* führen sehr gebildete Gäste ein Tischgespräch, das die verschiedensten Themen aufgreift und dabei vor seltenen Vokabeln und Wortwitzen sprüht; dabei wird Telesphorus genannt: Τελεσφορον γὰρ ἓνα τῶν ὑπάρχων αὐτοῦ, ἐπειδὴ ἔσκαψε ποτε ἐν συμποσίῳ τὴν Ἀρσινόην ἑγὼ δ' ἦν τοῦ Λυσιμάχου ὡς ἐμετικὴν οὖσαν, εἶπὼν „κακῶν κατάρχεις τὴνδεμοῦσαν εἰσάγων.“ ὁ Λυσιμάχος ἀκούσας ἐμβληθῆναι αὐτὸν ἐκέλευσεν εἰς γαλεάγραν καὶ δίκην θηρίου περιφερόμενον καὶ τρεφόμενον, κολαζόμενον οὕτως ἐποίησεν ἀποθανεῖν. – Denn Telesphoros, einer seiner Heerführer, verspottete einmal bei einem Symposion Arsinoe (die war die Frau des Lysimachos und hatte die Gewohnheit, sich zu übergeben) und sagte: „Schlecht fängst du an, wenn du diese Muse / diese kotzende Frau hereinbringst.“ Als Lysimachos das hörte, befahl er, ihn in einen Käfig zu sperren und zur Vergeltung wie ein wildes Tier zu halten und zu füttern; so bestrafte er ihn, bis er starb. (Athen. *Deipn.* 14.6.) Zentrales Thema ist bei Athenaios das Wortspiel von Telesphoros; seine Strafe wird entsprechend kurz abgehandelt und keine Verstümmelung erwähnt. Telesphorus zitiert hier einen Vers von Euripides, dessen Bedeutung sich je nach Atempause verändert: τὴνδε μοῦσαν – diese Muse; τὴνδ' ἐμοῦσαν – diese kotzende Frau. (*fr. adesp.* 395 + 184 TGF2 = 616c aus *Antiope*). Vgl. McCURE 2003, 271.

142 Dieser Schriftsteller, nicht genauer zu datieren als zwischen dem 2. und 4. Jh. n. Chr., fasst die *Historiae Philippicae* von Pompeius Trogus (1. Jh. v. Chr.) zusammen. Trogus scheint die Geschichten vom Löwenkämpfer Lysimachus und dem Gefangenen im Käfig zu vermischen: Alexander hat den Philosophen Kallisthenes verstümmelt und eingesperrt, Lysimachus verhilft ihm zu einem schnelleren Tod durch Gift. Genau das löst Alexanders Zorn aus, der daraufhin Lysimachus zum Kampf gegen den Löwen zwingt (Trog. 15.3.7 ff.). Trogus betont die freiheitsliebende Gesinnung des Kallisthenes, die zum Handlungsanreiz für Lysimachus wird, der daraufhin seine eigene *virtus* beweist. In ähnlicher Weise dient Telesphorus bei Plutarch als Folie für die Todesverachtung des Demetrios.

bene autem mori est effugere male vivendi periculum. Itaque effeminatissimam vocem illius Rhodii existimo, qui cum in caveam coniectus esset a tyranno et tamquam ferum aliquod animal aleretur, suadenti cuidam ut abstineret cibo, „omnia“ inquit „homini, dum vivit, speranda sunt“. Ut sit hoc verum, non omni pretio vita emenda est.

Gut zu sterben aber heißt, der Gefahr schlecht zu leben zu entkommen. Deshalb halte ich die Aussage jenes Rhodiens für äußerst unmännlich: Als er von einem Tyrannen in einen Käfig geworfen und wie irgendein wildes Tier gefüttert wurde, sagte er zu einem, der ihm riet, nichts mehr zu essen: „Der Mensch kann auf alles hoffen, so lange er lebt.“ Das mag zwar wahr sein, aber man soll sich das Leben nicht um jeden Preis erkaufen.

Sen. *epist.* 70.6–7

Sowohl der Kontext der Geschichte als auch die Beschreibung der Umstände, unter denen Telesphorus lebt, sind hier deutlich reduziert: Auf diese Weise kann kaum Sympathie mit dem Gefangenen entstehen, dessen Verhalten Seneca von vornherein als *effeminatissimus* diskreditiert – denn statt sich der Unterdrückung durch den „Tyrannen“ zu entziehen und selbstbestimmt zu sterben, zieht dieser Telesphorus ein Dahinvegetieren in vager Hoffnung und in Abhängigkeit von der Willkür eines anderen vor.

Anschaulichkeit und Steigerung in der zweiten *exempla*-Gruppe

Wie schon erwähnt, fällt bei Seneca zunächst die unterschiedliche Länge der drei *exempla* auf. Alexanders Mord an Clitus wird in einem Satz abgehandelt – und dieser ist nur deshalb etwas länger, weil Seneca ihn mit drei Elementen erweitert, die an seine Überleitung anschließen: *ex Aristotelis sinu* und *et una educatum* greifen das Motiv der Bildung auf, die eigentlich Griechen von barbarischen Persern unterscheidet; mit *et pigre ex Macedone ac libero in Persicam servitutem transeuntem* weist Seneca darauf hin, dass Alexander schon persische Herrschaftsformen übernommen hat – kein Wunder also, dass er sich Kritikern gegenüber so mörderisch verhält wie Kambyses, Xerxes und Darius. Den eigentlichen Tod beschreibt Seneca knapp und sachlich mit *manu sua transfodit*, „er erstach ihn eigenhändig“. Er erweckt damit den Eindruck eines Totschlags im Affekt, ein schneller Tod mit einer Waffe – ganz anders als die ausführlichen Schilderungen von Curtius Rufus und Plutarch, die langsam und spannungsreich zum Mord hinführen und auch das entstandene Blutbad beschreiben. Die Betonung liegt also im ersten *exemplum* weniger auf einer visuellen Anschaulichkeit oder narrativ entfalteten Handlung (wie sie Seneca bei Kambyses und Praxaspes gestaltet) als auf dem verstärkten Kontrast von *feritas* und Bildung.

Auch bei Lysimachus und dem Löwen nutzt Seneca nicht die Gelegenheit, die Situation detailreich zu beschreiben oder Alexander explizit mit dem Löwen zu parallelisieren, wie er es in *De clementia* tut. Allein mit den Zähnen des Löwen (*dentibus leonis*) fügt er ein anschauliches Detail ein. Das bekannte *exemplum* dient jedoch nicht nur als chronologisch sinnvoller Übergang vom ersten zum dritten Beispiel, sondern enthält eine Pointe in Senecas Frage: Lernt der Grieche Lysimachus aus dem, was ihm widerfährt, und verhält sich selbst als Herrscher milder (und damit besser)? Eben

nicht, wie im Fragepartikel *numquid* schon anklingt. Sowohl Alexander als auch Lysimachus laufen damit der durchaus plausiblen Erwartung zuwider, Bildung und Erfahrung könnten einen Herrscher von willkürlicher Gewalt abhalten.

Das dritte *exemplum* ist eindeutig auf maximale Anschaulichkeit hin ausgelegt und daher deutlich länger als die beiden anderen. Seneca beschreibt detailliert das Aussehen von Telesphorus. Gleich dreimal thematisiert er dessen Verstümmelung; zunächst mit dem eher abstrakten *undique decurtatum*, „rundherum beschnitten / gestutzt“, das gleich mit *cum aures illi nasumque abscidisset*, „da er ihm Ohren und Nase abgetrennt hatte“ konkretisiert wird. Die dritte Erwähnung zeigt die zwei Ebenen, auf denen die Verstümmelung wirkt: *oris detruncati mutilatique deformitas* bezieht sich auf das physische Resultat (ein zerstörtes Körperteil); die Konsequenz daraus bezieht sich auf die Bewertung dieses Anblicks *humanam faciem perdidisset* – Telesphorus wird nicht länger als menschlich wahrgenommen. Das ist der Grund, weshalb ihn Lysimachus auch wie ein exotisches Tier im Käfig hält. Seneca begnügt sich jedoch nicht mit der repetitiven Beschreibung des verstümmelten Gesichts, das auch von Plutarch und Iunianus später so erwähnt wird. Er zählt noch zwei weitere anschauliche Bereiche dazu, die jeweils mehrere Elemente beinhalten. Diese beiden Gruppen werden mit *accedebat* („hinzu kam“) und *super haec* („darüber hinaus“) als Zusatz bzw. Steigerung eingeleitet: Erstens der auch von Körperausscheidungen mitverursachte Schmutz, in dem Telesphorus hausen muss, zweitens Schorf und offene, eiternde Wunden, die seinen Körper bedecken. Dementsprechend legt Seneca den Rezipienten, die er mit *visentibus* zur visuellen Imagination des Gefangenen aufruft, neben dem Erschrecken über die Verstümmelung (*terribilis erat forma*) auch Ekel und Abscheu (*non minus foeda*) als Reaktionen nahe. Die ekelerregenden Details intensivieren den Eindruck, Telesphorus sei überhaupt kein Mensch mehr (*dissimillimus homini*) – am Ende der Beschreibung wirkt er nicht einmal mehr wie ein Tier, sondern wie ein Monster (*factus monstrum*). Seine völlige physische Entstellung bewirkt, dass Telesphorus beim Betrachter kein Mitleid mehr hervorruft, sondern rein negative Emotionen. Genau diese überträgt Seneca aber auf Lysimachus, den Täter in diesem *exemplum*: Er ist durch allein sein Handeln noch menschenunähnlicher (*dissimilior*) und damit noch monströser als sein Opfer, ruft also umso mehr Schrecken und Ekel hervor.

Unbestreitbar ist Telesphorus der Höhepunkt an Anschaulichkeit in der zweiten *exempla*-Gruppe. Eine leichte Steigerung vom ersten zum zweiten Beispiel lässt sich ebenfalls ausmachen, denn die Zähne des Löwen sind bildlicher als das nüchtern erwähnte Erstechen. Man kann noch eine weitere Steigerung ausmachen, denn was die Herrscher ihren Freunden antun, wird von Mal zu Mal grausamer: Clitus stirbt einen vergleichsweise schnellen, sauberen Tod durch eine Waffe; für Lysimachus plant Alexander einen langsameren, qualvolleren Tod durch das Raubtier; Telesphorus muss unter grausamen Schmerzen dahinvegetieren und wird so nicht nur vorsätzlich lebenslang gefoltert, sondern durch die Haltung als Tier so sehr gede-

mütigt, dass er nicht mehr als Mensch wahrgenommen wird.¹⁴³ ROLAND MALCHOW sieht eine Steigerung der Brutalität auch über 3.14–17, d. h. über die erste und zweite *exempla*-Gruppe hinweg und nennt drei Stufen wachsender Grausamkeit:

13.14: der erschossene Jüngling: diese Vorstellung wirkt – zumindest für den damaligen Römer, der durch Krieg an Leichen gewohnt war – nicht überaus abstoßend; erschütternd ist nur die Vorstellung, daß der eigene Vater Teilhaber des Geschehens war. Schon grausiger ist das Bild Kap. 15, wenn dem Vater die eigenen Kinder zur Speise gegeben und ihm deren Köpfe gezeigt werden. Kap. 17: das Bild des im Käfig festgehaltenen Menschen wirkt aufgrund seiner Außergewöhnlichkeit wohl am stärksten, insbesondere weil Seneca den Anblick dieses Menschen in allen Einzelheiten schildert.¹⁴⁴

Dieser Ansicht kann ich mich nicht anschließen. Wenn Seneca eine gruppenübergreifende Steigerung angelegt hätte, weshalb passen dann die von MALCHOW nicht erwähnten *exempla* von Darius, Xerxes, Clitus und Lysimachus nicht in dieses Schema? Zudem vermischt MALCHOW hier verschiedene Ebenen, auf denen eine Steigerung möglich ist: Das eine ist die Intensivierung der Gewalt, das andere deren literarische Darstellung. Erzwungener Kannibalismus an den eigenen Kindern sowie Verstümmelung und lebenslange Folter werden sicherlich als „schlimmer“ eingestuft als die Erschießung eines Sohnes; doch wer entscheidet, dass Telesphorus ein schlimmeres Schicksal erleidet als Harpagus? Hier beruft sich MALCHOW auf die Ausführlichkeit von Senecas Beschreibung. Damit wechselt er aber auf eine andere Ebene, nämlich auf die der literarischen Darstellung der Gewalt. Und hier muss eindeutig verneint werden, dass der Tod von Praexaspes' Sohn weniger detailliert beschrieben wird als die Qualen des Telesphorus oder gar das Mahl von Harpagus: Wie ich oben gezeigt habe, geht Seneca gleich mehrfach auf den Tod des Jungen ein; schließlich ist es nicht nur die Erschießung, sondern vor allem auch die geöffnete Brust mit dem noch zitternden Herzen, die diese Szene visuell eindringlich macht – und die Sezierung des noch nicht ganz toten Kindes dürfte, anders als MALCHOW glaubt, auch einen kampferprobten Römer nicht völlig kalt gelassen haben. Weder auf der Ebene der Intensität von Gewalt noch auf der Ebene visueller Anschaulichkeit verfolgt Seneca in der *exempla*-Reihe in Buch 3 konsequent eine Steigerung. Vielmehr strukturiert er jede der drei Gruppen in der Reihe nach eigenen Prinzipien, wobei er jeweils ein Beispiel visuell besonders anschaulich beschreibt: Der Tod von Praexaspes' Sohn fesselt die Aufmerksamkeit des Rezipienten von Beginn an. Telesphorus im Käfig schließt die in der Tat klimaktisch angelegte zweite Gruppe prägnant ab. Und mit der von Sulla beauftragten Folterhinrichtung des Marius Gratidianus, dessen Verstümmelung auf Telesphorus rekurriert, setzt die dritte Gruppe ein.

¹⁴³ Vgl. MALCHOW 1986, 490 ff.

¹⁴⁴ MALCHOW 1986, 492.

Vorbilder für den Herrscher: *feritas* und gebildete Freundschaft

Auch in der zweiten *exempla*-Gruppe stellt Seneca zwei Modelle der Interaktion zwischen Herrscher und Untertan einander gegenüber, nämlich die Freundschaft unter gebildeten Menschen der raubtierhaften, nichtmenschlichen Grausamkeit. Diese *feritas* ist schon in der Überleitung 3.17.1 das entscheidende Stichwort – sie kennzeichnet die griechischen *exempla* ebenso wie die Perserbeispiele. Seneca hat sie in der *exempla*-Reihe von Buch 2 bereits als Steigerung der *ira* präsentiert. Der menschenfressende Löwe, dem Lysimachus gerade noch entkommt, ist die Verkörperung dieser herrschaftlichen *feritas*: Auch der Grieche Alexander ist also nicht besser als die persischen Barbaren. Diese Argumentation bleibt – wohl auch wegen der Bekanntheit des Beispiels – nur angedeutet, ist aber naheliegend, da im *exemplum* von Telesphorus die Gegenüberstellung von Tierischem und Menschlichem voll ausgespielt wird. Noch mehr als seine Macht demonstriert Lysimachus hier seine *feritas*. Damit wird er bei anderen nicht nur Schrecken, sondern auch Abscheu verbreiten. Diese Mischung kann jedoch für einen Herrscher gefährlich werden. Seneca geht in *De ira* mehrmals darauf ein (1.20.4; 2.11.3; 3.16.2) und thematisiert diesen Zusammenhang auch beim Löwen-Beispiel in *De clementia* – daran anschließend argumentiert er, dass die *feritas* des grausamen Tyrannen nicht durch Abschreckung seine Herrschaft sichert, sondern zur Revolte führt (1.25.3 und 1.26.).

Seneca entwirft jedoch in der zweiten *exempla*-Gruppe auch ein Gegenbild, nämlich ein freundschaftliches Verhältnis zwischen dem Herrscher und seinem ebenso gebildeten Untertan. Genau das, so postuliert die Überleitung, könne man ja von einem Volk erwarten, das sich – im Gegensatz zu den Persern – durch *eruditio* (Bildung) und *litterarum cultus* (Schriftkultur) auszeichnet. Alexander und Lysimachus entsprechen dieser Forderung leider nicht, obwohl ihre Opfer jeweils als enge Freunde vorgestellt werden: Clitus *carissimus*, Lysimachus *aeque familiaris*, Telesphorus *amicus*. Seneca weist auch darauf hin, dass Clitus gemeinsam mit Alexander unterrichtet wurde (*una educatus*), und dieser besitzt in Aristoteles sogar noch einen philosophischen Ratgeber.¹⁴⁵ Sie hätten also die besten Voraussetzungen dafür, Differenzen anders als durch tödliche Gewalt zu lösen. Der Fokus auf die freundschaftliche, gebildete Beziehung zwischen Herrscher und Opfer kommt in den anderen erhaltenen Versionen so nicht vor und wird von Seneca absichtlich gesetzt, um der *feritas* ein positives Vorbild zur Seite zu stellen. Gleichzeitig erreicht er so eine Steigerung im Vergleich zur ersten *exempla*-Gruppe, denn die Opfer der Meder und Perser waren Bedienstete bzw. beliebige Untertanen.

¹⁴⁵ Ob Seneca mit *ex sinu Aristotelis* nur darauf hinweisen will, dass auch die höchste Bildung beim prominentesten Philosophen nicht vor der eigenen *ira* schützen kann, oder ob auch eine gezielte Spitze gegen Aristoteles gemeint ist, lässt sich m. E. nicht ersehen; KASTER 2010 *ad loc.* plädiert für Letzteres: „S. alludes to Aristotle’s tuition of Alexander to connect the former’s ‘unsound’ views on anger (1.7.1, 9.2nn.) with the latter’s behavior.“

5.4.3 Herrscher und Bürger: Tödliche *ira* unter Römern (3.18–19)

Die römische *exempla*-Gruppe beschließt den chronologischen Teil der Beispielsreihe und umfasst nur zwei *exempla*, während Seneca vier persische und drei griechische *exempla* nannte – sie sind jedoch beide ausführlich erzählt. Beide weisen Verbindungen zu den vorangegangenen Gruppen auf und die von Wiederholungen dominierte Struktur ähnelt dem Aufbau des ersten Beispiels aus der gesamten Reihe. Eine weitere Besonderheit ist die Personenkonstellation: Beim Beispiel aus republikanischer Zeit fällt Marcus Marius Gratidianus unter Sulla gleich mehreren Tätern zum Opfer, während Kaiser Caligula mehrere Amtsträger, Senatoren und Ritter foltert bzw. hinrichten lässt. Streng genommen bildet der Abschnitt zu Caligula also eine Untergruppe. Wie bei den anderen *exempla*-Gruppen hebt Seneca auch hier eine Eigenart der Opfer hervor – es handelt sich bei allen um öffentlich geachtete Personen bzw. Beamte; die Täter dagegen missbrauchen ihre Amtsgewalt bei der Anordnung von Strafen und Todesurteilen. Diesen Schwerpunkt setzt Seneca bereits in der Einleitung der Gruppe, in der er kritisiert, dass die ausländische *saevitia* gemeinsam mit der Barbarei von Hinrichtungen und Vergeltungsmaßnahmen (*suppliciorum irarumque barbaria*) auch in römische Sitten (*in Romanos mores*) übergegangen sei (3.18.1). Die zunehmende Häufung von Begriffen (*feritas, saevitia, crudelitas, voluptas, superbia*), die Seneca in Buch 2 noch dazu verwendet, um *saevitia* sorgfältig von *ira* abzugrenzen, lässt erkennen, dass es in der praktischen Verwendung von Beispielen schwer fällt, diese Trennung aufrecht zu erhalten – zumal wenn man wie Seneca diejenigen auswählt, die ein besonders hohes Maß an Gewaltausübung aufweisen.¹⁴⁶

Mehrere Täter, ein Opfer: Marcus Marius Gratidianus

Die Geschichte vom Foltertod des Marcus Marius Gratidianus ist eines der am weitesten verbreiteten *exempla* aus sullanischer Zeit – vor Seneca berichten Sallust, Livius und Cicero in unterschiedlicher Länge davon; Valerius Maximus gestaltet dazu ein eindrückliches Beispiel für *crudelitas*.¹⁴⁷ Viele Autoren verkürzen wie Seneca den Namen des Opfers auf (M.) Marius und bauen damit einen pointierten Gegensatz zu Sulla auf, dessen größter Gegner Gaius Marius war – der Onkel des Gratidianus. Dieser wurde 82 v. Chr. bei lebendigem Leib an Gesicht und Körper bis zum Tod verstümmelt. Da auch Lucan diese Zerstückelung im zweiten Buch des *Bellum Civile* ausführlich

¹⁴⁶ Auflistung der in Buch 3 wiederkehrenden Begriffe aus Buch 2: *haec barbaris regibus feritas in ira fuit* (17.1), *utinam ista saevitia intra peregrina exempla mansisset* (18.1), *voluptatis, quam ingentem crudelitas eius sine dilatione poscebat* (18.4), *quam superba fuerit crudelitas eius ad rem pertinet scire, quamquam aberrare alicui possimus videri et in devium exire; sed hoc ipsum pars erit irae super solita saevientis*. (19.1), *quae ista saevitia est?* (19.4), *non enim Gai saevitiam, sed irae, propositum est describere ...* (19.5).

¹⁴⁷ Sall. *hist. fig.* 144M, Liv. *epit.* 88, Asconius 83.26–84.1 zu Cic. *In toga candida, commentariolum petitionis* 3.10, Val. Max. 9.2.1.

thematisiert und vielfach metaphorisch auflädt, werde ich mich erst in Kapitel 6.5 mit den Parallelstellen zu Seneca und Lucan auseinandersetzen, zumal für das Verständnis bei Seneca vor allem die Funktion innerhalb der Reihe in *De ira* wichtig ist.

Utinam ista saevitia intra peregrina exempla mansisset nec in Romanos mores cum aliis adventiciis vitis etiam suppliciorum irarumque barbaria transisset! M. Mario, cui vicatim populus statuas posuerat, cui ture ac vino supplicabat, L. Sulla praefringi crura, erui oculos, amputari linguam manus iussit, et, quasi totiens occideret quotiens vulnerabat, paulatim et per singulos artus laceravit. Quis erat huius imperii minister? Quis nisi Catilina iam in omne facinus manus exercens? Is illum ante bustum Quinti Catuli carpebat gravissimus mitissimi viri cineribus, supra quos vir mali exempli, popularis tamen et non tam immerito quam nimis amatus per stillicidia sanguinem dabat. Dignus erat Marius qui illa pateretur, Sulla qui iuberet, Catilina qui faceret, sed indigna res publicae in corpus suum pariter et hostium et vindicum gladios reciperet.

Wenn doch diese Brutalität (*saevitia*) bei den ausländischen Beispielen geblieben und nicht in römische Sitten übergegangen wäre, mit anderen ausländischen Lastern und sogar der Barbarei der Hinrichtung und Strafen aus *ira*! Dem Marcus Marius, dem das Volk in jeder Straße Statuen errichtet hatte, den es mit Weihrauch und Wein ehrte, ließ Lucius Sulla die Beine brechen, die Augen herausreißen, die Zunge amputieren und die Hände, und, als ob er ihn so oft tötete wie er ihn verletzte, verstümmelte er ihn nach und nach auch an den einzelnen Gliedern. Wer war der Beamte, der diesen Befehl ausführte? Wer wenn nicht Catilina, der seine Hände bereits in jedem Verbrechen übte? Dieser riss ihn in Stücke vor dem Grab des Quintus Catulus, und am schlimmsten – bei der Asche eines überaus sanften Mannes, über dem ein Mann von schlechtem Vorbild (dennoch beliebt beim Volk und nicht so sehr unverdient als allzu sehr geliebt) sein Blut tropfenweise spendete. Es war angemessen, dass Marius jenes erlitt, Sulla es befahl, Catilina es tat, doch unangemessen und unwürdig, dass der Staat in seinen Körper gleichermaßen die Schwerter der Feinde wie der Beschützer aufnahm.

Sen. *ira* 3.18

Seneca charakterisiert Gratidianus als Person von öffentlichem Interesse: Auch wenn er kein gutes Vorbild abgibt, ist er beliebt beim Volk, das ihm Statuen aufstellt, Weihrauch und Wein opfert. Als Täter erscheint zunächst Sulla; erst ab der Mitte des Beispiels wird klar, dass es um mehrere Personen geht. Catilina ist der *minister*, der ausführende Amtsträger (*qui faceret*), Sulla der Machthaber mit Befehlsgewalt (*qui iuberet*). Gratidianus bleibt das passive, leidende Objekt (*qui patietur*) – das allerdings für Seneca stellvertretend für die *res publica* steht, die von genau den Männern vernichtet wird, die eigentlich für ihre Erhaltung arbeiten sollten. Statt römisches Recht durchzusetzen, praktizieren sie eine barbarische Form der Folter und Hinrichtung; für Catilina ist es nur eine Fingerübung und Vorbereitung auf weitere Verbrechen.

Wie die gesamte römische *exempla*-Gruppe ist dieses Beispiel von Wiederholungen dominiert, in denen Seneca konkrete Details mit abstrakteren Formulierungen abwechselt. So folgt er nicht dem Prinzip der Steigerung, erreicht aber sehr wohl eine Verdichtung der Anschaulichkeit und ermöglicht es dem Rezipienten, die geschilderten Ereignisse aus unterschiedlicher emotionaler Distanz wahrzunehmen.

Die Beschreibung der Zerstückelung beginnt Seneca mit einer Liste konkreter Details – *praefringi crura, erui oculos, amputari linguam, manus iussit* – und nimmt dadurch eine recht nahe Perspektive ein. Der anschließende metaphorischer Vorwurf

an Sulla, Gratidianus mit jeder Verletzung aufs neue zu töten, distanziert sich einerseits von diesen Nahaufnahmen. Gleichzeitig weist er explizit darauf hin, dass Seneca hier Szenen wiederholt und die Handlung in eine Auflistung von Details zergliedert. Auf kuriose Art ist Senecas Text also der *saevitia* des Täters näher als der empörten Perspektive eines Außenstehenden, aus der Seneca hier argumentiert. Wieder näher am Geschehen ist die Ergänzung, dass Catilina Gratidianus vor einem Grab zerreißt (*carpebat*); hyperbolisch dagegen die Bemerkung, das Opfer spende tropfenweise sein Blut (*per stillicidia sanguinem dabat*). Die Formulierung dieser Übertreibung versetzt den Mord in den Kontext des (Blut-)Spendens an Gräbern und charakterisiert ihn damit ganz klar als Menschenopfer. Zugleich rekurriert die Wortwahl auf das eingangs verwendete Verb *supplicare* (darbringen, verehren), das die öffentliche Ehrerbietung gegenüber Gratidianus beschreibt. Dieses wiederum steht im Kontrast zu dem *supplicium* (der Strafe und Hinrichtung), das er erleidet. Vom Objekt der Verehrung wird Gratidianus also durch die barbarische Form der Strafe zum Menschenopfer, eine Art der Verehrung, die selbst den toten Catulus noch besudelt. Während die „Nahaufnahmen“ die visuelle Imagination der Rezipienten mit konkreten Details beliefern, geben die distanzierteren Elemente einerseits Anregung zur moralischen Bewertung (Menschenopfer wurden negativ gesehen) und rücken andererseits die Struktur der Beschreibung und deren möglicherweise problematischen Bezug zum Inhalt in den Vordergrund.

Mehrere Opfer, ein Täter: Gaius Caesar (Caligula)

Das *exemplum* Caligulas ist für Senecas zeitgenössischen Rezipienten von besonderer Bedeutung, weil es ihm zeitlich am nächsten kommt und er möglicherweise wie Seneca selbst unter Caligula zu leiden hatte – schließlich richtet sich *De ira* an Senecas Bruder Novatus, der ebenfalls aus genau der Zielgruppe kommt, die Gefahr lief, die *ira* des Herrschers zu wecken. Auch wer Caligula nicht miterlebt hat, soll durch Senecas Reihe erkennen, dass römische Machthaber keineswegs weniger der *ira* unterliegen als die barbarischen Perser oder ausländischen Griechen; dass es hier also keinen kulturell bedingten Fortschritt gibt. Darum betont Seneca mehrmals, dass Caligulas Opfer Römer sind – zum guten Teil auch noch hochrangige Beamte. Caligula trägt sein hohes Amt zwar schon im Namen (C. Caesar, Kaiser Gaius), wird dagegen nicht weiter mit Titeln wie *princeps* oder *rex* versehen und auch abgesehen vom ersten Satz gar nicht benannt – stattdessen zeigt sich immer wieder, dass „der Mann“ seine Stellung nicht würdig repräsentiert. Das *exemplum* ist relativ lang und lässt sich in vier Abschnitte unterteilen (3.18.3–4, 19.1–2, 19.3–4, 19.5).

18.3. *Quid antiqua perscrutor? modo C. Caesar*

Sex. Papinium, cui pater erat consularis,

Betilienum Bassum quaestorem suum, procuratoris sui filium,

aliosque et senatores et equites Romanos

uno die flagellis cecidit, torsit, non quaestionis sed animi causa.

4. *deinde adeo inpatiens fuit differendae voluptatis (quam ingentem crudelitas eius sine dilatione*

poscebat) ut in xysto maternorum hortorum (qui porticum a ripa separat) inambulans quosdam ex illis cum matronis atque aliis senatoribus ad lucernam decollaret.

Quid instabat? Quod periculum aut privatum aut publicum una nox minabatur? Quantum fuit lucem expectare denique, ne senatores populi Romani soleatus occideret!

3.18.3. Doch was nehme ich alte Beispiele unter die Lupe? Vor kurzem hat Gaius Caesar den Sextus Papinius, dessen Vater Konsul war, den Betilienus Bassus, seinen Quaestor, Sohn seines Prokurators, und andere, sowohl Senatoren als auch römische Ritter an einem einzigen Tag mit Peitschen getötet, hat sie gefoltert, nicht um sie zu befragen, sondern weil ihm der Sinn danach stand.

4. Dann war er zu ungeduldig, seine Lust (*voluptas*) aufzuschieben (denn seine Grausamkeit (*crudelitas*) forderte, diese gewaltige ohne Aufschub [zu befriedigen]), dass er im Laubengang der mütterlichen Gärten, der die Säulenhalle vom Ufer trennt, beim Spaziergehen mit Frauen und anderen Senatoren manche von jenen beim Fackellicht enthauptete.

Was stand auf dem Spiel? Welche Gefahr, ob persönlich oder öffentlich, drohte von einer einzigen Nacht? Wie wenig hätte es schon gekostet, auf das Tageslicht zu warten, damit er nicht Senatoren des römischen Volkes in seinen Abendschuhen tötete!

Sen. *ira* 3.18.3–4

Im ersten Abschnitt behandelt Seneca zunächst zwei *exempla*-Gruppen, die er chronologisch durch *modo* und *deinde* voneinander absetzt. Ähnlich wie in den Gladiatorenbeispielen in Brief 70 erzeugt er einen Spannungsbogen, indem er nach dem Täter Caligula erst seine Opfer aufzählt bzw. die Umstände der Tat schildert, und das entscheidende Verb ganz ans Ende des Satzes stellt (*flagellis cecidit, torsit und decollaret*).¹⁴⁸

Die namentlich erwähnten Opfer Sextus Papinius und Betilienus Bassus der ersten Gruppe charakterisiert Seneca zudem durch die Nennung ihres Amtes bzw. das des Vaters. Sie haben öffentliche Positionen und gehören ebenso wie die anonym aufgeführten *senatores* und *equites* einem hohen Stand an, der sie nach der gängigen römischen Gesetzgebung eigentlich vor körperlichen Übergriffen wie der Folter schützen müsste. Damit wiederholt Seneca die Struktur des *exemplums* von Gratidianus und Sulla, in dem ebenfalls die Bekanntheit des Opfers und seine öffentliche Verehrung mit der Folter durch die Amtsträger Sulla und Catilina kontrastiert wird. Dass dieser Kontrast auch das Caligula-*exemplum* dominiert, zeigt sich daran, dass Seneca zu Papinius und Bassus keine weitere Information liefert.¹⁴⁹ Er nennt die beiden vielmehr stellvertretend für die vielen Senatoren und Ritter, die Caligula foltert und tötet.¹⁵⁰ Seneca gibt zudem bei beiden Gruppen einen legitimen Grund für der-

148 Vgl. Kap. 4.2.

149 Laut dem Geschichtsschreiber Cassius Dio aus dem 2./3. Jh. war Papinius an einer Verschwörung gegen Caligula beteiligt (Cass. Dio 59.25.5–6; für die Exekution von Bassus gibt auch er keinen Grund an).

150 Suet. *Cal.* 26 und Cass. Dio 59.18. berichten von den Grausamkeiten Caligulas gegenüber den Senatoren, die von Gefängnis, Exil und Hinrichtung bedroht sind und sich z.T. selbst für den Freitod entscheiden.

artiges Tun an: Folter im Rahmen einer *quaestio* (Befragung, Ermittlung) oder eine schnelle Exekution, falls für den Kaiser oder die Öffentlichkeit unmittelbare Gefahr droht, wären ja noch nachvollziehbar. Doch Seneca unterstellt Caligula, zur Befriedigung seiner eigenen Lust an der Grausamkeit so zu handeln (*animi causa; voluptas, crudelitas*).¹⁵¹ Caligula hat seine *voluptas* nicht unter Kontrolle, denn sogar während eines nächtlichen Gartenspaziergangs muss er ihr nachgeben. Seneca schildert die Umstände dieser Exekution nicht nur, um die Spannung zu erhöhen, sondern auch, weil sie natürlich völlig konträr zum üblichen Ablauf einer Hinrichtung sind.¹⁵² Caligula nimmt seine Aufgaben als höchster Richter nicht ernst. Selbst seine Kleidung spiegelt das wider: *soleatus* ist er bei den nächtlichen Hinrichtungen. Gemeint sind die Sandalen, die man bei heiteren gesellschaftlichen Anlässen trug, nicht jedoch als Beamter in Ausübung seiner Pflicht.¹⁵³

Im zweiten Abschnitt kommentiert und erweitert Seneca diese beiden Gruppen. Er weist explizit darauf hin, dass manche Rezipienten diese repetitive Ausführung als unnötigen Exkurs verstehen könnten. Jedoch gehört es für ihn zum Thema, die *crudelitas* Caligulas genauer zu beschreiben. Hier geht es um eine *ira*, die über das Gewohnte hinaus wütet – und genau deshalb ist der scheinbar überflüssige Exkurs wichtig, weil er eben dieses Übermaß abbildet.¹⁵⁴

19.1. *Quam superba fuerit crudelitas eius ad rem pertinet scire, quamquam aberrare alicui possimus videri et in devium exire; sed hoc ipsum pars erit irae super solita saevientis:*

Ceciderat flagellis senatores: ipse effecit ut dici posset ‚solet fieri‘.

Torserat per omnia quae in rerum natura tristissima sunt: fideculis talaribus eculeo igne vultu suo. 2. Et hoc loco respondebitur: ‚magnam rem! si tres senatores quasi nequam mancipia inter verbera et flammam divisit homo

qui de toto senatu trucidando cogitabat,

qui optabat ut populus Romanus unam cervicem haberet,

ut scelera sua tot locis ac temporibus diducta in unum ictum et unum diem cogeret.‘

Quid tam inauditum quam nocturnum supplicium? Cum latrocinia tenebris abscondi soleant, animadversiones quo notiores sunt plus in exemplum emendationemque proficiunt. 3. Et hoc loco re-

151 Suet. *Cal.* 27, 30 und 32 thematisiert diese *saevitia* Caligulas wiederholt, und auch Cass. Dio 59.10.2 hält fest: ἦν δὲ οὐ τὸ πλῆθος τῶν ἀπολλυμένων οὔτω τι δεινόν, καίπερ δεινὸν ὄν, ἀλλ’ ὅτι τοῖς τε φόνοις αὐτῶν ὑπερέχαιρε καὶ τῆς τοῦ αἵματος θέας ἀπλήστως εἶχεν. – Es war aber nicht die Zahl der Toten so schrecklich, obwohl sie an sich schon schrecklich war, sondern die Tatsache, dass er sich über ihren Tod über die Maßen freute und unersättlich nach dem Anblick des Blutes war.

152 Vgl. Tac. *ann.* 15.44 zu Neros Christenverbrennung während einer Gartenparty.

153 Vgl. auch Suet. *Calig.* 52.1 über Caligulas extravagante und unpassende Kleidung und Cicero über Verres in Sandalen, *Verr.* 2.5.33.86. Übersetzungen von *De ira* tun sich an dieser Stelle nicht leicht; so übersetzt ROBERT KASTER *soleatus* mit „a man in flip-flops“, JULIA WILDBERGER „von jemandem in Hausschuhen“.

154 Darum nennt auch SEIDENSTICKER 1985, 118 die *ira super solita saeviens* als typisches Beispiel für den von ihm geprägten Terminus *comparativus Senecanus*: „Der Autor und seine Geschöpfe sind immer auf der Suche nach dem Ungewöhnlichen (*insolitum*), dem noch nicht Gewagten (*inausum*); auf der Jagd nach etwas, das alles bisher Dagewesene übertrifft, nach dem *maius aliquid*.“

spondebitur mihi: „quod tanto opere admiraris isti beluae cotidianum est; ad hoc vivit, ad hoc vigilat, ad hoc lucubrat.“

19.1. Wie hochmütig seine Grausamkeit sein konnte, das zu wissen gehört zum Thema, wiewohl wir manchem davon abzukommen scheinen und auf einen Abweg zu geraten; **aber dieser [Abweg] selbst wird Teil der ira sein, die über das Gewohnte hinaus wütet:**

Er hatte mit Peitschen die Senatoren getötet: Er selbst hat erreicht, dass es möglich ist zu sagen: „So was passiert eben“.

Er hatte sie gefoltert mit allem, was in der Welt am quälendsten ist: mit Saitenspiel, Fußzwingen, Pferd, Feuer, seinem eigenen Gesicht. **2.** Und an dieser Stelle wird man antworten: „Ist doch großartig! Wenn er drei Senatoren wie Sklavengesindel zwischen Schlägen und Flammen aufteilt – der Mann,

der darüber nachdachte, den ganzen Senat abzuschlachten,

der wünschte, das römische Volk hätte nur einen Hals, damit er seine an so vielen Orten, zu so vielen Zeiten begangenen Verbrechen in einen einzigen Hieb und einen einzigen Tag zwingen könnte.“

Und was ist mit der so unerhörten und nächtlichen Hinrichtung? Denn Raubüberfälle werden ja gewöhnlich in der Dunkelheit verborgen, doch je bekannter ein Strafvollzug ist, desto mehr Nutzen hat er als *exemplum* und zur Besserung. **3.** Und an dieser Stelle wird man mir antworten: „Was du als so großes Werk bestaunst, ist für dieses Biest alltäglich; dafür lebt es, dafür wacht es, dafür ist es nachtaktiv.“

Sen. *ira* 3.19.1–2

Wie beim *exemplum* des Gratidianus verzahnt Seneca in den beiden Abschnitten eine abstrakte und eine konkrete Ebene. Mit *ceciderat flagellis senatores, torserat* und *nocturnum supplicium* wiederholt er in 3.19 die Stichworte des ersten Abschnitts 3.18 und konkretisiert die vorher abstrakt genannte Folter (*torsit*, 3.18.3) nun in einer Liste von Folterinstrumenten (3.19.1). Der Kommentar des Interlocutors in 3.19.2 gibt die Bewertung dieser Handlung vor: *quasi nequam mancipia*, „wie irgendein Sklavengesindel“ behandelt Caligula die Senatoren,¹⁵⁵ und das ist letztlich nur stellvertretend für Caligulas größten Wunsch, den gesamten Senat abzuschlachten und das ganze römische Volk zu enthaupten. Das würde, so der Interlocutor, seine vielen einzelnen Verbrechen *in unum ictum et unum diem* zusammenfassen – ein Echo des *uno die*, an dem die Folter der Ritter und Senatoren stattfindet (3.18.1). Auch die Kritik an nächtlichen Hinrichtungen wiederholt und erweitert Seneca. Zuvor hatte er die Umstände detailliert beschrieben, nun bringt er eine abstrakte Bewertung: Üblicherweise dienen Exekutionen der Abschreckung und finden tagsüber und öffentlich statt; Caligula verbirgt sie stattdessen wie ein Verbrechen.¹⁵⁶

155 Daran erinnert auch die Formulierung *inter verbera et flammis*: Diese ähnelt der Kette von Ausrufen *torque verbera ure* und *ignis, ferrum, tormenta* (Sen. *mai. contr.* 10.5.10 und 23) bzw. *occide verbera ure* (Sen. *epist.* 71.5), mit der zur Bestrafung von Sklaven aufgerufen wird. Vgl. Kap. 3.3.2.

156 Die Wahl von *latrocinium* (Raub, Raubüberfall) ist wohl eine zusätzliche Spitze gegen die Habgier Caligulas – Cassius Dio wirft ihm vor, Männer nur zu exekutieren, um ihr Vermögen beschlagnahmen zu können (59.10.7, 14.1 und 18.5).

Im Gegenzug hat Caligula großes Interesse daran, seine Kritiker zum Schweigen zu bringen. Diesen Punkt fügt Seneca in einem dritten Abschnitt hinzu: Caligula lässt die Opfer seiner Exekutionen knebeln, weil er fürchtet, dass die Todgeweihten weitere seiner Verbrechen benennen könnten. Auch darin sei er einzigartig:

19.3. *Nemo certe invenietur alius qui imperaverit omnibus iis in quos animadverti iubebat os inserta spongea includi, ne vocis emittendae haberent facultatem. Cui umquam morituro non est relictum qua gemeret? Timuit ne quam liberio rem vocem extremus dolor mitteret, ne quid quod nollet audiret; sciebat autem innumerabilia esse quae obicere illi nemo nisi periturus auderet. 4. Cum spongeae non invenirentur, scindi vestimenta miserorum et in os farciri pannos imperavit. Quae ista saevitia est? Liceat ultimum spiritum trahere, da exiturae animae locum, liceat illam non per vulnus emittere.*

19.3. Sicherlich wird man niemanden anderen finden, der befahl, dass all denen, gegen die vorzugehen er anordnete, der Mund mit einem Schwamm verschlossen werde, damit ihre Rufe keine Möglichkeit hätten zu erklingen. Welchem Todgeweihten war es je untersagt, zu stöhnen? Er befürchtete, dass extremer Schmerz eine freiere Rede aussenden könnte, etwas, das er nicht hören wollte; er wusste aber, dass es unzählige Dinge waren, die ihm vorzuwerfen niemand außer einem Sterbenden wagen würde. 4. Wenn man keine Schwämme finden konnte, befahl er, die Kleider der armen Leute zu zerreißen und ihnen die Lumpen in den Mund zu stopfen. Was ist das für eine *saevitia*? Es muss doch erlaubt sein, einen letzten Atemzug zu tun, der Seele eine Stelle zum Entweichen zu geben, es muss doch möglich sein, jene nicht durch eine Wunde zu schicken.

Sen. *ira* 3.19.3–4

Offensichtlich entspricht Caligulas Vorgehensweise nicht der üblichen Praxis. Zum Einen haben die Todgeweihten bzw. Sterbenden keine Möglichkeit, ihren (physischen wie psychischen) Schmerz auszudrücken.¹⁵⁷ Zum Anderen wird auch der Sterbevorgang gestört, denn die Seele kann wegen des Knebels nicht mit dem letzten Atem ausgehaucht werden. Die *saevitia* Caligulas, die die Lebenden von Kritik abhält, erfordert es, selbst die Sterbenden noch zu kontrollieren, denn nur sie würden es überhaupt wagen, noch Kritik zu äußern.

Kein Vorbild für den Herrscher: Lachen über und Kritik an Caligula

Die Kritik an Caligula spielt sich in dieser *exempla*-Gruppe auf zwei Ebenen ab. Der Erzähler Seneca subsummiert Caligulas Untaten unter *superba crudelitas* und *ira*, die den Rahmen des Gewohnten sprengt. Gleichzeitig meldet sich im zweiten Abschnitt ein Interlocutor zu Wort,¹⁵⁸ der dieselben Vorfälle relativiert und ironisiert. Er bietet so einen weiteren emotionalen Zugang zu den Ereignissen: zynischer Humor statt Empörung. Dabei geht es nicht um entgegengesetzte, einander ausschließende Deutungsmuster, sondern darum, den Rezipienten auch in seinen emotionalen Reaktionen möglichst vielfältig anzusprechen.

¹⁵⁷ Vgl. MALCHOW 1986 *ad loc.* zu üblichen Klagelauten.

¹⁵⁸ *ut dici posset; respondebitur.* Dieser Interlocutor scheint mehr als zynische „Zweitstimme“ Senecas aufzutreten und weniger die platten Ansichten anderer Einschübe zu vertreten, die NUSSBAUM 1994, 407 beschreibt.

Die Reaktion des Interlocutors auf Caligulas *super solita* Taten zeigt, dass sich – bedingt durch ihre ständige Wiederholung – auch die unfreiwilligen Rezipienten Caligulas längst an seine „über Gewohntes“ gehende *ira* gewöhnt haben: Hinrichtungen von Senatoren gehören zum Alltag, bei Folter ist man froh, wenn es nur wenige trifft und nicht zum allgemeinen Abschlachten wird, schließlich ist Caligula kein gewöhnlicher Mensch, sondern eine Bestie. Diese paradoxe Rechtfertigung demonstriert, wie man aus einer ohnmächtigen Position heraus der Grausamkeit von Herrschern ohne eigene *ira* begegnet – indem mit tiefschwarzem Humor das Ungewöhnliche zum Alltag erklärt wird. Diese zynische Relativierung ist vielleicht auch deshalb naheliegend, weil Caligula in dem Ruf stand, (potentielle) Opfer gerade durch seine spitze Zunge zu demütigen.¹⁵⁹

Während die Sprüche des Interlocutors durch ihren Sarkasmus vom tödlichen Schrecken der Taten distanzieren können, rückt die ausführliche Ergänzung in 3.19.3–4 den Rezipienten durch die konkrete Beschreibung der Knebelungen und der unterdrückten Geräusche wieder näher ans Geschehen und die emotionalen Auswirkungen. Zugleich thematisiert dieser Abschnitt die Unterdrückung der Redefreiheit, die ebenso wie die ohnmächtige Position des Unterlegenen Euphemismen fördert.

Gerade die *exempla* zu Caligula bieten verschiedene Rezeptionsreaktionen an: Durch konkrete Details wird die visuelle Imagination angeregt, die einen emotionalen Zugang verstärken kann. Der Sprecher Seneca liefert eher abstrakte Einordnungen der Taten als amoralisch und ungesetzlich und verknüpft sie mit der bereits in Buch 2 kritisierten *voluptas*. Seine Haltung legt ein eher distanzierendes Nachdenken über die *exempla* nahe und zeigt gleichzeitig explizit Empörung. Der Interlocutor wiederum hebt durch seine Kommentare eine absurde, komische Seite von Caligulas *ira* hervor, die ihn als nicht länger menschliches Monstrum zeigt und zum (vielleicht auch schockierten) Lachen einlädt.

Im letzten, sehr kurzen Abschnitt übernimmt schließlich auch Seneca den sarkastisch-euphemistischen Tonfall des Interlocutors und berichtigt seine eigene Formulierung:

Adicere his longum est quod patres quoque occisorum eadem nocte dimissis per domos centurionibus confecit, id est, homo misericors luctu liberavit.

¹⁵⁹ Vgl. Suet. *Calig.* 29.1: *Immanissima facta augebat atrocitate verborum* (Die Ungeheuerlichkeit seiner Taten vergrößerte er noch durch die Schärfe seiner Worte) und *Calig.* 32.1 *Animum quoque remittenti ludoque et epulis dedito eadem factorum dictorumque saevitia aderat* (Selbst wenn er sich beim Spiel entspannte und Mahlzeiten genoss, wohnte seinen Taten und Worten dieselbe *saevitia* inne.) – Dazu auch SEIDENSTICKER 1985, 136: „wie bei Atreus verbinden sich in den schaurigen Geschichten, die unsere antiken Quellen von dem *monstrum* Caligula erzählen, immer wieder die Maßlosigkeit seiner Bosheit und Brutalität und die Sucht nach der theatralischen Inszenierung neuer unerhörter Verbrechen mit skrupelloser amoralischer Offenheit und einer beißend bösen Zunge: sein Satz ‚Ich wünschte, das römische Volk hätte nur einen Hals‘, ist eines Atreus wahrhaft würdig.“ Dieser Wunsch findet sich auch bei Suet. *Calig.* 30.2 und Cass. Dio 59.13.6.

Zu weit führt es hinzuzufügen, dass er auch die Väter der Getöteten in derselben Nacht mittels zu den Häusern geschickter Zenturios umbrachte – das heißt, als mitleidiger Mensch sie von ihrer Trauer befreite.

Sen. *ira* 3.19.5

Die emotionalen Bande der Vater-Sohn-Beziehung missbraucht Caligula schließlich als Vorwand dafür, auch die Väter seiner Opfer zu töten. Dieser kurze Nachsatz erinnert an die in *De ira* 2.33.3–5 erzählte Anekdote über den Ritter Pastor: Caligula lässt dessen Sohn hinrichten und zwingt ihn, an diesem Tag am kaiserlichen Festmahl teilzunehmen, statt zu trauern (vgl. Kap. 5.4.1). Auch dort liefert Seneca eine zynische Begründung: *ne tamen omnia inhumane faceret adversum patrem* – damit er sich nicht ausschließlich unmenschlich gegenüber dem Vater verhielte (2.33.4). Seneca verwendet diese Geschichte nicht in der *exempla*-Reihe, weil sie durch die Kombination der Vater-Sohn-Konstellation mit dem römischen Kontext weder zu den Perserbeispielen noch zur Caligula-Gruppe passt. Dennoch ruft sie natürlich auch den Beginn der *exempla*-Reihe wieder in Erinnerung, zumal auch die Perserbeispiele von zynischem verbalen Humor geprägt sind.

Dieser Ringschluss ist kein Zufall, denn in Senecas Darstellung vereint Caligula die negativen Züge der vorangegangenen *exempla*.

Wie die Perserkönige duldet er keinerlei Kritik und missbraucht die Loyalität von Vätern und Söhnen, um zusätzliche Qualen zu verursachen und seine Macht zu demonstrieren.

Wie Alexander pervertiert er die kultivierte Gastfreundschaft – doch er tötet nicht eine Person im Affekt, sondern lässt aus *voluptas* gleich mehrere Senatoren auf einer Feier hinrichten. Die *feritas* von Alexander versinnbildlicht Seneca im menschenfressenden Löwen und beschreibt Lysimachus als noch weniger menschlich als sein zum Tier degradiertes Opfer. Doch Caligula wird vom Interlocutor nicht mit einem Tier verglichen, sondern direkt als nachtaktive Bestie (*belua*) beschrieben, die ihren eigenen Blutdurst befriedigt. Er foltert seine Opfer nicht nur, sondern wird sogar selbst zum Folterinstrument (*torserat ... vultu suo*, er hatte sie mit seinem eigenen Gesicht gefoltert, 3.19.1).¹⁶⁰

Wie Sulla und Catilina zeigt Caligula keinen Respekt vor dem Ansehen anderer Amtsträger und schadet durch gesetzlich nicht sanktionierte Folter und Mord letztlich dem Staat selbst. Darüber hinaus richtet sich seine *ira* nicht gegen einzelne Untertanen, Berater oder Freunde, sondern gegen die Schicht der Senatoren und der Ritter, also ganze Teile der Bevölkerung. Dabei weist er die Eigenschaften eines Tyrannen

¹⁶⁰ MALCHOW 1986, 501 nimmt an, Seneca meine mit *vultu suo* ein Zerfleischen – es „zeigt das Tierische des Tyrannen. Dies ist nämlich die Art der wilden Tiere, sie zerfleischen mit ihrem Maul.“ Meine Interpretation beruht dagegen auf der Bemerkung Suetons, dass Caligula Grimassen vor dem Spiegel übte, um noch schrecklicher zu wirken (Suet. *Calig.* 50). Suet. *Cal.* 27 und Cass. Dio 59.10.4 erwähnen zudem, dass Caligula Angehörige der oberen Gesellschaftsschichten (*honestiores*) in Käfige sperren ließ – dies würde an Lysimachus erinnern, der Telesphorus zum Tier im Käfig degradiert.

auf, hochmütig und grausam (*quam **superba fuerit crudelitas***, 3.19.1).¹⁶¹ Der Kaiser, der am liebsten sein ganzes Volk hinrichten würde, ist damit auch die Ergänzung der *exempla*-Reihe aus *ira* 2.5: Dort wird als letztes Beispiel der Prokonsul Volesus durch seinen hochmütigen Gesichtsausdruck und die Freude über Massenhinrichtungen als Mächtigen-Tyrann charakterisiert (vgl. Kap. 5.3). Caligulas Missachtung römischer Sitten und Stände und seine Vernichtungsphantasien lassen ihn als menschliche Entsprechung der gesellschaftszerrüttenden Kraft der *ira* erscheinen, die Seneca zuvor in den Listen porträtiert hatte (vgl. Kap. 5.2.2).

Im kommentierenden Abschnitt 3.19.1–2 weist der Interlocutor darauf hin, dass Caligula seine „an so vielen Orten, zu so vielen Zeiten begangenen Verbrechen in einen einzigen Hieb und einen einzigen Tag (*in unum dictum et unum diem*) zwingen“ möchte. Entsprechend bildet das *exemplum* Caligulas die Quintessenz aller vorangegangenen *exempla* – und notwendigerweise sprengt seine *ira* damit das Gewohnte, wie Seneca formuliert: Damit ist auch das *solitum* gemeint, das dem Rezipient bislang an *exempla* vertraut ist. Zwar weisen Caligulas Handlungen weder im Grad der Gewalt noch in der Darstellung eine konsequente Steigerung zu den bisherigen *exempla* auf. Aber durch die Kumulation von Aspekten aller früheren Beispiele stellt Seneca den römischen Kaiser als Inbegriff des *quantum mali* dar, dass die *ira*, *feritas* und *voluptas* bei Herrschern bewirken können. Caligula zeigt sich damit als zunächst abschließender Höhepunkt der in 3.14 begonnenen chronologisch geordneten *exempla*-Reihe.¹⁶²

5.4.4 Wer zuletzt lacht ... Humor im Abschluss der *exempla*-Reihe

Prinzipiell kann man eine chronologisch angeordnete Reihe immer weiter bis in die unmittelbare Gegenwart fortführen. Dies könnte eine Autorstrategie sein, um den Rezipienten dazu anzuregen, selbst weitere Beispiele hinzuzufügen. Doch dazu gibt Senecas Reihe wenig Anlass, obwohl er sich sonst bemüht, den Rezipienten auf imaginativer, emotionaler und reflektierender Ebene zu involvieren. Zwar bieten die drei *exempla*-Gruppen, die thematisch voneinander abgegrenzt sind, sicherlich die Möglichkeit, passende Beispiele zu ergänzen. Doch eine sinnvolle Fortsetzung nach

¹⁶¹ COURTIL 2014, 197 stellt fest, dass Seneca in seinen Prosaschriften am häufigsten Caligula als *exemplum* eines grausamen Tyrannen anführt; insbesondere Aufzählungen von Folterungen verbindet er mit diesem Kaiser (*ira* 3.18.1, 3.19.1; *brev.* 18.6 und *nat.* 4 *praef.* 17).

¹⁶² WILCOX 2012 sieht nicht Caligula, sondern das (ihrer Ansicht nach nur vermeintlich) positive *exemplum* in 3.40 als Höhepunkt. „Augustus’ overreaction to Vedio’s punishment of his slave shows that even the good ruler, master, or father is all too vulnerable to the same passion that his dominating power enables him to rebuke in others. It is significant for our overall understanding of Seneca’s political philosophy that this anecdote implicitly criticizes autocratic government. More simply, this exemplum reinforces an overarching ethical message of the *De Ira*, that is, the prime importance of reflective self-criticism, and the priority of ameliorating one’s own character over the judgment and correction of others.“

Caligula ist schwer zu denken: Obwohl die Reihe nicht durchgängig steigernd angelegt ist, kann das *exemplum* des Caligula als Klimax durch Kumulation gelten und fordert damit den Abschluss der Beispielreihe. Weshalb nun bricht Seneca an dieser Stelle zwar die chronologisch geordnete Reihe ab, setzt aber dennoch die Reihe der negativen *exempla* fort? Nach welchem Prinzip ordnet er die übrigen Beispiele an, und welche Wirkung kann diese Anordnung auf den Rezipienten haben?

Zunächst ruft sich Seneca selbst zum Thema zurück – es gehe nicht um die Grausamkeit Caligulas im Besonderen, sondern um die der *ira* im Allgemeinen. Dieser Satz macht rückwirkend klar, dass der vorangegangene Abschnitt sehr wohl ausdrücklich Caligula kritisieren sollte und dieser kein beliebig gewähltes kaiserzeitliches *exemplum* ist.

non enim Gai saevitiam sed irae propositum est describere, quae non tantum viritum furit sed gentes totas lancinat, sed urbes et flumina et tuta ab omni sensu doloris converberat.

Denn nicht die *saevitia* des Gaius zu beschreiben ist die Aufgabe, sondern die der *ira*, die nicht allein gegen einzelne Männer wütet, sondern ganze Völker zerreißt, sondern Städte und Flüsse und Dinge zusammenschlägt, die vor jeder Empfindung von Schmerz (*dolor*) sicher sind.

Sen. *ira* 3.19.5

Die *ira* ist eine gewalttätige, verletzende Kraft, die *dolor* zufügt, also physische Schmerzen, psychisches und emotionales Leid. Mit diesem Stichwort rekurriert Seneca auf einen Aspekt seiner Reiheneinleitung. Dort heißt es, das Beste sei es, die eigene *ira* entweder gar nicht zu spüren oder so zu unterdrücken, dass sie „nicht den Schmerz als eigenen anerkennt“ (*nec dolorem suum profiteatur*, 3.13.6). Denn *ira* und *dolor* bilden einen Kreislauf: Wer sich verletzt fühlt, reagiert mit Vergeltungsdrang auf den Verursacher und verletzt wiederum diesen durch sein Handeln. Das gilt allerdings nur für Menschen. In 3.14–19 hat Seneca Beispiele für die *ira* gebracht, die sich gegen einzelne Männer wendet: gegen die Perser Praexaspes, Harpagus, Oeobazus und Pythius, gegen die Griechen Clitus, Lysimachus und Telesphorus, gegen den Römer Gratidianus. Caligula steigert dies bereits, indem er sich mit Senatoren und Rittern ganze Bevölkerungsschichten vornimmt. Im Folgenden geht es zunächst um *ira* gegenüber ganzen Völkern. Seneca verweist in dieser Überleitung also auf ein steigendes Ordnungsprinzip im bisherigen Verlauf der Reihe,¹⁶³ das erst erkennbar wird, als er ein drittes Element hinzufügt – bislang schien es, als würde Caligula in der Grausamkeit gegen mehrere Personen einen Sonderfall darstellen. Die Überleitung nennt aber auch schon den Abschluss dieser klimaktischen Reihe. Nach der *ira* gegen ganze Nationen gibt es kaum eine logische Steigerung; die Reihe schlägt abschließend

¹⁶³ Auch Herodot legt seine Reihe der Opfer von Kambyses steigernd an: vom Unrecht an den Bräuchen fremder, unterworfenen Völker über Gewalt gegenüber eigenen Familienmitgliedern aus Gründen der Machterhaltung bis hin zu letztlich grundloser Gewalt gegenüber dem Kreis loyaler Ratgeber und Aristokraten. Vgl. Kap. 5.4.1.

ins Lächerliche um, wenn sich der Vergeltungsdrang gegen Unbelebtes richtet, was weder bewusst provozieren noch selbst *dolor* fühlen kann.

Herrscher und Völker: Kannibalistische Perser (3.20)

Mit einem schlichten *sic* leitet Seneca die vierte Gruppe der Reihe ein, die den Zorn gegen ganze Völker beschreibt:

20.1. *Sic rex Persarum totius populi nares recidit in Syria, unde Rhinocolura loco nomen est. percisse illum iudicas, quod non tota capita praecidit? Novo genere poenae delectatus est. 2. Tale aliquid passi forent et Aethiopes, qui ob longissimum vitae spatium Macrobioe appellantur.*

20.1. So schnitt der König der Perser die Nasen eines ganzen Volkes in Syrien ab, woher dieser Ort den Namen „Stumpfnasenland“ hat. Urteilst du, dass jener schonend handelte, weil er nicht die ganzen Köpfe abschneidet? An einer neuen Art von Strafe erfreute er sich. **2.** Etwas Ähnliches haben vielleicht auch die Äthiopier erlitten, die wegen der langen Dauer ihres Lebens „Langleber“ genannt werden.

Sen. *ira* 3.20.1–2

Die Rückkehr zu den Perserkönigen legt dem Leser zwei Möglichkeiten nahe: Entweder handelt es sich um einen Ringschluss, oder das Muster aus dem ersten Teil der Reihe wird wiederholt und die Beispiele der Abfolge Perser – Griechen – Römer nach angeordnet. Auffällig ist die Kürze des *exemplums*, das ohne Senecas Kommentar nur einen Satz umfasst und dessen Schwerpunkt auf einer Aitiologie für den skurrilen Ortsnamen *Rhinocolura* liegt. Nach den Foltermethoden und Morden, die Seneca in 3.14–19 beschrieben hat, mag dieses Beispiel vergleichsweise harmlos erscheinen. Seneca spricht deshalb den Rezipienten direkt auf die Einordnung der Verstümmelung an und erinnert daran, dass für die Bewertung einer Gewalttat nicht ausschließlich das Ausmaß der Gewalt entscheidend ist, sondern auch die Motivation und Einstellung des Täters: Dem Perserkönig geht es um die Befriedigung seiner eigenen Lust (*delectatus est*) durch neue Strafmaßnahmen – ein Charakteristikum für *saevitia*, für bestialische Grausamkeit, wie Seneca in *De Clementia* darlegt.¹⁶⁴ Die abgeschnittenen Nasen greifen das Motiv der Verstümmelung auf, das bereits bei Telesphorus und Gratidianus ausführlich in konkreten Details beschrieben wurde. Dies wäre ein Grund, warum Seneca nun auf die erneute Beschreibung visueller Einzelheiten verzichtet. Gleichzeitig aber verleiht er durch die aitiologische Herangehensweise, die durch den Nachsatz zu den *Macrobiontes* noch verstärkt wird, diesem *exemplum* einen anderen Tonfall. Er spricht weniger die visuelle Imagination oder die emotionale Reaktion der Leser an als deren Bildungsinteresse. Das Beispiel wirkt distanzierter und damit trotz Senecas Kommentar unerwartet antiklimaktisch nach der Überleitung, die eine Steigerung erwarten ließ.

¹⁶⁴ Sen. *clem.* 1.25.2; vgl. Kap. 5.3.

Umso überraschender kommt es, dass Seneca das zweite Beispiel dieser Gruppe wieder sehr ausführlich erzählt und sich die *Macrobioe* nur als Aufhänger für die Folgen von Kambyses' *ira* erweisen, unter denen sein eigenes Volk zu leiden hat. Weil sich die „Langleber“ den Persern nicht freiwillig unterwerfen und sich Kambyses von ihren freimütigen, unabhängigen Antworten beleidigt fühlt, beginnt er ohne jede Vorbereitung und ohne Proviant einen Feldzug gegen sie. Mit vielen konkreten Details erzählt Seneca, wozu der Hunger seine Truppen zwingt. Auf dem Weg durch unfruchtbares, unbewohntes Land verzehren sie Blätter und Schößlinge und braten Lederstücke; in der Wüste ist aber nichts Essbares mehr zu finden:

20.3. (...) *decimum quemque sortiti alimentum habuerunt fame saevius. 4. agebat adhuc regem ira praecipitem, cum partem exercitus amisisset, partem comedisset, donec timuit, ne et ipse vocaretur ad sortem. tum demum signum receptui dedit. Servabantur interim generosae illi aves et instrumenta epularum camelis vehebantur, cum sortirentur milites eius, quis male perit, quis peius viveret.*

20.3. (...) Und sie losten jeden zehnten Mann aus und hatten eine Nahrung grausamer als ihren Hunger. **4.** Noch immer trieb die *ira* den voranstürzenden König, und erst als das Heer einen Teil verloren, einen Teil gemeinsam gegessen hatte, fürchtete er, auch selbst zum Los gerufen zu werden. Dann erst gab er das Zeichen zum Rückzug. Die ganze Zeit über wurden prächtige Vögel aufbewahrt und die Kochausrüstung für seine Mahlzeiten von Kamelen transportiert, während seine Soldaten auslosteten, wer auf schlimme Weise sterben und wer auf noch schlimmere Weise leben sollte.

Sen. *ira* 3.20.3–4

Obwohl Seneca viele Details erwähnt, schildert er den Kannibalismus der Soldaten nicht – er umschreibt ihn zweimal (*alimentum fame saevius; male perit*) und nennt den Vorgang schlicht „einen Teil des Heeres essen“ (*partem exercitus comedere*). Die insgesamt visuell anregende Erzählung enthält also eine Leerstelle. Diese Leerstelle zwischen Kräuterkost mit gebratenem Leder und dem Geflügelfestmahl kann der Rezipient selbst füllen – von getöteten und zerstückelten Menschenleibern hat er im Lauf der *exempla*-Reihe schließlich genug gelesen und wird sich auch an das zweite *exemplum* erinnern, in dem Harpagus seine Kinder verzehrt. Senecas Aufmerksamkeit gilt aber nicht nur dem Schicksal der Getöteten, sondern auch dem noch größeren Leid der Überlebenden – *quis peius viveret* – die den König ertragen müssen, den Frevel des Kannibalismus auf sich laden, und immer wieder aufs Neue mit der Ungewissheit des Auslosens konfrontiert sind (nicht ohne Grund wird das Auslosen gleich dreimal im Abschnitt thematisiert – *sortiti, ad sortem, sortirentur*). Damit wird der Akt des Kannibalismus hier von Seneca weniger visuell anschaulich gemacht – diese Leistung obliegt dem Rezipienten selbst – als mit der Anregung emotionaler Reaktionen verknüpft: Mitleid mit den Soldaten, die in Angst und Schuldgefühlen leben. Indem auf eine blutige, ekelerregende Beschreibung des Kannibalismus verzichtet wird, umso ausführlicher aber von vegetarischer Nahrung und prächtigem Geflügel die Rede ist, enthält dieses *exemplum* eine paradoxe Gegenüberstellung, die einer gewissen Komik nicht entbehrt – ganz ähnlich wie die zynischen Sprüche der Perserkönige in der ersten Gruppe. Die Leerstelle der Beschreibung hat also eine

doppelte Funktion. Sie kann einerseits die visualisierende Imagination des Rezipienten aktivieren, andererseits durch paradoxen Humor von der Erzählung distanzieren.

In der vierten *exempla*-Gruppe wird zudem eine weitere Gemeinsamkeit der vorgehenden drei Gruppen deutlich: Alle Opfer der herrschaftlichen *ira* waren Untertanen, Freunde und Amtsträger des eigenen Volkes. In der vierten Gruppe richtet sich die *ira* dagegen ausdrücklich gegen Fremde. Während die Gewalt im ersten Beispiel fremde Völker trifft, zeigt das Kannibalenbeispiel, wie sehr das eigene Volk selbst dann unter der *ira* des Herrschers leidet, wenn sie gar nicht gegen es gerichtet ist. Kambyses fühlt sich von den äthiopischen „Langlebern“ schnell und grundlos beleidigt (*contumeliosa*), er tobt und lärmt vor Wut (*fremebat*), plant nichts, stürzt kopflos voran (*praecipites*), ist beherrscht und getrieben von *ira* (*agebat regem ira*) – und das wegen und gegen ein völlig unbedeutendes fernes Volk (*hic iratus fuit genti et ignotae et immeritae*, „dieser war erzürnt gegen ein Volk, das unbekannt war und es nicht verdiente“, 3.21.1). Im Gegensatz dazu folgen die Soldaten Kambyses bis zum Kannibalismus, obwohl sie damit allen Grund für *ira* gegenüber ihrem König hätten. Selbst Kambyses fürchtet sich nicht vor einer Meuterei, sondern davor, dem Zufall der Auslosung zum Opfer zu fallen. In seiner rücksichtslosen Besessenheit mit dem sinnlosen Feldzug hat dieser von *ira* gesteuerte Herrscher bereits etwas Lächerliches.

Der lächerliche Herrscher: *ira* gegen Unbelebtes (3.21)

Wie oben erwähnt stellt sich nun die Frage, wie Seneca mit der Reihe fortfährt. Für einen durchdachten Ringschluss bieten die Beispiele der vierten Gruppe nicht genug Anhaltspunkte; eine Parallelisierung mit der Abfolge Perser – Griechen – Römer verschiebt jedoch nur den Punkt, an dem ein Abschluss erreicht werden muss. Die beiden Beispiele der vierten Gruppe tragen schon distanzierend-komische Züge und wirken nach den detailreichen Beschreibungen der ersten drei Gruppen weniger drastisch. Die Ausführung der in der Überleitung angekündigten Steigerung von Gewalt gegen ganze Völker ist an der Grenze zur Übertreibung: Ein ganzes Volk wird verstümmelt, ein Heer verspeist sich auf dem Feldzug selbst.

In der Tat wählt Seneca zum Abschluss der gesamten negativen *exempla*-Reihe die hyperbolische Steigerung, in der die gewaltsamen Handlungen aus *ira* ins Lächerliche umschlagen: Die fünfte und letzte Gruppe umfasst zwei Beispiele, in denen Herrscher ihren Zorn nicht gegen Personen, sondern gegen Unbelebtes richten. Die Überleitung von der vierten Gruppe ist denkbar knapp:

Hic iratus fuit genti et ignotae et immeritae, sensurae tamen; Cyrus flumini.

Dieser [Kambyses] war erzürnt gegen ein Volk, das unbekannt war und es nicht verdiente, aber [seine *ira*] fühlen konnte; Kyros [gegen] einen Fluss.

Sen. *ira* 3.21.1

Seneca nimmt mit *flumen* also das in der Überleitung in 3.19.5 genannte letzte Thema auf und signalisiert dem Rezipienten damit, dass sich das Ende der *exempla*-Reihe nähert. Er bleibt bei einem Beispiel aus dem Perserreich, das er genauso ausführlich erzählt wie vom Kannibalenfeldzug des Kambyses. Kyros marschieret mit seinem Heer gegen Babylon, doch als bei der Überquerung des Flusses Gyndes eines seiner Kutschpferde umkommt, lässt er anhalten und den Fluss in 360 kleine Kanäle aufteilen, um seine Fluten zu dämmen – *ut transiri calcarique etiam a feminis posset*, „damit er selbst von Frauen überquert und mit Füßen getreten werden konnte“ (3.21.3). Dieser Zusatz macht deutlich, dass es Kyros nicht um die Sicherheit für seine Soldaten oder künftige Reisende geht, sondern dass er den Fluss demütigen will. Er nimmt den Verlust seines Pferdes persönlich und reagiert mit *ira*, so als hätte eine Person ihn absichtlich gekränkt. Dafür nimmt er in Kauf, die gesamte militärische Operation zu gefährden:

perit itaque et tempus, magna in magnis rebus iactura, et militum ardor, quem inutilis labor fregit, et occasio adgrediendi imparatos, dum ille bellum indictum hosti cum flumine gerit.

Daher verging auch die Zeit, ein bedeutender Verlust bei bedeutenden Unternehmungen, und der Eifer der Soldaten, den die unnütze Arbeit aufrieb, und die Gelegenheit, Unvorbereitete anzugreifen, während jener den gegen den Feind erklärten Krieg mit einem Fluss auskämpfte.

Sen. *ira* 3.21.4

Diese *ira* entbehrt jeglicher Vernunft, sie lässt den Herrscher, den sie steuert, als wahnsinnige Witzfigur dastehen. Deshalb bezeichnet Seneca sie als *furor*, ein Begriff, den er insbesondere bei vor Wut Rasenden verwendet und mit den hyperbolischen Figuren des Theaters verbindet, die er zu Beginn von *De ira* beschreibt.¹⁶⁵

hic furor – quid enim aliud voces? – Romanos quoque contigit. C. enim Caesar villam in Herculansensi pulcherrimam, quia mater sua aliquando in illa custodita erat, diruit fecitque eius per hoc notabilem fortunam; stantem enim praenavigabamus, nunc causa dirutae quaeritur.

Diese Raserei – wie sonst würdest du es nennen? – hat auch die Römer ergriffen. Gaius Caesar nämlich: Eine wunderschöne Villa bei Herculaneum ließ er, weil seine Mutter in ihr einst gefangen gehalten worden war, niederreißen und verhalf ihrem Schicksal dadurch zu Bekanntheit; denn als sie noch stand, segelten wir daran vorbei, jetzt fragt man nach dem Grund für den Abriss.

Sen. *ira* 3.21.5

Diesmal springt Seneca von den Persern direkt zu den Römern. Er legt es also nicht auf eine parallele Struktur mit dem ersten Teil der *exempla*-Reihe an. Wieder ist sein Beispiel Caligula, der noch aus der dritten Gruppe als lustgetriebener Mörder von Rittern und Senatoren in Erinnerung ist. Auch seine *ira* hat den Bereich der Vernunft verlassen und ist zum übertriebenen und lächerlichen *furor* geworden. Er rächt sich an einem Gebäude und benimmt sich damit ebenso irrational wie Kyros, der einen Fluss demütigen will.

¹⁶⁵ Vgl. Kap. 5.2.1.

Spöttische Spitzen gegen den Kaiser hatte Seneca schon in 3.19 verteilt: Eines von Caligulas Folterinstrumenten ist sein eigenes Gesicht (*vulto suo*) und seine nächtlichen Hinrichtungen ähneln eher Raubmorden (*latrocinia*) als staatlichen Sanktionen. In 3.18–19 bleibt es bei spöttischen Randbemerkungen zu einer insgesamt eher ernsten Schreckensfigur. Die euphemistische Relativierung des Interlocutors verstärkt eher diesen Eindruck noch, da sie vor allem die Hilflosigkeit der Bürger ausdrückt: sie können es sich nicht leisten, offen *ira* zu zeigen, sondern müssen sie aus Furcht unterdrücken.

In 3.21 wird Caligula dagegen zur Witzfigur, ja er macht sich ungeplant sogar selbst dazu. Die für ihn unrühmliche Vorgeschichte der schönen Villa hatte niemanden interessiert, erst der Abriss sorgt dafür, dass jeder davon erfährt. Im letzten Beispiel der negativen *exempla*-Reihe verwendet Seneca dieselbe humoristische Strategie wie am Ende der Perserbeispiele. Das von *ira* gesteuerte Handeln des Herrschers gibt ihm selbst der Lächerlichkeit preis, und Senecas Erzählerstimme zeigt genau dieses Paradoxon auf.¹⁶⁶ Zugleich ist das *exemplum* von Caligulas Zerstörung der Villa ein unerwartet banaler Abschluss der Reihe, nachdem Seneca zuvor seine willkürliche Grausamkeit gegenüber Senatoren und Rittern ausführlich beschrieben hatte. Selbst das irrationale Benehmen der Perserkönige hat einen dramatischeren Anstrich als der Abriss eines Gebäudes. Diese Banalität hebt allerdings den völligen Irrsinn von Caligulas Verhalten hervor.

Der mächtige Caligula als Witzfigur ist zudem auch der erste Eindruck, den ein Rezipient von *De ira* von diesem Kaiser gewinnt. Denn bereits am Ende des ersten Buches führt ihn Seneca als abschließendes Beispiel eines Trikolons an. In dieser Aufzählung argumentiert er gegen die Ansicht des *adversarius*, dass *ira* ein Zeichen charakterlicher Größe sei, und zitiert dazu drei vermeintlich selbstsichere Aussprüche. Der letzte stammt von Caligula, der Jupiter selbst herausfordert:

sicut C. Caesar, qui iratus caelo, quod obstreperetur pantomimis, quos imitabatur studiosius quam spectabat, quodque comessatio sua fulminibus terreretur – prorsus parum certis – ad pugnam vocavit Iovem et quidem sine missione, Homericum illum exclamans versum: "Ἡ μὲν ἀνάειρ' ἢ ἐγὼ σέ. Quanta dementia fuit! Putavit aut sibi noceri ne ab Iove quidem posse aut se nocere etiam Iovi posse. Non puto parum momenti hanc eius vocem ad incitandas coniuratorum mentes addidisse; ultimae enim patientiae visum est eum ferre, qui Iovem non ferret!

Wie Gaius Caesar: Aus Zorn (*iratus*) auf den Himmel, weil der Pantomimen (die er eifriger nachahmte als er ihnen zusah) mit Donner unterbrach, und weil sein Gelage von Blitzen bedroht wurde (gewiss nicht treffsicher genug), forderte er Jupiter zum Kampf auf, zum Kampf bis zum Tod, und rief dabei jenen homerischen Vers: „Entweder erledigst du mich, oder ich dich.“¹⁶⁷ Was für ein völliger Wahnsinn (*dementia*)! Er glaubte, dass ihm Jupiter selbst nicht schaden könnte, oder umgekehrt, dass er selbst sogar Jupiter schaden könnte. *Ich* glaube, dass dieser Ausspruch nicht wenig dazu beitrug, die Gesinnung der Verschwörer zusätzlich anzustacheln; denn es schien

¹⁶⁶ Zum paradoxen Humor der Perserbeispiele siehe Kap. 5.4.1.

¹⁶⁷ In Hom. *Il.* 13.724 reizt Ajas mit diesen Worten Odysseus während eines Ringkampfes.

von äußerster Geduld (*patientia*) zu zeugen, den zu ertragen, der Jupiter nicht ertrug!

Sen. *ira* 1.20.8–9

Wie im Beispiel der Villa regt sich Caligula aus trivialen Gründen auf und richtet seine *ira* in völligem Übermaß noch dazu gegen eine Instanz, die davon kaum gerührt werden dürfte. Weder der Himmel noch der höchste Gott waren wohl sonderlich beeindruckt von Caligulas Zorn, ebenso wenig wie die Villa *dolor* über ihre Zerstörung empfinden konnte. Was Seneca im letzteren Beispiel als *furor*, Raserei, bezeichnet, nennt er hier *dementia*, Unvernunft oder Wahnsinn. In beiden Beispielen reagiert Caligula unangemessen und übertrieben und damit jenseits der Vernunft. Die Übertreibung macht ihn zu einer Witzfigur. Diese Pointe bereitet Seneca vor, indem er darauf hinweist, dass Caligula selbst die Pantomimen nachahmt, also die Rolle von Schauspielern übernimmt, die in oft lächerlich-schlüpfrigen Szenen übertriebene Figuren spielen.¹⁶⁸ Caligula selbst scheint sich dabei jedoch völlig ernst zu nehmen (*putavit ...*). Seneca schließt die amüsante Anekdote mit der halbernsten Pointe, Caligulas Größenwahn habe zu seiner Ermordung beigetragen: Wenn ein Herrscher die Autorität Jupiters nicht duldet, muss er sich nicht wundern, wenn seine Untertanen ihn selbst ebenfalls nicht dulden.

Die Lacher sind letzten Endes auf der Seite des Erzähler Seneca. Dieses Muster weisen auch zynischen Wortwitzen geprägten *exempla* der ersten Gruppe auf: Während die persischen und medischen Könige ihre Opfer zur Schau stellen und sich darüber noch lustig machen, führt Seneca ihre unbegründete *ira* vor und verspottet Xerxes, das letzte Beispiel dieser Gruppe. Der Grieche Lysimachus aus der zweiten *exempla*-Gruppe will einen ehemaligen Freund durch Entmenschlichung demütigen – und wird genau dadurch von Seneca unmenschlich entlarvt. Der erneute Auftritt der Perser Kambyses und Kyros in der letzten Gruppe zeigt auch diese beiden Herrscher als Männer, die aus sinnloser *ira* jede Beherrschung verlieren und sich lächerlich machen. Das letzte negative Beispiel gilt Caligula, der noch kurz zuvor Anlass für zynische Euphemismen gibt, nun aber von Seneca als Objekt des Lachens bloßgestellt wird. Durch das Stichwort *furor* wird am Schluss der *exempla*-Reihe auch die in Buch 1 beschriebene fratzenhafte Maske des vor Wut Rasenden aufgerufen, den man in seiner übertriebenen Entstellung gar nicht ernst nehmen kann.

Die hyperbolische Steigerung der *ira* zum lächerlichen *furor* baut auf den distanzierenden Spott, der an der *ira* ebenso wenig Positives lässt wie *ira*, die in *feritas* umgeschlagen ist und dadurch die Gewalt auf die Spitze treibt: Beides hat eine abschreckende Wirkung auf den Rezipienten – und genau dies ist das Ziel, das Seneca mit *De ira* verfolgt. Der zur Karikatur degradierte Caligula bleibt als letzte Figur seiner langen negativen *exempla*-Reihe stehen:

Et haec cogitanda sunt exempla, quae vites, et illa ex contrario, quae sequaris, moderata, lenia, quibus nec ad irascendum causa defuit nec ad ulciscendum potestas.

168 Vgl. WILCOX 2008, 470 ff.

Und dies sind bedenkenswerte Beispiele, die du meiden solltest, und jene im Gegenteil sind es, denen du folgen solltest, gemäßigte, nachsichtige, denen weder ein Grund fehlte, in *ira* zu geraten, noch die Macht, sich zu rächen.

Sen. *ira* 3.22.1

Diese äußerst knappe Überleitung spricht dafür, dass die folgenden *exempla* nicht getrennt von der vorangehenden Reihe gelesen werden sollten, sondern innerhalb eines Zusammenhangs interpretiert werden müssen. Seneca präsentiert in 3.22–24 nur drei positive Herrscher, die Griechen Antigonos und Philipp sowie Augustus, den ersten römischen Kaiser. Diese Männer belustigen sich weder am Leid der Unterlegenen noch machen sie sich selbst zum Gespött. Ihre gelassene und humorvolle Reaktion auf Kritik und Beleidigungen steht im Kontrast zur blutdürstigen *ira* der negativen Beispiele und bringt die lange *exempla*-Reihe schließlich zu einem versöhnlichen Abschluss.

5.4.5 Überblick: Vorbilder und Intensivierung in der *exempla*-Reihe

Im dritten Buch von *De ira* stellt Seneca 13 *exempla* zusammen, die noch einmal abschließend illustrieren, wieviel Böses (*quantum mali*) die *ira* an sich hat. Obwohl Seneca in seiner Schrift auch viele Alltagssituationen nennt, in denen man den Impuls zur *ira* verspürt, thematisieren die Beispiele in Buch 3 ausschließlich Fälle, in denen ein Herrscher seine Macht dazu missbraucht, mit extremer physischer Gewalt gegen sozial niedriger gestellte Menschen vorzugehen. Die Reihe an sich ist hyperbolisch ausgerichtet, um – ähnlich wie die übertriebene Beschreibung der Physiognomie der *ira* – dem Rezipienten eine eindeutige Orientierung vorzugeben: *ira* ist abzulehnen.

Die Länge der Reihe ist dabei nicht der bloßen *amplificatio* (also der Verstärkung der Grundaussage) geschuldet. Seneca nutzt sie, um durch die Unterteilung der Beispiele in fünf Gruppen gleichzeitig systematisch verschiedene Prinzipien vorzustellen, die dem unkontrollierten Ausbruch der *ira* entgegenstehen könnten: (familiäre) Loyalität; Freundschaft, die auf gemeinsamer Kultur und Bildung fußt; Respekt vor dem Stand und Ansehen anderer Männer; den Willen, das Wohl des Volkes über die eigenen Triebe zu stellen; ein insgesamt vernunftgesteuertes und vorausschauendes Handeln. Diese Prinzipien richten sich nicht nur an den Rezipienten, sondern können vor allem auch als positive Handlungsmodelle für den Herrscher gelten. Seneca präsentiert sie jedoch nur indirekt: Er deutet sie in den Einleitungen und Kommentaren zu den *exempla*-Gruppen durch bestimmte Schlagwörter an und verstärkt sie, indem er die Gruppen nicht nur nach nationalen Gesichtspunkten ordnet, sondern auch die Opfergruppen bündelt: Die *ira* der barbarischen Könige richtet sich gegen Väter, die *ira* der griechischen Herrscher gegen Freunde, die *ira* der römischen Machthaber gegen Amtsträger, die *ira* gegen Feinde führt zu Rücksichtslosigkeit gegenüber dem eigenen Volk, und *ira* grenzt an Wahnsinn, wenn sie sich gegen leblose

Objekte richtet. Die „Entschlüsselung“ der positiven Vorbilder ist also im Text angelegt, obliegt aber dem aufmerksamen Leser.

Seneca wählt für die ersten drei Gruppen *exempla*, die zunehmend relevanter für seinen Rezipientenkreis werden. Barbaren, Griechen, ein Beispiel aus der römischen Republik und schließlich die Untaten des Caligula rücken ethnographisch wie chronologisch immer näher an den Rezipienten heran. Dennoch folgt die Reihe keinem reinen Steigerungsmodell – nach Caligula werden ja zwei weitere Gruppen vorgestellt. Viel schwerer wiegt noch, dass wir weder inhaltlich eine kontinuierliche Intensivierung der Gewalt finden, noch erzählerisch eine kontinuierliche Intensivierung der Beschreibung von Gewalt.

Vielmehr ist die gesamte Aufzählung als *variatio* um zentrale Motive angeordnet, die in unterschiedlichen Stufen der Anschaulichkeit präsentiert werden. Die Wiederholung von Motiven der Zerstückelung bzw. Verstümmelung, des Kannibalismus, der Zurschaustellung des Gewaltaktes, der Entmenschlichung bzw. Tierhaftigkeit von Opfern wie Tätern sowie die Verknüpfung von physischer mit verbaler Gewalt verschränkt die Gruppen untereinander.¹⁶⁹ Um diese Verknüpfungen und gleichzeitig die thematische Einordnung in Gruppen zu erreichen, wählt Seneca für seine Reihe nur ganz bestimmte *exempla* aus und reduziert die bekannten Geschichten so weit, dass er den Fokus auf bestimmte Aspekte legen kann.

Innerhalb der einzelnen Gruppen variiert der Grad an Anschaulichkeit stark. Anders als in den listenförmigen Beschreibungen von *De ira* (vgl. Kapitel 5.2) wird der Rezipient kaum direkt zur visuellen Imagination aufgefordert. Stattdessen wird innerhalb einiger *exempla* das Zurschau-Stellen und Betrachten von Gewalt besonders hervorgehoben. Vor allem aber erzählt Seneca manche *exempla* besonders ausführlich und anschaulich: Beim Sohn des Praexaspes, bei Telesphorus im Käfig, bei der Zerstückelung des Gratidianus und den Folterungen und Hinrichtungen unter Caligula legt er besonderen Wert darauf, die physische Gewalt mehrfach zu thematisieren. Er wechselt dabei zwischen eher abstrakten Formulierungen und konkreten Details wie Körperteilen und Blut, Verletzungen, Waffen bzw. Folterwerkzeugen. Durch diese Wiederholung verdichtet er den visuellen Appell an die *phantasia* der Rezipienten und bietet gleichzeitig mehrfache Blickwinkel auf das Geschehen, die auch eine unterschiedliche emotionale Haltung dazu zulassen.

Im Verlauf der Reihe wird klar, dass hier letztlich nicht die *ira* als Vergeltungsdrang im Vordergrund steht, sondern die Herrscher zum großen Teil ohne Provokation handeln. Die ohnehin negativ besetzten Schlagwörter *crudelitas* und *feritas* bzw. *saevitia* hatte Seneca schon im zweiten Buch von *De ira* als Steigerungsformen der *ira*

169 Verstümmelung: Sohn des Praexaspes (Öffnung des Brustkorbes), Sohn des Pythius, Telesphorus, Gratidianus, Feinde des Kambyses. Kannibalismus: Kinder des Harpagus, (angedeutet bei Lysimachus), (angedeutet bei Caligula), Heer des Kambyses. Zurschaustellung des Gewaltaktes: alle Perserbeispiele, Telesphorus, Gratidianus. Entmenschlichung bzw. Tierhaftigkeit von Opfern wie Tätern: Alexander, Telesphorus, Caligula. Verknüpfung von physischer mit verbaler Gewalt: Perserbeispiele, Caligula.

präsentiert (vgl. Kapitel 5.3). Sie ersetzen auch in der *exempla*-Reihe von Buch 3 zunehmend die *ira* als Motivation der gewalttätigen Herrscher, die ihre *voluptas* am Blutvergießen ausleben. Insbesondere Caligula erscheint als Höhepunkt der Grausamkeit, aber auch des Lächerlichen.

Neben der physischen Gewalt zeigt die Reihe auch Humor als Waffe: Zu Beginn steht die verbale Demütigung seitens der Herrscher, am Ende das lächerlich-wahnsinnige Verhalten der Herrscher selbst, die ihre *ira* sogar gegen Unbelebtes richten. Die Waffe des Humors ist in *De ira* in erster Linie sprachlich geprägt. Seneca richtet sie am Ende der Reihe des dritten Buches gegen Caligula, den er bereits mehrfach kritisiert und lächerlich gemacht hat. Während die Herrscher andere Menschen physisch verstümmeln und töten, wird Caligula von Seneca literarisch bloßgestellt, als *belua* (Bestie) vorgeführt und letztlich zur Witzfigur degradiert. Dieser Schluss erlaubt es Seneca, leichteren Tones zu den positiven Beispielen überzugehen und schließlich wieder mehr den Alltag des Rezipienten in den Blick zu nehmen. Zudem fordert die paradoxe Verbindung von Gewalt und Witz die Beteiligung des Rezipienten in besonderem Maße. Hier tritt die Ambivalenz der Faszination von Gewalt offen zu Tage: Senecas *exempla* regen zur Visualisierung an; sie legen eine empörte Verurteilung der Täter und eine sarkastische Distanzierung zum Geschehen nahe (aber kaum Mitleid mit den Opfern); sie verweisen durch Schlagworte und Motivwiederholungen auf die abstrakten Konzepte, die sich in ihnen konkretisieren. Gerade dieses vielfältige Angebot an unterschiedliche Rezeptionsdispositionen regt zum Nachdenken an und befördert den Erkenntnisprozess.

5.5 Fazit: Die *phantasia* der gewalttätigen *ira*

Seneca versteht die *ira* nicht als legitimen Vergeltungsdrang, sondern als rein negativen Affekt, der Teil eines Steigerungsmodells ist und den Keim zu unmenschlicher physischer Gewalt in sich trägt. Diesen Zusammenhang erklärt er in *De ira* jedoch nicht abstrakt, sondern demonstriert ihn in 2.5 mit einer *exempla*-Reihe: aus *ira* (Vergeltungsdrang) entsteht *crudelitas* (Grausamkeit), wenn man kein Maß bei der Wahl der Vergeltungsmittel hält. Aus gewohnheitsmäßiger *crudelitas* erwächst *feritas* bzw. *saevitia* (unmenschliche Brutalität), die auf die Befriedigung der *voluptas* zielt, also auf die ästhetisch-sadistische Lust am Blutvergießen. Dies betont er auch in der langen *exempla*-Reihe in Buch 3, in welcher die *ira* der Herrscher de facto längst in *feritas* übergegangen ist.

Um diesem Prozess entgegen zu wirken, genügt es nicht, die *ira* nur zu mildern, wie Senecas Bruder Novatus gefordert hatte. Vielmehr muss man aktiv dagegen vorgehen. Der erste Schritt dazu ist die Erkenntnis, dass *ira* entgegen der allgemeinen Auffassung keine sozialverträgliche Reaktion ist. Das Bild, das der Rezipient bislang von ihr hatte, muss sich wandeln – und um den Rezipienten zur aktiven Mitgestaltung der neuen *phantasia* anzuregen, verwendet Seneca besonders viele anschauliche Aufzählungen. *De ira* ist insgesamt mehr von repetitiven beschreibenden Strukturen

als von einer systematischen Entwicklung der Argumentation geprägt: Da Seneca den Rezipienten dazu bewegen will, das tiefsitzende Bild der *ira* zu verändern, kann er sich nicht allein auf logische und abstrakte Argumente verlassen, sondern muss die emotionale Seite des Begreifens ansprechen.

Diese Methode ist letztlich sehr ähnlich wie die *meditatio mortis* und *doloris* in den Briefen, in denen Seneca dazu aufruft, Tod und Schmerz nicht als furchtbare Übel zu sehen: In seiner Imagination wird der Rezipient (möglichst wiederholt) mit bestimmten Situationen konfrontiert und soll üben, seine unwillkürliche emotionale Reaktion darauf einem Reflexionsprozess zu unterziehen.

In *De ira* nun sind es genau diese Elemente – Tod und Schmerz – die ein abschreckendes Bild der *ira* entwerfen sollen. Hier instrumentalisiert Seneca die gängige emotionale Reaktion auf zwei körperliche Erfahrungen, um dem gängigen Bild der *ira* zu widersprechen. Daher rührt die Prominenz konkreter Details, die sich sowohl in den beschreibenden Listen als auch in den *exempla* von *De ira* finden: Verletzte Körperteile, Verstümmelungen, Folterwerkzeuge, Mordmittel und zerstörerische Auswirkungen auf die Umwelt werden von Seneca genannt. Hinzu kommt die Personifizierung der *ira* als handelnde Instanz, die Seneca mit einem abscheulichen Äußeren versieht, um so ihr inneres Wesen sichtbar und begreifbar zu machen.

Dabei greift er auf ein bekanntes Imaginationsrepertoire zurück. Senecas beschreibende Listen vermitteln ein eindrückliches Bild der entstellten Physiognomie eines Zornigen und porträtieren die *ira* als Furie und Folterer. Sie knüpfen an den Alltag des Rezipienten an, rufen aber durch Zitate und Assoziationen auch das Theater und die Literatur als Quellen für visuelle Anregungen auf. In den *exempla*-Reihen stellt er bekannte Beispiele neu zusammen, um die Verknüpfung von *ira*, *feritas* und *voluptas* anschaulich zu machen. Er reduziert sie auf bestimmte Kernelemente, die einerseits die thematische Verknüpfung in Gruppen erlauben und so zur Intensivierung (*amplificatio*) beitragen, und andererseits die physische Gewalt durch den Fokus auf konkrete Details besonders hervorheben. Innerhalb einzelner Beispiele betont Seneca zudem das Zur-Schau-Stellen der Folter, des Todes oder der Leiche, während er in den Listen den Rezipienten direkt zur Visualisierung auffordert.

Der Wiedererkennungswert des bekannten Imaginationsrepertoires und die Aufzählung konkreter Details begünstigen eine passive Form der *phantasia*: Der Rezipient bekommt die Elemente vorgegeben. Zusätzlich wird er zur aktiven Beteiligung angeregt: Seneca ruft oft explizit dazu auf, die Listen selbst zu ergänzen und fortzuführen. Wie seine eigenen intertextuellen Verweise zeigen, bietet hier auch die Dichtung einen Vorrat an Bildern, der weitere Assoziationen und Bewertungskontexte (wie die *ira* als Triebkraft der Bürgerkriege) freisetzt. Gerade weil seine Aufzählungen so viele konkrete Details beinhalten, fordern gezielte Leerstellen wie die verrätselten *exempla* in 1.2.1 oder die fehlende konkrete Beschreibung des Kannibalismus in 3.2.3 die aktive Beteiligung durch den Rezipienten heraus.

In beiden enumerativen Formen verlängert Seneca oft die Aufzählung oder Beschreibung durch einen *merismos*, indem er den Inhalt zunächst in abstrakter Form nennt, dann in konkreter Form wiederholt. So intensiviert er die Darstellung der Ge-

walt und führt vor, wie die *phantasia* mit Details gefüllt werden kann. Dennoch sind die Listen, aber auch die *exempla*-Reihe in Buch 3 *nicht* klimaktisch angelegt – weder was die dargestellte Gewalt, noch was die Darstellung betrifft. Eine Intensivierung erzielt Seneca nicht durch Steigerung, sondern durch Kumulation, Wiederholung und Variation. Dieses flexible Prinzip der *variatio* bietet dem Rezipienten viele Möglichkeiten, durch eigene Assoziationen die Listen und *exempla*-Reihen fortzuführen und so selbst an der *phantasia* zu arbeiten.

Die Wiederholung und *variatio* erinnert zudem an eine Metapher für die Präsentation von *exempla*-Reihen, die Seneca in *epist.* 70 gebraucht: Dort spricht er – passend zum Inhalt – von *munera*.¹⁷⁰ Bei diesen Kampfspielen in der Arena werden ähnliche Einzelkämpfe in Reihe präsentiert. Der bekannte Kontext, die typische Ausgangssituation und die Häufung gleichartiger Elemente entsprechen der Erwartungshaltung der Zuschauer, die mit Spannung die Variation von Details verfolgen. Diese Rezeptionshaltung überträgt Seneca auf seine *exempla*-Reihen in *epist.* 70, die jedoch einen zusätzlichen Effekt haben. Seneca lenkt die wiederholte Imagination gewaltsamen Geschehens durch seine Kommentare in eine bestimmte wertende Perspektive, so dass aus dem imaginierten Sehen allmählich ein begreifendes Einsehen wird. Die Wiederholung spricht zum Einen eine gewisse Schau- und Unterhaltungslust an – zumal *exempla* oft eine hyperbolische Tendenz haben –, hat zum Anderen aber einen didaktischen Zweck. Genau diese Kombination gilt auch für die *exempla*-Reihe im dritten Buch von *De ira*. Wie ich gezeigt habe, weisen viele der gewaltintensiven Beispiele einen paradoxen Humor auf. Die Anschaulichkeit der *exempla* bewirkt also nicht nur aversive emotionale Reaktionen wie Ablehnung, Ekel und Furcht, sondern zielt durchaus auch darauf ab, Überraschung, Staunen und Belustigung hervorzurufen. Ähnlich wie ein Satiriker führt Seneca in *De ira* eine Reihe negativer hyperbolischer *exempla* vor, um gleichzeitig zu unterhalten und Kritik zu üben.¹⁷¹ Auch die Satire ist von Aufzählungen und enumerativen Beschreibungen geprägt, deren Witz oft auf übertriebenen Zuspitzungen beruht. Aber neben dem Unterhaltungswert hat sie ebenso wie Senecas *De ira* eine gesellschaftskritische (und damit auch didaktische) Funktion:¹⁷² Die aufzählende, hyperbolische Darstellung eines Fehlverhaltens übernimmt in beiden Gattungen eine letztlich abschreckende Funktion. Um diese Wirkung zu entfalten, ist es nicht notwendig, systematisch auf eine Klimax hinzuarbeiten – die Häufung, Wiederholung und *variatio* verankert die kritische Aussage zunehmend tiefer in der Haltung des Rezipienten. Auf diese Weise lädt Seneca seinen

170 Vgl. Kap. 4.2.

171 Vgl. WYCISLO 2001, 191: „Seneca denounces a specific vice, offers exaggerated descriptions of angry men, and presents horrifying accounts of cruel autocrats; in short, he casts *ira* in the worst possible light by employing the sustained hyperbole typical of satire.“

172 Vgl. vor allem Juvenal, dazu KENNEY 2012, insbes. 127–133 zu von *enargeia* geprägten Beschreibungen und *exempla* bei Juvenal; 125 zu „a breathless series of vivid vignettes ranging without differentiation over the whole spectrum of offence“ in *sat.* 1.22–146 und zu „one of the catalogues that are a feature of Juvenal’s style“ in 6.643–61.

Rezipienten dazu ein, sich die eigene Schaulust zu Nutze zu machen und durch die kontrollierte Imagination von Gewalt eine neue *phantasia* der *ira* zu entwerfen.

Dabei ist *De ira* weder ein reines Handbuch zur besseren Lebensführung noch eine theoretische Abhandlung über den Vergeltungsdrang. Ich halte es nicht für einen Zufall, dass Seneca sowohl die Reihe negativer *exempla* in Buch 3 als auch die *exempla*-Reihen in 1.20 und 2.33 mit Caligula beschließt: Trotz der Unterhaltsamkeit vieler Passagen verbirgt sich in den drei Büchern ein ernster Seitenhieb auf die Amtsträger und Machthaber, die sich allzu schnell gekränkt fühlen und deren *ira* damit direkte Auswirkungen auf das soziale Leben und die (straf)rechtliche Praxis hat. Die größte Kritik in der Kaiserzeit muss zwangsläufig dem Kaiser selbst gelten, der schließlich über die höchste Entscheidungsgewalt verfügt. *De ira* ist eines von Senecas frühesten bekannten Werken und entstand während seiner Verbannung unter Caligula. Diesen stellt Seneca mehrfach als *non plus ultra* der von *ira* beherrschten Herrscher dar, der die grausamsten Züge der anderen in sich vereint und zugleich als Höhepunkt des Lächerlichen erscheint. Weil er seine blutdürstige *voluptas* nicht kontrollieren kann, befriedigt er sie durch das Leiden anderer und wird durch diese *feritas* unmenschlich. Gleichzeitig portraitiert Seneca in der *exempla*-Reihe im dritten Buch die gefährliche Gratwanderung von Untertanen und Gefolgsleuten, die Kränkungen ihrer Person ohne *ira* hinnehmen (müssen), um nicht selbst die gewalttätige *ira* des Herrschers zu provozieren. Die Thematik von *De ira* berührt Senecas Leben direkt, ist damit auch für den Adressaten, seinen Bruder, von Interesse, und bietet viele Anknüpfungspunkte für einen Angehörigen der kaiserzeitlichen Oberschicht.

6 Aufzählende Beschreibungen tödlicher Gewalt in Lucans *Bellum Civile* 2.98–233

6.1 Thema und Kontext der Rückschau

In diesem Kapitel beschäftige ich mich mit Lucans Epos *Bellum Civile*, das sich in 10 Büchern dem Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius (49–45 v. Chr.) widmet. Dem Thema entsprechend schildert Lucan mehrfach Kämpfe, Morde und Sterbeprozesse.

Für meine Untersuchung habe ich einen Textabschnitt aus dem zweiten Buch gewählt, die sogenannte Rückschau oder Greisenrede. Es handelt sich um die wörtliche Rede eines alten Mannes, der bereits die Bürgerkriege unter Marius und Sulla miterlebt hat und sich nun, angesichts des bevorstehenden neuerlichen Krieges, daran erinnert. Nach einem Abriss der Lebensgeschichte des Marius (2.68–98) werden in 135 Versen neben dem allgemeinen Töten insgesamt acht einzelne Morde, drei Selbstmorde und vier Schlachten bzw. Massaker in unterschiedlicher Ausführlichkeit beschrieben. Die Verse 98–233 sind in der für meine Thema interessanten Reihenstruktur gestaltet. Der aufzählende Charakter dieses Teils der Rückschau wird zwar in der Forschungsliteratur durchaus bemerkt,¹ war bislang jedoch nicht Gegenstand einer längeren Untersuchung. In diesem Kapitel widme ich mich der Frage, wie Lucan die einzelnen Elemente seiner Aufzählung anschaulich gestaltet und miteinander verknüpft, um den Eindruck der dargestellten Gewalt zu intensivieren. Dies gelingt ihm gerade nicht durch die Anhäufung besonders vieler Details, sondern durch die Reduktion auf wenige Angaben und die Wiederholung von Motiven.

Zunächst gebe ich einen kurzen Überblick zum historischen Hintergrund der Rückschau, der Rezeption der Ereignisse in der Antike und dem Kontext innerhalb des *Bellum Civile* (6.1). Anschließend widme ich mich in mehreren *close readings* einzelnen Passagen der Rückschau unter Beibehaltung ihrer Reihenfolge im Text. Erste Eindrücke zu den Opfern marianischer Gewalt sammle ich in Kap. 6.2. Wie Lucans Reduktionstechnik aufgebaut ist, zeige ich in der Analyse der Enthauptung des Antonius (6.3) und der Ermordung des Scaevola (6.4). Der Vergleich mit anderen, vorwiegend historiographisch geprägten Texten macht dabei deutlich, dass Lucan sehr wohl auf Texte zurückgreift, die dem zeitgenössischen Publikum bekannt gewesen sein dürften. Auch andere Autoren wenden bereits in Ansätzen intensivierende Techniken an, wie syntaxbedingte Spannungsbögen und den Aufbau von Gegensätzen. Doch im Gegensatz zu anderen Autoren blendet Lucan den historischen Hintergrund weitgehend aus und reduziert auch die Handlungsabfolge derart, dass statt eines Narrativs nur mehr ein einziges, oft bewegungsloses Bildmotiv übrig bleibt. Durch die Wahl des Motivs und dessen sprachliche Gestaltung wiederum öffnet Lucan

1 Vgl. Kap. 1.1 und 2.1.

über Anspielungen auf Mythen und Dichtungstexte einen Deutungshorizont, mit dem er sich als literarischer Künstler profiliert und seine Rezipienten zur Interpretation herausfordert.² Welches Spannungsfeld Lucan zwischen ästhetischem Schaffen und Genuss einerseits und dem blutigen Inhalt andererseits erzeugt, zeige ich weiterhin an der Analyse zum Foltertod des Gratidianus (6.5). Abschließend kehre ich zu den Prinzipien der Reihung und der Maßlosigkeit zurück, welche die Rückschau inhaltlich wie stilistisch dominieren und grundlegend für das Verständnis des *Bellum Civile* sind (6.6). Zur besseren Übersicht steht im Anschluss an das Kapitel VI der lateinischen Text der Rückschau sowie meine deutsche Übersetzung zur Verfügung (Luc. BC 2.98 – 233).

Historischer Hintergrund

In der Rückschau erinnert sich ein alter Mann an den Bürgerkrieg unter Marius und Sulla (88 – 82 v. Chr.).³ Die beiden militärisch wie politisch herausragenden militärischen Führer standen an der Spitze der Auseinandersetzungen, die 88, 87 und 83 v. Chr. zum offenen Bürgerkrieg mit Morden unter Marius, unter Sulla 82 – 81 zu den Proskriptionen führten.

Viele Autoren, die in dieser oder über diese Zeit schreiben, thematisieren vor allem die Proskriptionen: Politische Gegner wurden durch Listen (*proscriptiones*) öffentlich für „vogelfrei“ erklärt, sie konnten von jedem getötet werden, während ihr Vermögen konfisziert wurde. Unter Sulla wurden auf diese Weise etwa 4700 Menschen getötet; ein ähnliches Ausmaß erreichte das von Octavian (dem späteren Kaiser Augustus) staatlich sanktionierte Morden nach Caesars Tod 43 v. Chr. mit 2300 Namen auf der Liste.⁴ Eine Proskription erscheint für heutige Rezipienten an sich schon grausam, weil sie letztlich den staatlich legitimierten Aufruf zum Mord bedeutet. Sullas Proskriptionen wurden nicht allein deshalb als ungewöhnlich empfunden, weil Menschen zu Tode kamen, sondern aus zwei anderen Gründen: Weil es sich um hochrangige freie Bürger handelte, denen es üblicherweise frei stand, statt der Todesstrafe das Exil zu wählen, und weil das Morden ein unkontrolliertes Ausmaß angenommen hatte. Einhellig verurteilt wurden auch Sullas Massenhinrichtungen der Einwohner von Praeneste und der samnitischen Truppen, die bereits die Waffen niedergelegt hatten. Während Letzteres gegen antike Vorstellungen vom Kriegsrecht verstieß, war

² WALDE 2003, 144 schreibt zu Lucans Vielfalt von Deutungsangeboten: „Durch die Polyphonie der Perspektiven [...] wird der Rezipient mit Interpretationsangeboten überhäuft, wenn nicht überfordert. Gerade die ‚rhetorische‘ Formung der Sprache wird dazu dienstbar gemacht, die sprachliche Nicht-Sagbarkeit des alle Vorstellungskraft übersteigenden Bürgerkriegs auszudrücken.“

³ Genau genommen handelt es sich beim Bürgerkrieg zwischen Marius und Sulla um innenpolitische Konflikte zwischen den eher volksnahen Popularen und den eher senatsnahen Optimaten, die durch Schwierigkeiten der Getreideversorgung von Rom und der wachsenden Armee sowie durch Bürgerrechtsstreitigkeiten mit den italischen Bundesgenossen verschärft wurden.

⁴ DE LIBERO 2001.

Ersteres ein gezieltes Massaker an Zivilisten und ist durchaus mit heutigen Kriegsverbrechen vergleichbar. In den Texten – einschließlich Lucans *Bellum Civile* – fällt auf, dass diesen Massakern meist nicht mehr Worte gewidmet werden als den Proskriptionsmorden einzelner bekannter Männer: Das römische Geschichtsverständnis ist personenzentriert.

Die Rückschau im *Bellum Civile* liefert keinen genauen Abriss dieser Ereignisse, sondern greift vielmehr einzelne Höhepunkte heraus, insbesondere die Morde beider Seiten. Lucan konnte davon ausgehen, dass sein Publikum nicht nur die Ereignisse seines Hauptthemas, des Bürgerkriegs zwischen Caesar und Pompeius, sondern auch die wichtigsten Geschehnisse der Konflikte um Marius und Sulla wenigstens in Umrissen kannte. ELAINE FANTHAM vergleicht ihn daher mit einem Librettisten oder Regisseur, der für die Romandaption in ein anderes Medium nur bestimmte Szenen auswählt.⁵ Wie meine folgenden Ausführungen deutlich machen werden, reduziert Lucan – anders als die meisten Librettisten und Regisseure – die fortlaufende narrative Handlung derart, dass seine Rückschau fast nur noch aus einer Aufzählung von kontextlosen Elementen dieser Schlüsselszenen besteht. Die Rede des alten Mannes lässt sich in zwei große Abschnitte teilen, der erste ist Marius (2.68–138), der zweite Sulla gewidmet (2.139–232). Der erste Krieg gegen Marius wird gar nicht erwähnt, vielmehr beginnt der alte Mann seine Rede mit der Flucht des Marius (2.68). Ausführlicher ist die Passage, in der er das Töten römischer Bürger bei dessen Rückkehr schildert (2.98–130). Der Abschnitt schließt mit einer knappen Zusammenfassung von Marius' Karriere. Nach einem Übergang setzt der sullanische Abschnitt ein, der fast ausschließlich aus Beschreibungen von Massakern besteht (2.139–220). Zum Einen werden Proskriptionen aufgeführt, zum Anderen Massenhinrichtungen in Praeneste und auf dem Marsfeld. Auch hier bildet der Schluss eine kurze Zusammenfassung von Sullas Karriere, die in einen Epilog mit Rückbindung an die aktuellen Geschehnisse mündet.⁶

Die Rückschau und parallele Texte

Im Mittelpunkt meiner Untersuchung stehen die Verse 98–220. Sie enthalten eine ganze Reihe von Mordbeschreibungen und führen viele Motive ein, die im Verlauf des *Bellum Civile* wichtig werden. Anhand des Textes versuche ich zu zeigen, welche Gestaltungsprinzipien Lucan favorisiert und worin die starke Anschaulichkeit seines Epos begründet liegt. Dabei verwende ich inhaltlich parallele Texte aus verschiedenen Gattungen, die sowohl aus der Zeit vor als auch aus der Zeit nach Lucan stammen. Folgende Texte kann Lucan gekannt haben: Den Zeitzeugen Cicero, Strabo, die His-

5 FANTHAM 1992, 16: „The poet could rely on the general historical knowledge of his readers and selected from the detailed and sequential historical narrative only those episodes and individuals that lent themselves to drama, like an opera librettist choosing key moments to shape into an aria sequence or a film director adapting a novel.“

6 Ich folge der Unterteilung von FANTHAM 1992, 92.

Zeit	Autor	Opfer von Marius					Opfer von Sulla				
		Baebius	Antonius	Crassi	tribuni	Scaevola	Gratidianus	Praeneste	Marsfeld	Leichen im Tiber	
1. Jh. v. Chr.	Cicero		<i>de orat.</i> 3.10, <i>Tusc.</i> 5.55	<i>de orat.</i> 3.10, <i>Tusc.</i> 5.55	–	<i>de orat.</i> 3.10, 3.80	<i>in tog. cand.</i>				
	Strabo							5.4.1			
	Sallust						fig. 144M				
1. Jh. n. Chr.	Livius		80	80		86	88	88			
	Diod. Sic.			37.29.5	–	37.29.5					
	Val. Max.		9.2.2				9.2.1	9.2.21	9.2.21	9.2.21	
	Vell. Pat.		2.22.3		2.24.2	2.26.2					
	Seneca						<i>ira</i> 3.18		<i> Clem.</i> 1.2.1, <i>ben.</i> 5.16.3		
2. Jh. n. chr.	Lucan	119–121	121–124	124	125	126–129	173–193	193–195	196–206	209–220	
	Plutarch		<i>Mar.</i> 4.4.2–4				<i>Sulla</i> 32.2	<i>Sulla</i> 32.21	<i>Sulla</i> 30.2–4		
	Florus	2.9.21	2.9.14	2.9.21		2.9.21	2.9.26	2.9.24	2.9.24		
	Appian	72	72	72	88			94			
4. Jh. n. Chr.	Cass. Dio				fig. 102.12				fig. 109.4–7	fig. 109.8	
	Orosius					5.20.4	5.21.7	5.21.10	5.21.1		
	Augustinus		–	<i>civ.</i> 3.27	–	<i>civ.</i> 3.27	(<i>civ.</i> 3.28)	–	<i>civ.</i> 3.28		

Die Opfer von Marius und Sulla bei verschiedenen Autoren (grau unterlegt sind aufzählende Passagen)

toriographen Sallust, Livius, Velleius Paterculus und Diodorus Siculus sowie die *exempla*-Sammlung des Valerius Maximus. Zeitlich am nächsten zu Lucans *Bellum Civile* liegen sicherlich die philosophischen Schriften *De ira*, *De clementia* und *De beneficiis*, die Seneca zwischen 40 und 65 n. Chr. verfasste. Nach Lucan findet das Töten unter Marius und Sulla die Aufmerksamkeit des Biographen Plutarch und der Historiographen Florus, Appian, Cassius Dio und Orosius sowie des Kirchenvaters Augustinus. Die tabellarische Übersicht zeigt, dass viele Autoren die Opfer von Marius und Sulla in aufeinanderfolgenden Passagen thematisieren bzw. aufreihen – jedoch ist Lucan der einzige, der das Prinzip der Reihe konsequent umsetzt.

Die Gegenüberstellung dieser Texte mit Lucans Rückschau ermöglicht es, vergleichbare oder differente Erzählverfahren und Funktionen aufzuzeigen. Die früheren Texte liefern zudem einen Anhaltspunkt dafür, welche Informationen – und welche Arten der Informationsvermittlung – Lucan für die Gestaltung seines Rückblicks vorgelegen haben können. Die Wiedergabe der (Massen)morde unter Marius und Sulla als Liste oder reihende Erzählung ist auch für viele der Paralleltexte typisch. Doch weitaus mehr als seine Vorgänger und Nachfolger reduziert Lucan in seiner Aufzählung immer wieder den historischen Kontext. Auch deshalb sind die früheren Texte wichtig, denn für uns bieten sie die notwendigen Hintergründe, um Lucans verkürzten Rückblick überhaupt zu verstehen. Zusätzlich zu den historisch ausgerichteten Texten ziehe ich Dichtungspassagen z. B. von Vergil und Ovid heran, die von fiktiven Ereignissen handeln und für Lucans Rezipienten ein hohes Assoziationspotenzial für den marianischen Bürgerkrieg bieten.

Schon die Analyse meines ersten Beispiels, nämlich die verschiedenen Texte zur Ermordung des Marcus Antonius, lässt deutlich werden, dass die Paralleltexte sehr unterschiedliche Schwerpunkte setzen.

Einige Autoren verfolgen zunächst die historische Dimension; das heißt, sie versuchen, die Ereignisse in ihrem chronologischen und folgerichtigen Ablauf darzulegen. Lucans Rückschau gibt zwar eine ungefähre Chronologie wieder, doch der alte Sprecher konzentriert sich auf die Ermordung von politischen Gegnern des Marius 87 v. Chr. und springt dann nahtlos zur Einnahme von Praeneste 83 v. Chr. und den sulianischen Proskriptionen von 82 v. Chr. Dennoch ist die Rekonstruktion des historischen Ablaufs bislang das Hauptziel der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Parallelstellen zu Lucan.⁷ Dabei wird oft außer Acht gelassen, dass bei allen Texten

7 Für Sisenna und Sallust als Quellen Lucans für Reihe marianischer Opfer argumentiert FANTHAM 1987. Auch RADICKE 2004 legt trotz des Titels *Lucans poetische Technik* den Fokus auf Parallelen mit historiographischen Texten, wobei er v. a. Livius als Quelle Lucans sieht. RADICKE will die Rückschau als „historisches Lehrgedicht“ verstehen. Literarisch orientierter und mit Verweisen auf ähnlichen Wortgebrauch in Dichtungstexten sind die Kommentare FANTHAM 1992 und DREYLING 1999. TASLER 1972 paraphrasiert die Rede und weist auf Steigerungen hin. BARTSCH 1997, 15 f. erwähnt Teile der Rückschau im Zusammenhang mit der Körpermetaphorik des *Bellum Civile*. AMBÜHL 2015, 228–336 widmet sich ausführlich den *Iliouperis*-Motiven in der Rückschau; knapper in AMBÜHL 2010. Verschiedene Untersuchungen nehmen die literarische Gestaltung einzelner Passagen der Rückschau in

zusätzliche Aspekte zum Tragen kommen, die entsprechend der jeweiligen Gattungskonventionen sehr unterschiedlich sein können und oft bestimmte *topoi* aufgreifen.

Ebenfalls von Belang sind nämlich die (oft in politischen Zusammenhängen gebrauchte) rhetorische Dimension, in der ein Ereignis als Teil einer Argumentation aufgegriffen wird, und die moralische Dimension, in der das Ereignis und die Handelnden bewertet werden. Diese drei Aspekte sind Teil der Funktionsweise von *exempla*: Beispiele bewahren die historische Personen und Ereignisse für die *memoria*, sie sind argumentative Mittel und haben eine lehr- und lernenswerte Vorbildfunktion.

Hinzu kommt zumindest in einigen Texten verstärkt die sprachliche Dimension, also die bewusste stilistische Gestaltung der Erzählung. Sie stellt uns vor die Frage, ob es sich bei einer solchen Durchformung um argumentativ zielgerichtete Rhetorik oder (auch) um ästhetische Distanzierung handelt. Gleiches gilt für den bewussten Aufbau von Spannung durch die narrative Gestaltung und gegebenenfalls durch die Syntax. Auch durch die literarische Anreicherung, also den Bezug durch Wortwahl und Motivik auf literarische (als fiktional begriffene) Texte, wird der Text von einer rein historischen Ebene auf die eines primär ästhetisch geformten Werkes gerückt. Dabei scheint mir Lucan bewusst eine Vielzahl von Assoziationen zu eröffnen, denen der Rezipient nach individuellem Belieben und Vermögen folgen und die er auch ergänzen kann.⁸

Die Rückschau als Ergänzungsspiel und Ikonisierung

Bei der Analyse von Lucan liegt mein Augenmerk auf der literarischen Gestaltung des historischen Stoffes und auf der möglichen Wirkung auf den Rezipienten. Durch Verfahren der Reduktion und der Iteration bewirkt Lucan eine Intensivierung der Rezeptionserfahrung: Ein ständiges Abgleichen und Ergänzen ist Voraussetzung für die genussvolle Rezeption. Ergänzungen sind immer wieder erforderlich, denn in Lucans Rückschau wird die Handlung gleich doppelt reduziert. Erstens fehlen oft Informationen, mit Hilfe derer man das jeweilige Ereignis in den Ablauf historischen Geschehens genau einordnen könnte. Zweitens präsentiert Lucan seine reduzierte Version vor allem in statischen Momentaufnahmen statt in einer fortlaufenden Ab-

den Blick (Scaevola: BRENA 1993; Zerstückelung von Gratidianus: QUINT 1993, DINTER 2013A, DAY 2013) oder reißen die analeptische und zugleich vorausdeutende Funktion der wörtlichen Rede an (SCHREMPF 1964 und EIGLER 2008) – diese Studien berücksichtigen dann allerdings nur vereinzelt Parallelstellen von Historiographen, Seneca oder Valerius Maximus, die i. d. R. nur als historischer Beleg angeführt werden. Für eine stilistische Untersuchung siehe CONTE 1968. Erst jüngst erschienen ist die Monografie von NILL 2018, die ich daher leider nicht in vollem Umfang in meiner Arbeit berücksichtigen konnte. Er beschäftigt sich mit Lucans Darstellung von Gewalt v. a. aus narratologischer und soziologischer Perspektive und untersucht u. a. die Zerstückelung von Gratidianus und das Massensterben am Tiber.

⁸ Ich gehe daher nicht von ausschließlich Autor-gewollten Allusionen (Anspielungen) aus, sondern folge DON FOWLERS Begriff der Intertextualität (vgl. FOWLER 1997).

folge von Handlungen. Je nach Disposition und Motivation des Rezipienten können diese Ergänzungen bewusst vorgenommen werden und sich dann auf die historische, politische und literarische Kontextualisierung konzentrieren; oder unbewusst darauf abzielen, einen Handlungsverlauf zu rekonstruieren.⁹ Der Distanzierungseffekt, der durch die Reduktion von Information und die Abfolge isolierter Einzelbilder eintritt, fordert vom Rezipienten also mehr Eigenleistung.

Eine ähnliche Anregung zur aktiven Rezeption durch die Textgestaltung und Informationsvergabe hat PETER BING an den hellenistischen Epigrammen des Kallimachus beobachtet. Diese literarischen Epigramme haben den deiktischen Charakter der ursprünglichen Steininschriften verloren. Fehlen jedoch das Objekt und die Umgebung einer Inschrift, bleibt ihre genaue Bedeutung oft im Dunkeln, wie das Zitieren von Inschriften zeigt.

As quoted here out of context, its effect on us is altered. Its concision – that traditional marker of the genre – acquires a wholly different force: It virtually demands that we act, that we use our heads to supply what is missing. And if we are willing to do this, we may just find that the action is pleasurable. We may, in other words, sense the potential appeal if an epigram were to incite us *deliberately*.¹⁰

Literarische Epigramme spielen ganz bewusst mit fehlenden Informationen. Ausgelassen werden hier oft typische konkrete Angaben wie Namen von Personen und Orten. Sie lassen sich in manchen Fällen durch den Rückgriff auf die reale Inschriftenpraxis, durch Bezüge der Epigramme zueinander, oder durch das Erkennen von Verweisen auf andere Autoren erschließen. In anderen Fällen bleiben sie offen und laden zur freien Ergänzung ein. Diese Form aktiver Rezeption, die BING als „Ergänzungsspiel“ bezeichnet, fordert auch Lucan in der Rückschau auf den marianisch-sullanischen Bürgerkrieg ein.¹¹

Wie ich bereits in Kapitel 4.2 dargelegt habe, ist die Reduktion einer Handlung auf einen statischen Moment zudem vergleichbar mit dem Medium der Fotografie. Es friert ebenfalls ein Standbild ein und ermöglicht – viel eher als als die fortlaufende Handlung eines Films – die gezielte Ausblendung größerer Zusammenhänge. Der Literaturwissenschaftler THOMAS SCHNEIDER spricht deshalb von der „Ikonisierung“ der Kriegsfotografie: Selbst ohne die Kenntnis des jeweiligen Kontextes entfalten die reduzierten Bilder eine emotionale Wirkung auf den Rezipienten und verleiten zu einer wertenden Einordnung. Denn viele Fotografien von Verwundeten und Toten suggerieren einen eindeutigen Opferstatus, während die Täter unsichtbar bleiben:

⁹ Dabei ist es natürlich nicht notwendig, einen perfekt lückenlosen Handlungsverlauf zu (re)konstruieren, in dem Zeit, Ort und Motivation jeder einzelnen Handlung präzisiert werden. Vielmehr bietet Lucans Reduktionsverfahren eine starke Anregung zu Ergänzungen, die durchaus assoziativ sein können.

¹⁰ BING 1995, 119.

¹¹ Zum „Ergänzungsspiel“ bei Seneca und durch Reduktion verrätselte *exempla* in Sen. *ira* 1.2.2. vgl. Kap. 5.2.2.

„Die Bilder abstrahieren auf eine Ebene des schuldlosen Individuums, das schuldlos in einen Konflikt geraten ist und ihm zum Opfer fällt.“¹² Auch in Lucans Rückschau fällt auf, dass zwar die Opfer, kaum aber die zugehörigen Täter genannt und beschrieben werden. So entsteht zum Einen der Eindruck, dass im Bürgerkrieg nur Verlierer übrig bleiben. Zum Anderen entzieht sich auf diese Weise der Sprecher der Rückschau der Verantwortung, seine eigene Partei im Bürgerkrieg zu benennen.¹³ Dieser Verzicht auf eine klare Stellungnahme, und damit auf eine Bewertung der politischen Folgen des Bürgerkrieges, zeigt sich im ganzen Kontext der Rückschau. Sie ist weniger ein historischer Exkurs als eine *exempla*-Sammlung der Furcht.

Die Rückschau als *exempla*-Sammlung der Furcht

Die Rückschau im Buch 2 ist eingebettet in eine Reihe von Klagereden verschiedener Volksgruppen angesichts des drohenden Bürgerkriegs zwischen Caesar und Pompeius. Ganz Rom befindet sich in einer „Grabesstimmung“ – die Atmosphäre einer Totenfeier hat alle ergriffen. Die Totenfeier – in ihrer vollen Form mit Aufbahrung, Leichenrede, Prozession und Verbrennung – ist ein wesentlicher Bestandteil der römischen Erinnerungspraxis und verbindet zwei Bereiche: Zum Einen die personalisierte Erinnerung an den Verstorbenen, an seinen Namen und damit den Status seiner Familie und Ahnen, der *gens*. Zum Anderen die Verknüpfung von Erinnerungen mit bestimmten Örtlichkeiten in Rom, denn sofern der Tote aus der Oberschicht kam, gehörte öffentliche Präsentation der Familie und des Verstorbenen in Form einer *laudatio* auf dem Forum oder am Bestattungsort, zum Teil die Ausrichtung von Spielen und natürlich die Errichtung eines Grabmals mit zur Memorialpraxis.¹⁴ Paradoxerweise betont der lucanische Erzähler die Sprachlosigkeit dieses Kammers,¹⁵ und vergleicht die Stimmung in Rom mit den Empfindungen einer Mutter, die ihren eben verstorbenen Sohn in den Armen hält (2.21–28). Die Matronen Roms, also die Mütter der Oberschicht, verteilen sich als Klageweiber auf die Tempel und Altäre der Stadt. Eine von ihnen fordert in wörtlicher Rede die anderen dazu auf, jetzt zu trauern, da man sich nach dem Sieg freuen müsse:

*nunc flere potestas
dum pendet fortuna ducum; cum vicerit alter,
gaudendum est.*

Jetzt ist Gelegenheit zu weinen,
während das Geschick der Anführer in der Schwebeliege hängt; wenn einer von beiden siegt,
muss man sich freuen.

Luc. *BC* 2.40–42.

¹² SCHNEIDER 2012, 143.

¹³ So auch ELDRED 1997, 75 f.

¹⁴ Vgl. BODEL 1999.

¹⁵ Luc. *BC* 2.20 f: *tum questus tenuere suos, magnusque per omnes / erravit sine voce dolor* – Da hielten sie in ihrem Klagen, und durch alle / irrte großer Kummer **ohne Stimme**.

Die *Matrona* argumentiert in ihrer Rede, dass jedweder Ausgang des Bürgerkriegs den traditionellen Umgang mit der Verankerung von Totenehrung in der *memoria* verhindert. Deshalb plädiert die „Mutter Rom“ dafür, diese Handlungen vorzuziehen, also einen Teil der Zukunft vorwegzunehmen.¹⁶ An ihre Rede schließt sich die Klage der wehrfähigen Männer an – also derjenigen, die am wahrscheinlichsten als Tote enden werden. Sie bedauern, dass es der Bürgerkrieg den Siegern unmöglich macht, Ruhm für sich und ihr Land zu erwerben: Ein ehrenvoller Tod im Krieg, vielleicht sogar die Chance, ein *exemplum* herausragender Tapferkeit zu sein, wird nicht Teil ihrer *memoria* sein.

Die dritte wörtliche Rede, nämlich die Rückschau des *senex*, zeigt jedoch, dass für die Bevölkerung Roms die Erinnerung an frühere Bürgerkriege keineswegs ausgelöscht ist – vielmehr ist sie angewachsen zu einer *exempla*-Sammlung der Furcht, die gleichermaßen Vergangenes wachruft wie auf Zukünftiges verweist:

[...] *at miseros angit sua cura parentes
oderuntque gravis vivacia fata senectae
servatosque iterum bellis civilibus annos.
Atque aliquis magno quarens exempla timori
[...] inquit [...]*

[...] Auch unglückliche Eltern bedrückt ihre eigene Sorge
und sie hassen das langlebige Schicksal ihres hohen Alters
und dass ihre Jahre für wiederholte Bürgerkriege bewahrt wurden.
Und einer, der nach *exempla* für die große Angst suchte,
sagte: [...]

Luc. *BC* 2.64–68

Historische Ereignisse als *exempla* darzustellen und explizit so anzukündigen, ist an sich nicht ungewöhnlich. Etwa schreibt Historiograph Tacitus im Proöm zu seinen *Historien*, dass es in den Bürgerkriegszeiten nach Neros Tod viele Taten gegeben habe, die der Nachwelt als abschreckendes oder nachahmenswertes Beispiel dienen könnten (*Hist.* 1.2–3). Was aber fängt man mit den *exempla* der Rückschau an? Lucans Sprecher zählt keine positiven oder negativen Vorbilder auf: Die Opfer, deren Leiden und Sterben hier gezeigt werden, erhalten keine positive Bewertung und nehmen keine direkte Vorbildfunktion ein; die ausführenden Täter bleiben anonym; Marius und Sulla erteilen Befehle bzw. nehmen eine Zuschauerrolle ein. Dennoch bin ich der Ansicht, dass unter *exempla* hier mehr als nur Vorläufer oder Parallelen zum Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius zu verstehen sind. Welchen Platz können sie in der *memoria* überhaupt einnehmen?

Das im chronologischen Zeitablauf verankerte römische System der *memoria*, das von Totenehrung, patriotischer *pietas* und der Bewahrung nationaler *exempla* geprägt ist, wird durch den Bürgerkrieg außer Kraft gesetzt. Ein Bürgerkrieg zerstört die üb-

¹⁶ AMBÜHL 2010, 32 und 2015, 307 vergleicht die *matrona* mit Hecuba als Anführerin des Chors bei Euripides und Seneca.

lichen Geflechte, die Erinnerungen am Leben halten. In der Tat blendet die in der frühen Kaiserzeit vorherrschende Ideologie den Bürgerkrieg weitgehend aus – oder verklärt ihn durch Mythologisierung.¹⁷ Es ist kein Zufall, dass unter den Namen der Opfer des marianisch-sullanischen Bürgerkriegs, die Lucan nennt, mehrere Redner zu finden sind, und die Schwierigkeit der Versprachlichung dieser Mordserien so oft thematisiert wird. Cicero schreibt zur Weitergabe historischen Wissens:

Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis, qua voce alia nisi oratoris immortalitati commendatur?

Doch die Geschichte, Zeugin der Zeiten, Licht der Wahrheit, Leben der Erinnerung, Lehrmeisterin des Lebens, Botin der Vergangenheit – mit welcher Stimme, wenn nicht der des Redners, wird sie der Unsterblichkeit anvertraut?

Cic. *de orat.* 2.36

Erst durch Sprache (das Erzählen, den Sprechakt, die Verschriftlichung) kann eine Geschichtskonstruktion, die Erinnerungen lebendig macht und Lehren aus der Vergangenheit bereitstellt, für die Zukunft festgehalten werden.¹⁸ Gibt es keine Sprache (oder sonstige Marker der *memoria*), so wird diese Geschichte ausgelöscht. Insofern füllt Lucan mit seinem Epos eine Lücke in der kollektiven Erinnerung,¹⁹ indem er vor allem dem körperlichen Grauen des Krieges Raum gibt und dadurch einen Anknüpfungspunkt für die negativen Emotionen schafft, die bislang eher unterdrückt wurden. Die Aufzählung physischer Gewalt in der Rückschau führt dem Rezipienten diesen Ansatz anschaulich vor Augen. Hier geht es um die Bündelung exemplarischer Motive, die den Rezipienten die Stimmung von Furcht und Unsicherheit nachempfinden lassen können, unabhängig von einer dezidiert politischen Deutung der Ereignisse. Trotz der weitgehenden Ausblendung historischer Zusammenhänge in der Rückschau nennt Lucan darum auch die Schauplätze des Sterbens. Es sind gerade die Orte Roms, die für ein geordnetes Zusammenwirken kultischer Handlungen und menschlicher Interaktion stehen, also Kern des sozialen Lebens sind. Die Gewaltakte werden in Tempeln, auf dem Forum, auf dem Richtplatz und dem Marsfeld begangen, die Überlebenden drängen sich in Gräbern, die Einwohner des nahe bei Rom gelegene

¹⁷ WALDE 2011, 290 – 293.

¹⁸ Zum engen Verhältnis von *historia* und *memoria* vgl. GOWING 2005, 7–15.

¹⁹ MARK THORNE begreift das *Bellum Civile* deshalb als *monumentum* für das republikanische Rom und für die verlorene *libertas*; ein literarisches Grabmal, welches das sterbende Rom in den Mittelpunkt rückt – nicht als direkten Aufruf zu Aktion gegen den Prinzipat, sondern als Bewahrung der republikanischen *libertas* in der *memoria*. „Lucan’s epic, however, clearly illustrates that the subversive nature of civil war places *memoria* itself in constant danger of total malfunction.“ (THORNE 2011, 372). Statt von „malfunction“ zu sprechen, könnte man Lucans Epos auch als Transformation der *memoria* begreifen, die weniger die Größe der Republik als das Grauen des Krieges zu bewahren sucht: WALDE 2001, 296 hält fest, dass bestimmte Merkmale von Lucans Epos zudem typisch für Trauma-Literatur sind (z.B. die Vielfältigkeit von Szenen, die Präsentation unterschiedlicher beschränkter Sichtweisen, Uneindeutigkeiten).

Praeneste werden hingerichtet, Leichen verwandeln den Tiber in einen Blutfluss, der seine eigenen Ufer sprengt. Durch die Nennung der Orte ruft Lucan den Rezipienten dazu auf, bekannte Plätze in seiner visuellen Imagination zu transformieren, und stellt gleichzeitig die Transgression und Pervertierung von kulturellen Praktiken und natürlichen Grenzen heraus, die Teil des Bürgerkrieges sind. Vor diesem blutigen Hintergrund führt Lucan eine Reihe von Motiven ein, die im Verlauf des *Bellum Civile* in Variation wieder auftauchen. In der Rückschau etabliert Lucan also gewissermaßen eine *exempla*-Sammlung, die Bild und Affekt verknüpft, um später darauf verweisen zu können und den Wiederholungscharakter der Bürgerkriege zu betonen. Die zahlreichen intratextuellen Verweise ebenso wie Anknüpfungsmöglichkeiten an andere Werke öffnen dem Rezipienten bereits in der Rückschau ein weites Feld an Assoziationen, die vor allem eines gemeinsam haben: die Charakterisierung des Bürgerkriegs und der beteiligten Personen als grenzüberschreitendes, Konventionen sprengendes und geradezu mythisches historisches Ereignis, dessen menschenverschlingendes, gewalttätiges Ausmaß keine kaiserzeitliche Ideologie übertünchen kann. Aus dieser *exempla*-Sammlung greife ich im Folgenden mehrere Beispiele heraus, an denen ich zeige, wie Lucan durch sein Reduktionsverfahren, den Aufbau von Kontrasten und die Allusion auf das Bildrepertoire poetischer Texte seine Aufzählung besonders anschaulich gestaltet.

6.2 Erste Eindrücke: Lucans Aufzählung von Opfern des Marius

Zu Beginn der Rückschau rekapituliert der alte Sprecher das Exil und die Rückkehr des Marius (2.68–98). Durch den Fokus auf diese eine Person und ihr Schicksal ist dieser Abschnitt narrativ zusammenhängend, zeitlich und räumlich verortet. Mit seinem Einmarsch in Rom jedoch weitet sich die Perspektive auf verschiedene Ereignisse und Personen(gruppen) aus, die ohne große Überleitungen aneinander gereiht sind und wenig Kontext haben. Der Wechsel ist durch den einleitenden, emphatischen Ausruf klar markiert:

[...] *Pro fata! quis ille,
quis fuit ille dies, Marius quo moenia victor
corripuit, quantoque gradu mors saeva cucurrit.*

[...] Beim Schicksal! Was für ein,
was für ein Tag war das, an dem Marius die Mauern als Sieger
durchbrach, und mit welcher großen Schritten der grausame Tod rannte!

Luc. BC 2.98–100

Dieser Beginn macht immerhin noch klar, dass sich das folgende Geschehen unter Marius' Herrschaft ereignet, suggeriert aber auch, dass es nur einen einzigen Tag einnimmt. Die sequenzielle Schilderung des zeitlichen Ablaufs wird also zugunsten einer nicht chronologisch bestimmten Reihe aufgegeben, die das einleitende *quis* und

quanto in mehrere Einzelaussagen auflöst. Diese verdeutlichen das allumfassende Morden: Weder Stand noch Alter oder Jugend schützen vor dem Tod (2.101–114). Nach einem eingeschobenen Kommentar des Sprechers wird eine zweite Reihe mit der über- und einleitenden Frage *cui funera volgi/ flere vacet?* („Wer hat schon die Zeit, die Bestattungen eines ganzen Volkes zu beweinen?“ 2.118f.) begonnen.

Dieser Verweis auf die außergewöhnliche, kaum wiederzugebende Größe der zu beschreibenden Menge ist ein *topos* epischer Kataloge,²⁰ den Lucan in der Rückschau immer wieder wieder aktualisiert. Formal passt der *topos* zur reihenden Struktur der Rückschau, inhaltlich folgt er der Tradition, die Ermordungen unter Marius als Exzess zu kategorisieren. Zugleich rührt Lucan damit immer wieder an ein unterschwelliges Leitmotiv der Rückschau, nämlich die Herausforderung, „unsägliche“ Ereignisse zu verbalisieren und für den Rezipienten zu visualisieren. Bei langen reihenden Texten ist es nicht ungewöhnlich, dass sich dabei allgemeinere Formulierungen mit knappen Listen oder auch detaillierteren Einzelszenen abwechseln.²¹ Dieses Phänomen lässt sich auch in der Rückschau beobachten, wo auf allgemeinere Schilderungen des Sterbens einzelne namentlich genannte Opfer folgen.²² Der Wechsel von der Reihe bekannter marianischer Opfer (Baebius, Antonius, die Crassi, die Tribune und Scaevola) zur wieder sehr allgemein gehaltenen Umschreibung vom Tod des Marius ist abrupter und nur durch *haec sequitur* („auf dieses folgte“, 2.130) gemildert. Inhaltlich ist ein deutlicher Sprung erkennbar, und auch die Sprechhaltung scheint unerwartet distanziert und neutral, erklärt sich aber vielleicht dadurch, dass dieses Fazit den gesamten marianischen Abschnitt ab V. 68 beschließt.²³

Die namentlich genannten Opfer sind durch Einleitung und Sprung also deutlich als zusammengehörige Reihe gekennzeichnet – aber die einzelnen Personen reiht Lucan fast völlig unvermittelt aneinander. Oberflächliche syntaktische Verknüpfungen finden sich bei Baebius und Antonius (*vix te ... aut te ...*, 2.119 bzw. 121) und bei Scaevola, dessen Todesszene mit *te quoque* an das Blut der Tribunen anschließt – nachvollziehbar, da es sich in beiden Fällen um religiös konnotierten Frevel handelt. Zugleich deutet *te quoque* (2.126) vielleicht eine Rückverbindung zu den beiden ebenfalls ausführlicher gezeichneten Morden an Baebius und Antonius an.

²⁰ Vgl. REITZ 2013, 232 und dies. 2017.

²¹ KÜHLMANN 1973, 274–276 beschreibt eine solche Variation für Ovids Kentauromachie (*Ov. Met.* 12.210–535).

²² TASLER 1972, 241 sieht die Reihe namentlich genannter Opfer aufgrund der Apostrophe und der „grausigen Details“ als Höhepunkt der Beschreibungen zur Gewalt unter Marius. Er will auch innerhalb der Reihe eine Steigerung sehen, begründet dies jedoch nicht.

²³ Auch TASLER 1972, 241f. bemerkt die nach der aufzählenden Beschreibung von Gewalttaten überraschende Sachlichkeit dieses Abschlusses und liefert eine zweifache Begründung, bei der ich v. a. dem zweiten Teil zustimme: „einmal möchte der Erzähler hier wie ein unvoreingenommener Historiker erscheinen [...], zum anderen sucht er eine Möglichkeit, seine Darstellung im folgenden wieder steigern zu können. Er muß sie deshalb an dieser wegen des Übergangs zu einem neuen Thema geeigneten Stelle in Ton und Dynamik etwas absinken lassen.“

<i>mille licet gladii mortis nova signa sequantur,</i>	115
degener o populus, vix saecula longa decorum sic meruisse viris, nedum breve dedecus aevi et vitam dum Sulla redit. cui funera volgi flere vacet? vix te sparsum per viscera, Baebi, innumeras inter carpentis membra coronae	120
discessisse manus, aut te, praesage malorum Antoni, cuius laceris pendentia canis ora ferens miles festae rorantia mensae inposuit. truncos laceravit Fimbria Crassos; saeva tribunicio maderunt robora tabo.	125
te quoque neglectum violatae , Scaevola, Vestae ante ipsum penetrale deae semperque calentis mactavere focos; parvom set fessa senectus sanguinis effudit iugulo flammisque pepercit. septimus haec sequitur repetitis fascibus annus.	130
ille fuit vitae Mario modus, omnia passo quae peior fortuna potest, atque omnibus uso quae melior, mensoque hominis quid fata paterent.	

Mögen auch tausend Schwerter den neuen Feldzeichen des Todes folgen, **ehrloses** Volk, lange Jahrhunderte des Ruhms verdienten sich Männer so kaum, geschweige denn die **Schande** einer kurzen Zeit und ein Leben, bis Sulla zurückkommt. || Wer hat schon die Zeit, die Bestattungen eines [ganzen] Volkes zu beweinen? Kaum für dich, bis zu den Eingeweiden zerrissen, Baebius, unter den unzähligen Händen der reißenden Umstehenden die Glieder zerteilt; oder für dich, die Übel vorhersehender Antonius – am ausgerissenen weißen Haar schwingend trug ein Soldat deinen Kopf und legte ihn tropfend auf den festlichen Tisch. Die [kopfloren] Körper der Crassi zerfetzte Fimbria, die **grausamen** Kerkerpfosten troffen von tribunizischem Totenblut. Auch dich opfernten sie, nicht beachtet von der **entehrten** Vesta, Scaevola, vor dem Allerheiligsten der Göttin und den stets brennenden Feuern; doch das matte Alter ließ ein wenig Blut der Kehle herausströmen und schonte die Flammen. || Im siebten Jahr danach wurden die Faszen wieder errichtet. Das machte das Lebensmaß für Marius voll, der alles gelitten hatte was das Pech vermag, und doch alles genossen hatte, was das Glück vermag, und ausgelotet hatte, was das Schicksal dem Menschen eröffnet.

Luc. BC 2.115–133

Durch diese fast überleitungslose Aneinanderreihung der Todesfälle gewinnt man den Eindruck, durch eine schnelle Serie von Bildern zu rennen. Durch die Wortwahl *degener*, *dedecus*, *saeva* und *violata* gibt Lucan eine negative Bewertung der Ereignisse vor, die vor allem auf die Normverletzung der Handlungen abzielt. Zugleich bleibt er auf einer reduzierten Ebene, die jegliche Erklärung ausblendet – der gesamte historische Kontext kann dem Leser nur durch sein eigenes Wissen bekannt sein. In

manchen Fällen ist ein solches Wissen ohne Zweifel ein Mehrwert. Im Folgenden werde ich für Antonius und Scaevola genauer analysieren, welcher historische Kontext einem zeitgenössischen Leser vertraut gewesen sein könnte und wie Lucan durch die Reduktion des Narrativs zugunsten eines eindrücklichen Motivs den Assoziationspielraum zu anderen, mythisch-literarischen Texten öffnet. Doch man sollte nicht vergessen, dass Lucans Bilderreigen auch ohne diese Kenntnis „funktioniert“ – denn er wählt in jedem Fall das Bild des größtmöglichen Kontrastes und damit dasjenige mit dem größten Schockpotential, seien es Eingeweide, von vielen Händen zerrissen, ein bluttriefender Kopf inmitten der Mahlzeit, kopflose Körper, klebrig-ekliges Blut oder Altarfeuer, in die Blut eines eben Ermordeten fließt. Dies gelingt ihm selbst bei den kürzesten Formulierungen, wie der Vergleich mit historiographischen Textstellen zu Baebius, den Crassi und den Tribunen zeigt.

Wer genau (Marcus?) Baebius war, lässt sich nicht mit Sicherheit rekonstruieren. Alle uns vorliegenden Texte sind später als Lucans Epos entstanden; vermutlich hat es sogar zwei Opfer gegeben.²⁴ Ob man nun der Argumentation von RAWSON folgt, dass Florus versehentlich Baebius verdoppelt hat,²⁵ oder sich FANTHAM anschließt, die von zwei verschiedenen Baebii ausgeht, die Lucan absichtlich zu einem Mordopfer verschmolzen hat:²⁶ Zentrales Element bei allen Erwähnungen (außer in Flor. 9.2.14, und selbst hier durch *unci* vielleicht angedeutet) ist der Tod durch das Zerreißen, ob nun mit dem Haken oder mit bloßen Händen. Auch Lucan rückt genau diese Todesart in den Mittelpunkt, und im Unterschied zu den anderen Texten stellt er die zerrissenen Eingeweide (*sparsum per viscera*, 2.119) sogar vor den Namen des Opfers. Die Zerstückelung durch einen Kreis von Umstehenden (*corona*, 2.120)²⁷ wird im sullanischen Abschnitt bei der Zerstückelung von Marius Gratidianus wieder aufgegriffen (2.173 – 193) und verknüpft so in einer losen Ringkomposition das erste und das letzte namentlich genannte Todesopfer der Rückschau. Das Beispiel von Baebius zeigt aber auch, dass eine exakte historische Einordnung nicht immer den ausschlaggebenden

²⁴ Florus nennt zwei Baebii, von denen einer mit Numitorius zusammen unter Marius am Haken öffentlich zur Exekution gezerrt wurde (*Baebium atque Numitorium per medium forum unci traxere carnificum*, 9.2.14), während der andere unter Sulla bei lebendem Leib zerrissen wurde (*Baebium sine ferro ritu ferarum inter manus laniatum*, 9.2.26). Appian dagegen spricht von nur einem Marcus Baebius, der mit Numitorius und anderen Männern auf der Straße zerissen wurde (ἐν ὁδῷ ... ἀντρεθήσαν, 1.72), ebenso wie später die mittelalterlichen *Adnotationes* und die *Commenta* nur einen Baebius unter Marius aufführen. Augustinus schließlich erwähnt einen Baebius, dem unter Marius durch den Exekutionshaken die Eingeweide herausgerissen wurden (*Baebius et Numitorius unco tracti sparsis uisceribus interirent*, 3.27), und ein anonymes Opfer unter Sulla, das die Henker mit bloßen Händen zerrissen haben sollen (*Quendam enim sine ferro laniantium manus diripuerunt*, 3.28).

²⁵ RAWSON 1987.

²⁶ FANTHAM 1987, 93 und 1992 *ad loc.* Angesichts des chronologischen Eingriffes bei Scaevola halte ich wie Fantham eine absichtliche Überformung durch Lucan für wahrscheinlich.

²⁷ ThLL IV s. v. *corona* III A 1 und 2: Das Wort *corona* wird für einen Kreis von Zuschauern gebraucht oder für eine defensive Kreisformation von Soldaten. FANTHAM 1992 *ad loc.*: „Here the application to soldiers dismembering a civilian without trial is ironic.“

Mehrwert bietet: Unabhängig von seiner Person ist es die kollektive Mordmethode, die als ungewöhnlich hervorsticht und in der Rückschau wiederholt thematisiert wird.

Vom Tod der beiden Crassi existieren ebenfalls unterschiedliche Varianten. Laut Livius veranlasste Fimbria nur den Tod des jüngeren Crassus und sein Vater beging daraufhin Selbstmord (Liv. *epit.* 80); Florus sagt, sie seien beide zugleich niedergemetzelt worden (*Caesares a Fimbria in penetibus domorum suarum trucidantur, Crassi partes et filius in mutuo alter alterius aspectus*, Flor. 2.9.21); Appian dagegen bemerkt, dass der ältere Crassus seinen Sohn auf der Flucht getötet hatte und so den Mördern zuvorgekommen war (App. *Bciv.* 1.72). Wenn dies auch knappe Angaben sind, gelingt es Lucan, den Tod der Crassi zu einem einzigen Vers zu verkürzen und ein ungleich blutigeres Bild zu geben: *truncos laceravit Fimbria Crassos* (2.124). Auch hier erscheinen Körperteile vor dem Namen, der Rumpf getrennt von ihm wie vom Kopf.

Die Tribune schließlich haben überhaupt keine Namen mehr, von ihnen bleibt bei Lucan nichts übrig als altes Blut an *robora*.²⁸ Volkstribune waren jedoch sakrosankt.²⁹ Ohne die Todesumstände genauer zu definieren oder auch nur die Opfer zu benennen, entwirft Lucan also mit einem Vers ein schockierendes Bild wider die rechtlich-religiöse Ordnung, das auch einen gewissen Ekelfaktor mit sich bringt – *tabum* ist ein seltenes Wort, das kein frisches Blut bezeichnet, sondern vielmehr altes, klebriges Blut oder generell faulende, verwesende Flüssigkeiten.³⁰

Auffällig ist, dass Lucan im Grunde keine Reihe von Mordtaten – also Handlungen – schildert, sondern in einer Liste der Toten nur das Resultat sichtbar werden lässt, wie eine Reihung blutiger Porträts. Doch diese Porträts sind unvollständig, nur Bilder eines Körperteils, denen ein Name zugeordnet wird:

28 Was genau mit *robora* gemeint war, ist uns heute unklar, und meine Übersetzung mit „Kerkerpfosten“ gibt mehr den Klang des lateinischen Wortes wieder. Velleius Paterculus berichtet von einem Ex-Tribun Sextus Lucilius, der von seinem Nachfolger vom Tarpeischen Felsen geworfen wurde (2.24.2); die *Commenta* bestätigen die Version von Velleius, während Livius (*Epit.* 80) und Plutarch (*Mar.* 45) den Felssturz auf die Feier zu Marius' siebtem Konsulat verlegen. Bei Cassius Dio ist es ein namenloser Tribun, der diesen Tod durch den Sohn von Marius findet (*frg.* 102). Durch den Sturz vom Tarpeischen Felsen wurden üblicherweise Verräter hingerichtet. Wie FANTHAM 1992 *ad loc.* erläutert, könnte *robora*, wörtlich „Holz“ oder „Holzbalken, Pfosten“ für das Gefängnis unter dem Kapitol stehen, das auch *robur Tullianum* genannt wurde, und in dem in der Tat Todesstrafen vollzogen wurden. Jedoch merkt sie an, dass dies nicht mit dem Felswurf in Einklang zu bringen ist, und die Erklärung der *Commenta*, *robora* seien ein Holzbalken am Fuß des Tarpeischen Felsens, bleibt wenig überzeugend. Auch andere Vorschläge – eine Art Falltür am Felsen, oder Piken – können nicht bewiesen werden. (Vgl. FANTHAM 1992 und DREYLING 1999 *ad loc.* zu den verschiedenen Versionen.)

29 FANTHAM 1992 *ad loc.*: „*tribunicio* ... *tabo* has shock value (as well as assonance), since tribunes were sacrosanct and could not be touched without violating religion.“ S. LINTOTT 1999, 123f. zur Unverletzlichkeit der Tribunen.

30 DREYLING 1999 *ad loc.*

viscera – Baebius
ora – Antonius
trunci – Crassi
tabum – Tribune
sanguis – Scaevola

Zusammengesetzt ergibt sich ein zerstückelter toter Körper: Eingeweide, Kopf, gleich zwei kopflose Leiber, Verwesungssäfte, Blut. Damit läuft Lucans Aufzählung der gängigen Totenehrung gleich zweifach zuwider. Zum Einen ist den Römern die Unversehrtheit der Leiche wichtig für die öffentliche Aufbahrung (vor allem das Gesicht muss für die Totenmaske erhalten bleiben).³¹ Zum Anderen ist eine wichtige Komponente der Bestattung aristokratischer Männer die öffentlich gehaltene Totenrede, welche die Zugehörigkeit des Toten zu seiner *gens* proklamiert und seine Verdienste rühmt.³² Literarisierte Versionen solcher Nachrufe finden sich oft in historiographischen Werken. Tacitus setzt zum Teil Nachrufe auf Verstorbene in Reihe. Seine Texte bieten einen passenden Vergleich zu Lucan, weil die Toten, über die er spricht, in der Regel auf die Veranlassung von Kaisern hin exekutiert worden oder Selbstmord begingen. Er stellt ihre Familienzugehörigkeit und ihre politischen Verdienste heraus, teilweise auch ihr vorbildliches Verhalten angesichts ihres Todes. Diese Art von oft ausführlichen Nachrufen zeigt das Lebensende als positives *exemplum*. Eine knapper gehaltene Aufzählung der Opfer verwendet Tacitus zur Anklage und Charakterisierung des Täters oder Veranlassers, der so zu einem negativen *exemplum* geformt wird.³³ Lucan jedoch geht weder den einen noch den anderen Weg: Über die Toten erfahren wir außer dem Namen oder Rang gar nichts, und bis auf Fimbria werden die Täter nicht genannt. Er verwendet seine Aufzählung von Toten also nicht dazu, bestimmte Personen zu loben oder zu diskreditieren, obwohl er sie eindeutig als Totenklage (*flere*, 2.119) verstanden haben will.³⁴

Es stellt sich daher die Frage, ob Lucan hier mit der Reduktion auf den rein körperlichen, äußerlichen Aspekt der Tode dem Leser ein pervertiertes Puzzlespiel vorführt und den historischen Vorlagen eine eher oberflächliche Systematik abgewinnt, um einen literarischen Spezialeffekt zu erzielen. Die Einleitung *cui funera volgi / flere vacet?* (2.118f.) wäre dann sogar eine zynische Entschuldigung dafür, den Nachruf auf die Opfer marianischer Morde derart knapp zu halten, und kein reiner, katalogtypischer Gegensatz zwischen der großen Zahl der Toten und den wenigen, die namentlich genannt werden können.³⁵ Diese Rezeptionsebene der Passage schwingt sicherlich

³¹ Zur Leichenschändung vgl. HOPE 2000, 112–116; zur den *imagines* (Wachsmasken der Verstorbenen) und zur Grabrede siehe DUPONT 1987 und 1989 (hier insbes. 409–414), DRERUP 1990 (insbes. 103–124) und FLOWER 1996.

³² Zu römischen Bestattungsritualen vgl. GRAEN (Hg.) 2011, 48–53.

³³ Vgl. Tac. *ann.* 6.20, 15.66–70; 16.10–12.

³⁴ Siehe auch die Depersonalisierung im Ausdruck *mille gladii* (V. 115), wo von Schwertern statt von Gefolgsleuten des Marius die Rede ist.

³⁵ Zur Unzählbarkeit im Katalog vgl. REITZ 2017.

mit. Doch dahinter verbirgt sich die Möglichkeit zu einer metapoetischen Lesart, die den Vorgang von Zerteilen, Zuordnen und Zusammenfügen auf die aktive Beteiligung des Lesers an der Sinnkonstruktion eines Textes bezieht. Die Analyse von Lucans Methode der Reduktion anhand der Beispiele von Antonius und Scaevola wird zeigen, wie Lucan bereits im marianischen Teil der Rückschau den Leser zu einer solchen Aktivität anregt (Kap. 6.3.2 und 6.4.3). Im sullanischen Abschnitt arbeitet er diesen Themenkomplex wesentlich expliziter aus und verweist dezidiert auf die metapoetische Ebene der Rückschau.

Eine sehr stark deutende Lesart der Rückschau, die in der Forschung bislang vor allem für die Zerstückelung des Gratidianus im sullanischen Abschnitt prominent ist (Kap. 6.5.5), wäre die politisch ausgerichtete Eins-zu-Eins-Übertragung der Körperteile: Nach dieser handelt es sich bei der zusammengesetzten Leiche um den toten Staatskörper – Konsuln, Senatoren, Volkstribune und Priester gehen alle zugrunde, und sind in ihrer Person nur die Vorboten des nächsten Bürgerkrieges, an dessen Ende der Prinzipat all diese Ämter ihrer Bedeutung berauben wird. Doch da Lucan in der Rückschau eindeutige Zuordnungen wiederholt unterminiert – Tote verhalten sich wie Lebende, Täter werden zu Opfern und umgekehrt –, kann diese Aufzählung meiner Ansicht nach weder als Anklage von spezifischen Gräueltaten unter Marius, noch als eindeutige Kritik an der Errichtung des Prinzipats gelesen werden. Sie zeigt vielmehr die Entmenschlichung, die ein Bürgerkrieg an sich bewirkt: die Störung sozialer Ordnungen und sakrosankter Räume sowie die Reduktion von Menschen auf zu zerstörende Leiber. Trotz der Namen verlieren die Opfer bei Lucan damit ihre Eindeutigkeit, oder vielmehr – während den Namen die Körperteile zugeordnet werden könnten, wird es im *Bellum Civile* bald nur von abgetrennten Köpfen, verstümmelten Rumpfen, losen Gliedmaßen und Blut wimmeln. Die Namen der möglichen *exempla* verschwinden unter dieser Masse und bleiben nur als weitere Synonyme für das Grauen des Krieges, während die Individualität der Personen dahinter ausgelöscht wird.³⁶ Dieses Motiv arbeitet Lucan noch stärker in der sullanischen Opferreihe heraus. Hier wird nur ein Opfer namentlich genannt, Marius Gratidianus, und dieser verliert seine Individualität durch die Verstümmelung seines Körpers und seines Gesichts, was sich in der Reduktion des Narrativs auf Standbilder und in der Kumulation von nicht auflösbaren Deutungsangeboten spiegelt. Bevor ich jedoch zur Hinrichtung des Gratidianus komme, widme ich mich entsprechend der Reihenfolge Lucans zwei Opfern von Marius genauer: dem geköpften Antonius und Scaevola, der in einem Heiligtum ermordet wird.

36 Zu anonymen Opfern vgl. auch ELDRED 1997, 70 und 77.

6.3 Der Kopf des Antonius (2.121–124): Rezipienten als visuelle Kannibalen

Die verschiedenen Überlieferungen zum Tod des Antonius auf Veranlassung von Marius zeigen, wie selbst in kurzen Texten über gezielte Informationsvergaben Kontraste aufgebaut und unterschiedlich funktionalisiert werden können. Lucan setzt ein kontrastreiches Bild ein, das jedoch aufgrund der starken historischen Dekontextualisierung und Reduktion narrativer Handlung eine weitaus stärkere Beteiligung des Lesers an einer Sinnkonstruktion erfordert. Viel mehr noch als bei anderen Texten zu Antonius und den übrigen Ermordungen unter Marius stellt sich bei Lucan also die Frage, wie wir mit Texten umgehen, die gewaltsame Todesfälle im Detail thematisieren.

Der ehemalige Konsul Marcus Antonius ist eines der in allen Überlieferungen am häufigsten genannten Opfer der marianischen Anhänger, und so gehört sein Namen zu denen, die ein zeitgenössischer Leser Lucans sicher in einer Aufzählung erwarten würde. Antonius gelang es zunächst, sich zu verstecken. Er wurde jedoch verraten, woraufhin Marius den Zenturio Publius Annius mit einer Truppe entsandte, um ihn zu ergreifen. Sein Kopf wurde zusammen mit den Häuptionen anderer Opfer auf dem Forum ausgestellt.³⁷ Lucan löst sich von diesem historischen Hintergrund und stellt den Tod des Antonius mehr als Sakrileg denn als politischen Mord dar, denn er thematisiert eher die grundsätzliche Grenzüberschreitung des Mordens als den spezifischen historischen Hintergrund. Die einzige Angabe, die sich aus Lucans Text erschließen lässt, ist, dass ein alter Antonius enthauptet und sein Kopf von einem Soldaten auf einem Tisch plaziert wird, und dass dies – so der Rahmen – während der Machtergreifung durch Marius geschieht. An einer direkten Gegenüberstellung von Antonius und Marius ist Lucan nicht interessiert; vielmehr liegt sein Gegensatz in der Gegenüberstellung von bluttriefendem Haupt und geweihtem Tisch. Mit dieser Konnotation von Kannibalismus führt er hier zu Beginn seines Epos durch ein einziges drastisches Bild ein: Der wörtlich genommene Blutdurst machtgieriger Herrscher ist ein aus Drama und Dichtung bekanntes Motiv der Tyrannenkritik.³⁸ So bringt er auch hier eine Ebene der Reflexion über Rezeptionsmechanismen ein.

Beim Vergleich des *Bellum Civile* mit anderen Texten fällt auf, dass auch alle anderen Autoren die Informationen zu Antonius und den Umständen seines Ablebens so präsentieren, dass ein inhaltlicher Gegensatz erscheint. Dieser bezieht sich erstens auf einen Kontrast, der auf einer Art tragischer Fallhöhe beruht, dass nämlich ein so hochrangiger Bürger ein seiner Stellung unangemessenes Ende findet. Zweitens werden der verdienstvolle Senator Antonius und der grausame „Tyrann“ Marius

³⁷ Zur Biographie, Werken, dem Antonius-Bild bei Cicero sowie für ausführliche Literatur vgl. SUERBAUM 200.

³⁸ Dieses Motiv des Kannibalismus wiederholt Lucan im Verlauf des *Bellum Civile* in Variationen und verbindet es dabei mit dem verschlingenden Blick eines Zuschauers auf das Leiden anderer, vgl. Kap. 6.3.3.

einander gegenübergestellt. Es fällt auf, dass häufiger Marius als negatives *exemplum* der Grausamkeit und weniger Antonius als positives *exemplum* erscheint. Zunehmend wichtig in der Überlieferung zu Antonius wird darüber hinaus die narrative Ausgestaltung bis hin zu komplexen, multiperspektivischen Erzählungen bei Plutarch und Appian, die einen finalen Kontrast durch die Enthauptung des noch immer sprechenden Antonius zeichnen. Den Autoren vor wie nach Lucan dienen also die Todesumstände des Antonius – wie die der anderen Opfer von Marius und Sulla – zur Untermauerung einer Argumentation, die den historischen Kontext bewertet oder den Charakter des Marius beschreibt. Darüber hinaus kann der Kontrast stark narrativ ausgestaltet werden und so Spannung erzeugen und einlösen. Um zu verstehen, wie nun Lucan vorgeht, um ein Ereignis zu dekontextualisieren, und welches Wissen und vor allem welcher Assoziationsrahmen bei einem zeitgenössischen Leser vorausgesetzt werden können, gehe ich zunächst auf die verschiedenen Überlieferungen zum Tod des Antonius ein.

6.3.1 Antonius und Marius als *exempla*

Vor Lucan ist Antonius bei Cicero und Livius Teil einer ganzen Reihe ähnlicher Morde, die zu den Ereignissen nach der Machtübernahme von Marius gehören. Cicero listet in *De oratore* die Todesumstände der neun Männer auf, die mit Lucius Licinius Crassus am titelgebenden Gespräch über den idealen Redner teilnehmen. Crassus selbst stuft er als glücklich ein, da er 91 v. Chr. stirbt, bevor er selbst dem Bürgerkrieg zum Opfer fallen kann oder dieses „Begräbnis des Vaterlandes“ mit ansehen muss.³⁹ Cicero verwendet den Tod des Crassus als überraschende Einleitung für das dritte Buch, und sichert sich mit dieser Schilderung (3.1–7) die Aufmerksamkeit seiner Leser, denen über die folgende Todesreihe noch einmal die Gesprächsteilnehmer vorgestellt werden. Vermittelt wird bei Cicero wie bei Livius ein historischer Kontext, in dem die Enthauptung von Antonius als gezielte Ermordung politischer Gegner eingeordnet und seine Verdienste hervorgehoben werden. Diese Fallhöhe⁴⁰ wird zum Teil zusätzlich verstärkt: In allen uns überlieferten Texten (außer dem *Bellum Civile*) wird Antonius' Tätigkeit als Redner herausgestellt. Cicero wie Livius formen deshalb den Gegensatz, der in seinem Tod begründet liegt, zu einem geradezu paradoxen Kontrast, indem sie auf den Ort der Zurschaustellung des Kopfes eingehen:

³⁹ Die Reihe in Cic. *De orat.* 3.9–13: Catulus, Antonius, die Brüder Iulii, Publius Crassus, Scaevola (nicht namentlich genannt), Carbo, Cotta, Sulpicius. Das Begräbnis: *eadem esse te funerarum patriae spectatorem coegisset*, 3.12.

⁴⁰ Cicero charakterisiert seine Auflistung als *tot tantos tam praecipitisque casus clarissimum hominum atque optimorum virorum*, „so viele so tiefe und so jähe Stürze der berühmtesten Menschen und besten Männer“ (*De orat.* 3.13).

Iam M. Antoni in eis ipsis rostris, in quibus ille rem publicam constantissime consul defenderat quaeque censor imperatoris manubiis ornat, positum caput illud fuit, a quo erant multorum civium capita servata.

Bald schon wurde auf genau der Rostra, auf der Marcus Antonius den Staat unablässig als Konsul verteidigt und als Censor mit den Kriegsgewinnen der Feldherren geschmückt hatte, sein Kopf platziert, von dem doch die Köpfe vieler Bürger bewahrt worden waren.

Cic. *De orat.* 3.10

omnibus aduersae partis nobilibus trucidatis, inter quos M. Antonio, eloquentissimo uiro, et Gaio Lucioque Caesare, quorum capita in rostris posita sunt.

Alle hochrangigen Männer der Gegenpartei wurden niedergemetzelt, unter ihnen Marcus Antonius, ein höchst beredster Mann, und Gaius und Lucius Caesar, deren Köpfe auf der Rostra platziert wurden.

Liv. *epit.* 80

Die Führungsqualitäten, die Antonius bewiesen hat, die Verdienste, die er dem Staat eingebracht hat, werden verkehrt – die Rostra zielt nun ein toter römischer Politiker statt der von anderen Nationen errungenen Kriegsbeute,⁴¹ und ausgerechnet einer, der vielen anderen schon den Kopf gerettet hat. Schon allein dadurch verurteilt Cicero die Tat als unrühmlich für Rom. Doch diese Wertung bleibt ebenso implizit wie die in Livius' Formulierung *trucidatis* enthaltene Kritik. Beide Autoren beschränken sich auf die knappe Erwähnung äußerer Vorgänge, nämlich auf die Platzierung des Kopfes auf der Rostra. Sie betten das Ereignis in einen historischen Kontext ein und wählen gleichzeitig ein prägnantes Bild, das den Gegensatz und die Wertung auf den Punkt bringt. Ähnlich wie bei einem Emblem beruht dieser Effekt auf dem Zusammenspiel von Bild (ein Kopf auf der Rostra), Benennung (berühmter Redner) und erläuterndem Text (geschichtliche Einordnung). Auf diese Weise wird nicht nur ein Urteil über ein historisches Geschehen gefällt, sondern auch der öffentliche Ruhm von Antonius in der *memoria* verankert: Das *exemplum* wirkt in beide Richtungen.

Auch Valerius Maximus und Plutarch arbeiten mit dem Aufbau von Gegensätzen. Ihre Texte zur Ermordung von Antonius sind umfangreicher als die von Cicero und Livius und liefern uns noch mehr Informationen. Statt Antonius als Stellvertreter für die ermordete alte Elite Roms zu kennzeichnen, charakterisieren sie vor allem Marius, den Auftraggeber der Ermordung. Ein zusätzlicher Kontrast beruht hier also auf dem

⁴¹ Auch Cass. Dio *frg.* 102.9 greift später diesen Gegensatz auf und expliziert, was Cicero andeutet: καὶ τὰς κεφαλὰς τῶν ἄλλογμωτῶν ἐπὶ τὸ βῆμα ἀνετίθεισαν. Καὶ ἦν τὸ θέαμα οὐδὲν τι τοῦ ὀλέθρου αὐτῶν πραότερον· τὰ τε γὰρ ἄλλα καὶ τοῖς ὀρώσει προσπαρίστη νομίζειν ὅτι, ὅσα πολεμίων ἀκροστολίαις οἱ προπάτορες σφῶν ἐκεκοσμήκεσαν, ταῦτα τότε ταῖς τῶν πολιτῶν κεφαλαῖς ἀτεκοσμεῖτο. – Und die Köpfe der berühmtesten Männer wurden auf der Rostra befestigt. Und der Anblick war nicht weniger schlimm als ihr Ende: Denn unter anderem lag es für die Betrachter nahe zu denken, dass genau das, was die Vorfahren einst mit den Schiffschnäbel der Feinde geziert hatten, nun mit den Köpfen der Bürger der Zierde beraubt war.

Gegensatz zwischen Antonius als hochrangigem Bürger und rechtmäßigem Amtsträger und Marius als sittenlosem Machthaber.

Valerius Maximus führt Marius ebenso wie Sulla in seiner *exempla*-Sammlung unter dem Stichwort *crudelitas* (Grausamkeit) auf und nennt bei beiden mehrere Untaten, die sie in dieser Eigenschaft charakterisieren. Das Resultat der Ermordung des Antonius – nämlich Marius' Umgang mit dessen abgeschlagenem Kopf – ist eines von zwei Beispielen aus seinem Abschnitt zu Marius. Das erste Beispiel, die Ermordung des Konsuln Gaius Caesar, wird wenig konkretisiert, sondern dient als Anlass für die ausdrückliche Verurteilung von Marius und knüpft thematisch an die zuvor unter Sulla aufgeführte Ermordung von Gratidianus am Grab des Catulus an.

Cuius tamen crudelitatis C. Marius invidiam levat: nam et ille nimia cupiditate persequendi inimicos iram suam nefarie destrinxit, C. Caesaris consularis et censorii nobilissimum corpus ignobili saevitia trucidando, et quidem apud seditiosissimi et abiectissimi hominis bustum: id enim malorum miserimae tunc rei publicae deerat, ut Vario Caesar piaculo caderet. paene tanti victoriae eius non fuerunt, quarum oblitus plus criminis domi quam laudis in militia meruit. idem caput M. Antoni abscisum laetis manibus inter epulas per summam animi ac verborum insolentiam aliquamdiu tenuit clarissimique et civis et oratoris sanguine contaminari mensae sacra passus (est) atque etiam P. Annium, qui id attulerat, in sinum suum recentis caedis vestigiis aspersum recepit.

Doch Gaius Marius relativiert das Vorurteil über dessen [Sullas] Grausamkeit: Denn aus allzu großer Begierde, seine persönlichen Feinde zu verfolgen, ließ jener seinem Zorn aufs Übelste die Zügel schießen, indem er den hochedlen Körper des Konsuln und Censorn Gaius Caesar in unwürdigem Wüten abschlachtete, und das auch noch am Grab des aufsässigen und nichtswürdigsten Menschen: Denn von [allen] Übeln hatte dem damals schon unglücklichsten Staat dieses noch gefehlt, dass Caesar dem Varius zur Besänftigung starb. Seine Siege waren kaum so viel wert: Da er sie vergaß, verdiente er eher Vorwürfe [für sein Verhalten] zu Hause als Lob für seine Leistungen im Krieg.

Derselbe Mann hielt das abgetrennte Haupt des Marcus Antonius **mit frohen Händen** beim Essen – **der Gesinnung und den Worten nach höchst unverschämt** – lange Zeit fest, und duldete es, dass **mit dem heiligen Blut** des berühmtesten Bürgers und Redners **der Tisch besudelt wurde**, und drückte sogar Publius Annium, der es gebracht hatte, an seine Brust, obwohl dieser noch mit den Spuren des eben ausgeführten Mordes bespritzt war.

Val. Max. 9.2.2

Das zweite Beispiel zeigt dagegen die Grausamkeit von Marius in einer ausführlichen Szene. Sie manifestiert sich an seiner in Art, Dauer und Ortswahl völlig unpassenden Reaktion auf den abgeschlagenen Kopf: Nicht nur lässt er seine Freude erkennen (*laetis manibus*), und gibt seiner Unverschämtheit durch Beleidigungen Ausdruck (*animi ac verborum insolentiam*), sondern nimmt den Kopf beim Essen in Empfang und hält ihn so lange fest, dass er den Tisch mit Blut besudelt – ein Motiv, das auf Opferzeremonien anspielt und sie eindeutig pervertiert (*sanguine contaminari mensae sacra*) – und umarmt zu guter Letzt noch den ebenso besudelten Täter. Präsentiert wird eine Szene, hinter der allenfalls eine Handlungsabfolge aufscheint: Marius muss Publius Annium beauftragt haben, Marcus Antonius zu ermorden. Der historische Kontext des Bürgerkrieges spielt hier keine Rolle. Vielmehr geht es – entsprechend der

Gattung der *exempla*-Sammlung – um ein moralisches, innerliches Fehlverhalten, das äußerlich sichtbar wird. Doch genau wie Cicero und Livius den abgetrennten Kopf auf der Rostra zum Mittelpunkt eines kontrastreichen Bildes werden lassen, setzt Valerius den Kopf in eine sakrale Sphäre (das geweihte Blut auf dem Opfertisch) und zeichnet damit ebenfalls einen harten Kontrast.

Dass Valerius als Beispiel für *crudelitas* ausgerechnet Marius mit einem blutriefenden Kopf am Tisch wählt, ist eine ganz bewusste Entscheidung. *Crudelitas*, zusammen mit *vis*, *superbia* und *libido* – und oft auch *impietas* – sind Merkmale eines Tyrannen und werden oft in den politischen Invektiven der Späten Republik verwendet.⁴² Besonderes Kennzeichen für tyrannische Grausamkeit ist die Freude am Anblick eines leidenden, gefolterten, sterbenden oder toten Gegners. Ein dafür gängiger Ausdruck, *pascere oculos*, bedeutet so viel wie „die Augen weiden, die Augen nähren“ und legt die Assoziation zum Kannibalismus nahe.⁴³ Es verwundert daher nicht, dass in der römischen Tragödie die Verhandlung des Tyrannentopos mit kannibalistischen Herrscherfiguren wie Atreus, Thyestes und Tereus einhergeht.⁴⁴ Andere Gattungen sind zurückhaltender, deuten aber durch bildlichen Sprachgebrauch im Konnotationsfeld „Kannibalismus“ den Zusammenhang zwischen der lustvollen Betrachtung von Leid und grenzüberschreitender Machtausübung an.⁴⁵ Marius, der den blutigen Kopf seines Gegners während des Essens hält und betrachtet, ist ein typisches Beispiel für tyrannische Grausamkeit. Der Kopf, den Valerius so detailreich präsentiert, findet sich, abgesehen von Lucan, später nur einer kurzen Erwähnungen bei Florus; bei Plutarch erhält Marius die Nachricht von Antonius Auffinden während des Essens. Wie ich zeigen werde, wächst dieses Motiv bei Lucan im Verlauf des *Bellum Civile* zu einem größeren Komplex heran.

Zwei ausführliche Texte nach Lucan verbinden das paradoxe Ende des berühmten Redners Antonius mit dem Kontrast zum moralisch disklassifizierten Herrscher Marius. Sie greifen damit Elemente von Cicero und Livius ebenso wie von Valerius Maximus auf, gehen aber darüber hinaus: Sowohl der Biograph Plutarch (*Mar.* 43–44, Antonius in 44.2–4) als auch der Historiker Appian (*B. C.* 71–74, Antonius in 72) erzählen eine ausführliche Geschichte mit einem klaren Spannungsaufbau, die jeweils das Mittelstück der Beschreibung von exzessiven Ermordungen unter Cinna und Marius bildet.

Plutarch erzählt die Ermordungen von Gegnern des Marius nicht in einer knappen Reihe, aber doch im Block und in einer doppelten Rahmung: Am Anfang und Ende macht er vor allem Marius' Leibwache, die sogenannten Bardyaei, für die exzessiven

⁴² DUNKLE 1967, 169: „Cruelty (*crudelitas*) is probably the most characteristic vice of the tyrant. The adjective *crudelis* is used by Cicero and others as a standard epithet of *tyrannus*. Besides its most common reference to any act of an alleged tyrant which is considered arbitrary and ruthless by the accuser, *crudelitas* also has a more specific meaning, i. e. political murder.“

⁴³ S. Kap. 3.1. für Belegstellen zu *pascere oculos*.

⁴⁴ Vgl. dazu LEIGH 1996.

⁴⁵ Vgl. DUNKLE 1967 und 1971; LEIGH 1996.

Tötung verantwortlich. Allgemeine Beschreibungen bilden den inneren Rahmen für die drei Beispiele: Cornutus, der durch einen Trick entkommt, die ausführliche Erzählung von Antonius, und ein kurzer Nachsatz zum erzwungenen Selbstmord des Catulus. Die Ermordung von Antonius ist hier ganz klar das ausgefeilte Mittelstück der Gruppe. Appian dagegen verwendet wieder eine stärker reihenartige Struktur. Er beginnt sie mit dem Konsul Octavius, dem ersten prominenten Opfer von Cinna und Marius, dessen Tod ausführlich erzählt wird: Er soll der erste römische Staatsmann gewesen sein, dessen Kopf an der Rostra ausgestellt wurde, und sein Tod ist der Auftakt für ungezügelte Morde. Beispielhaft für das Ausmaß gibt Appian eine reine Namensliste wieder⁴⁶ und schließt daran eine ausführliche Erzählung vom Tod des Antonius an. Er fährt fort mit Cornutus und dem weniger erfolgreichen Ancharius und beschließt die Todesfälle unter Cinna und Marius mit den Selbstmorden von Catulus und Merula.

Plutarch und Appian gestalten ein sehr ähnliches Narrativ um Antonius: Sie erzählen von seinem Versuch, sich in einem Gasthaus zu verstecken; wie er an Marius verraten wird, der sich in seiner Vorfreude kaum beherrschen kann, selbst loszuziehen, und dann Annius entsendet, um ihn zu ergreifen. Der Fokus der Handlung wechselt von Antonius zu Marius zu Annius. Auch der unausweichliche Höhepunkt wird verzögert, denn – wie schon bei Velleius Paterculus (Vell. 2.22.3) – fesselt Antonius die Soldaten mit seiner Beredsamkeit so sehr, dass sie nicht in der Lage sind, ihn zu töten. Nur Annius, der später den Raum betritt, scheint immun und schlägt ihm den Kopf ab. Damit endet die Episode, die aus narratologischer Sicht weitaus komplexer gestaltet ist als die Erwähnungen bei Cicero und Livius oder das Charakterbild bei Valerius Maximus. Neben der Charakterisierung der beiden Hauptfiguren als überragender Redner beziehungsweise blutgieriger Despot gestalten Plutarch wie Appian einen bewussten Spannungsbogen durch die äußere Handlung, aber auch durch die emotionale Beteiligung der Handelnden. Der größte Kontrast, der bei beiden Autoren im Zusammenhang mit Antonius' Tod aufgebaut wird, ergibt sich aus all diesen Elementen: Mit der Szene vom Redner, der einen ganzen Trupp Soldaten in seinen Bann geschlagen hat, und doch während der Rede enthauptet wird, brechen beide Erzählungen ziemlich abrupt ab. Plutarch und Appian nennen Antonius zwar als Teil einer Reihe von Opfern, gestalten die Erzählung von seinem Tod aber dramatisch aus und machen sie so zu einem besonders einprägsamen Mittelstück.

6.3.2 Reihung, Reduktion und Kontrastierung

Wie der erste Überblick zu Antonius gezeigt hat, haben die verschiedenen Texte zu den Ausschreitungen unter Marius mehrere Gemeinsamkeiten. Erstens liegt allen in

⁴⁶ Darunter die von Cicero genannten Julii und die bei Lucan aufgeführten Männer Baebius und Crassus mit Sohn.

mehr oder weniger auffälliger Weise die Struktur der Reihe zugrunde. Dies ist in erster Linie den historischen Gegebenheiten geschuldet: Nicht nur die Häufung von gebilligten, gewünschten (und unter Sulla sogar belohnten) Morden erschreckte die Zeitgenossen und brannte sich ins kollektive Gedächtnis ein, sondern auch die subjektive Willkür der Machthaber, die dahinter stand und die eine prinzipiell bis ins Unendliche fortsetzbare, und daher unkalkulierbare, Reihe in Aussicht stellte. Im marianischen wie im sullanischen Abschnitt seiner Rückschau verwendet Lucan also eine vom Inhalt nahegelegte und bereits etablierte Struktur, die auch nach ihm weiter tradiert wird.

Zweitens werden unabhängig von der Textgattung stets mindestens zwei, meistens mehrere Opfer namentlich genannt. Die Reihe von Namen steht stellvertretend für das oft allgemein betonte Ausmaß des Tötens, die nähere Beschreibung einzelner Ermordungen belegt die Bewertung als grausam und exzessiv. Lucan ist also auch darin nicht ungewöhnlich, dass er mehrere konkrete Todesszenen aneinanderreihet und sich diese detaillierten Szenen im Wechsel mit allgemeinen Beschreibungen finden. Drittens stellen viele Paralleltexte den Mord an Antonius innerhalb der Reihe heraus, indem sie einen stark bildlichen Kontrast aufbauen. Die Ausgestaltung dieses Kontrasts unterliegt jedoch unterschiedlichen inhaltlichen Zielsetzungen, die sich auch nach den Gegebenheiten des jeweiligen Genres richten: Cicero, politisch, philosophisch und historisch motiviert, und ebenso der Geschichtsschreiber Livius, verwenden den Kontrast zur historischen Beurteilung, in der auch eine moralische Wertung mitschwingt. Valerius Maximus wählt ihn als eindrückliches Beispiel für extremes moralisches Fehlverhalten, das gegen sittliche Normen verstößt. Den generell stark narrativ ausgerichteten Autoren Plutarch und Appian dient der Kontrast schließlich nicht nur zur moralisch wertenden Charakterzeichnung, sondern auch als verstärkendes Moment bei der Einlösung von Spannung. In jedem Fall aber sehen wir die gleiche Funktionsweise am Werk: Die Autoren wählen mit dem ungewöhnlichen Kontrast – nämlich dem Kopf auf der Rostra, dem Haupt auf dem Tisch oder dem Kopf, der durch die Enthauptung zum Verstummen gebracht wird – ein prägnantes Bild aus, das sich vermutlich gut in der Erinnerung der Leser verankern wird. Das Bild wird jedoch stets in einen bestimmten inhaltlich-wertenden Kontext gestellt, der – so meine These – gemeinsam mit dem visuellen Moment abgespeichert werden soll.

Noch einen vierten Aspekt haben die eher knappen Erwähnungen durch Cicero und Livius mit den komplexen Erzählungen von Plutarch und Appian gemeinsam. Der aufgebaute Kontrast beruht stets auf der Informationsvergabe und ordnet Marcus Antonius durch seine Tätigkeit als (politischer) Redner in der sozialen Hierarchie ein. Da er ebenso wie Marius eine bedeutende Persönlichkeit Roms ist, wird sein Ableben erzählenswert. Cicero und Livius liefern einen historischen Kontext dazu; bei Valerius Maximus schimmert eine Handlungsabfolge hinter der beschreibenden Szene auf; Plutarch und Appian gestalten schließlich einen narrativ komplexen Handlungsverlauf. In allen vorliegenden Überlieferungen zum Tod des Antonius sind die Grenzen zwischen moralisch gutem und moralisch verwerflichem Verhalten klar gezogen und werden eindeutig den Figuren von Antonius und Marius zugeordnet. Hierin liegt der

erste große Unterschied von Lucans Rückschau zu seinen Paralleltextrn: Während sich auch Lucan der Technik des Kontrastes bedient, verzichtet er auf die exemplarische Charakterisierung von Antonius und Marius und öffnet durch die extreme Reduktion des Kontexts das Motiv einer Assoziationskette von Kannibalismus und visuellem Genuss, die schließlich die Position und Aktivität des Lesers selbst in Frage stellt. Wie ihm dies gelingt, soll im Folgenden aufgezeigt werden.

Lucans Schilderung vom Tod des Antonius liefert kaum zusammenhängende Informationen und bleibt damit fast völlig kontextlos:

[...] *aut te, praesage malorum*
Antoni, cuius laceris pendentia canis
ora ferens miles festae rorantia mensae
imposuit.

[...] Oder dich, die Übel vorhersehender
 Antonius – am ausgerissenen weißen Haar schwingend
 trug ein Soldat deinen Kopf und legte ihn tropfend auf den festlichen
 Tisch.

Luc. BC 2.121–124

Lucan reduziert also den gesamten Handlungsverlauf, den andere Autoren ausführlich schildern, auf das Bild einer einzigen Bewegung, nämlich die Platzierung des bluttriefenden Kopfes auf einen Tisch. Zudem erhält der Leser keinen genaueren Kontext als die Rahmenangabe, dass dies während des marianischen Bürgerkriegs stattfindet. Nicht einmal der vollständige Name von Antonius wird gegeben, sein sozialer Rang gar nicht erst aufgeführt. Stattdessen ist Antonius nur sehr allgemein und eher kryptisch als *praesage malorum* gekennzeichnet.⁴⁷ Lucan wählt das prägnante, von Valerius Maximus bekannte Bild aus, aber gibt keine explizite Bewertung der Tat ab. Sämtliche Handlung, sämtliche Hintergründe werden ausgeblendet. Ohne das Wissen um die Erzähltraditionen, auf die Lucan rekurriert, bleibt seine Variante ein Rätsel, ein stummes Sinnbild, dessen allgemeine Einordnung als Handlung wider die Ordnung zwar erkennbar ist, dessen spezifische Hintergründe jedoch im Dunkeln bleiben – als hätte man ein Emblem auf den Bildbestandteil reduziert und Lemma wie Epigramm weggelassen. Ähnlich wie in den hellenistischen Epigrammen, die PETER BING untersucht hat, fordert Lucans Textgestaltung also den Leser dazu auf, Informationen selbst zu ergänzen.⁴⁸ Für einen einigermaßen belesenen und historisch

⁴⁷ Lässt sich mit *praesage malorum* Antonius als warnende Seherfigur verstehen, die zum Schweigen gebracht wird? FANTHAM 1992 *ad loc.* weist auf die *Adnotationes super Lucanum* hin, die erwähnen, dass Antonius versucht hatte, Metellus dazu zu bringen, Marius aus Rom zu vertreiben; auch der Kommentar von DREYLING 1999 *ad loc.* nennt mehrere Cicero-Stellen, die auf eine (politische) Vorahnung von Antonius hindeuten. Ebenso wie der weißhaarige Antonius ist auch der alte Sprecher dieser Verse sich des drohenden Unheils bewusst. Lucans Figuren gehen wissentlich ihrem Untergang im erneuten Bürgerkrieg entgegen.

⁴⁸ BING 1995.

gebildeten Rezipienten – und dazu dürfte der größte Teil von Lucans Leserschaft gehört haben – ist der genauere historische Kontext prinzipiell abrufbar, einschließlich der Wertung der Tat als demütigend, grausam und geradezu blasphemisch. Auf einer zweiten Ebene kann auch ein weniger informierter Leser, der mit der Formulierung *festae rorantia mensae imposuit* („legte ihn tropfend auf den festlichen Tisch“, 2.123f.), konfrontiert wird, versuchen, einen Handlungsablauf zu ergänzen und den Festtisch assoziativ zu deuten.

Gerade dieses assoziative Ergänzungsspiel wird durch Lucans Art der Gegensatzkonstruktion angeregt, die er nicht ausgehend vom Menschen Antonius entwickelt. Lucan setzt weder das Ende von Antonius in Kontrast zu seinen Verdiensten, noch baut er einen Kontrast zu Marius auf, der ebenfalls nicht erwähnt wird. Vielmehr liegt der Gegensatz in der Gegenüberstellung und Zwangskombination von blutigem Kopf und festlichem, also möglicherweise geweihtem Tisch.⁴⁹ Selbst auf dem Raum weniger Zeilen konstruiert auch Lucan einen Spannungsbogen und verstärkt damit noch den Kontrast: eine Blickerweiterung, ein Herauszoomen vom Detail zum großen Bild, das im Deutschen nur annähernd wiederzugeben ist – vom weißen Haar zum abgetrennten Kopf zum tropfenden Blut auf den Tisch, auf dem das Haupt platziert wird.⁵⁰ Auffällig ist, dass dieser Kontrast nicht explizit bewertet wird. Jedoch erinnert *mensa festa* daran, dass blutige Tieropfer am Altartisch ebenso üblich waren wie die Weihung von Speisen. So wird die Tat als Menschenopfer eingeordnet, das einen religiösen Ritus entweihet, und grundsätzliche Grenzen des menschlichen Zusammenlebens übertritt. Marius muss als Veranlasser dieser Tat gelten, wird jedoch von Lucan nicht erwähnt, so dass hier die Konnotation zum Kannibalismus an sich im Vordergrund steht. Andere Figuren im *Bellum Civile* treten jedoch als Urheber und Betrachter der tödlichen Gewalt auf, und bei diesen zieht Lucan eine Verbindung von visuellem Genuss an toten Menschen zum Kannibalismus. Eine kurze Übersicht dazu gebe ich im folgenden Abschnitt.

⁴⁹ Vorhanden ist hier natürlich auch ein Farbkontrast von weißem Haar und frischem, also roten Blut; zur Realisierung des Farbkontrastes in der Vorstellung des Rezipienten s. CONTE 1968, 236. Die Kombination Weiß / Rot hatte für Römer Konnotationen zu Tod und Unterwelt, für Griechen zusätzlich zu Gewalt, vgl. THOMAS 1979. Zur Betonung der Farbe Rot bei Lucan vgl. TUCKER 1970; er schließt auf S. 58: “Considering the close association Lucan makes between the colors red and black on the one hand, and the ideas of blood, fire, darkness, death, and other horrors of war on the other hand, I should like to propose that Lucan may have deliberately weighted his epic with red and black precisely for the purpose of suggesting these horrors and thus of ‘coloring’ his case against the Civil War.”

⁵⁰ FANTHAM 1992 *ad loc.*: „the horrid effect is intensified by assonance on intervocalic *r* and *f*. *rorantia*, ‘dripping with blood’, is bolder than Virgil’s explicit *rorabant sanguine vepres*, *Aen.* 8.645.“ Weitere Stellen zu *rorare* nennt DREYLING *ad loc.*: *Aen.* 12.512 und *Sil.* 4.447; *Ov. met.* 3.683, *Stat. Theb.* 2.673.

6.3.3 Abgetrennte Köpfe, visueller Kannibalismus und der Genuss des Lesers

Wie ich oben zu Valerius Maximus gezeigt habe, stehen Menschenopfer und Kannibalismus im römischen Denken für tyrannische Machtausübung. Obwohl Lucan hier Marius nicht erwähnt und ein anonymen Soldat die Tat ausführt, wird das Thema nichtsdestotrotz aufgerufen. Ein aufmerksamer Leser wird bemerken, dass abgehackte Köpfe, die genussvolle Betrachtung von Leichen und Andeutungen von Kannibalismus in Lucans *Bellum Civile* von der Erwähnung in der Rückschau an präsent sind. Typisch für Lucan ist, dass diese Aspekte nicht immer gleichgesetzt werden, sondern in Abstufungen und Variation auftreten. Dem zeitgenössischen Publikum, das mit dem *topos* des visuellem Kannibalismus vertraut ist, wird in Lucans Epos ein ganzes Assoziationspektrum vorgeführt. Die wohl meistzitierte Stelle, die tote Menschen, den Verzehr von Speisen und visuellen Konsum verbindet, ist Caesars „Frühstück bei Pharsalus“. Am Morgen nach der entscheidenden Schlacht, in der er Pompeius und seine Truppen vernichtend geschlagen hat, nimmt Caesar eine Mahlzeit ein, während er das leichenübersäte Schlachtfeld begutachtet:

[...] *epulisque paratur*
ille locus, voltus ex quo faciesque iacentum
agnoscat. iuvat Emathiam non cernere terram
et lustrare oculis campos sub clade latentes.

[..] und lässt sich ein Mahl bereiten
 an jenem Ort, von dem er die Mienen und Gesichter der Liegenden
 erkennen kann. **Es freut ihn**, die Erde Emathias nicht zu sehen
 und mit den Augen die Felder zu durchwandern, verborgen unter der Schlacht.

Luc. BC 7.792–795

Prinzipiell sind weder die Inspektion des Schlachtfeldes noch ein Festmahl nach der überstandenen Schlacht etwas Ungewöhnliches. Die Betrachtung des Schlachtfeldes kann Anlass geben zur Rekapitulation des Geschehens; nachvollziehbarer Wunsch der Überlebenden ist es auch, ihre gefallenen Kameraden und Verwandten zu identifizieren. VICTORIA PAGÁN hat insbesondere die emotionalen Auswirkungen untersucht, die in entsprechenden historiographischen und epischen Texten aufscheinen.⁵¹ Belegt ist zudem das sogenannte *lectisternium*, ein rituelles Versöhnungsmahl nach einer überstandenen Niederlage oder bei schlechten Prodigien vor oder nach Schlachten.⁵² Könnte Caesar auch bei Lucan positiv dargestellt werden, da er ein

51 PAGÁN 2000 zu Sall. *Coni.* 61.7–9 (Schauen & Plündern als Motiv, Freude & Schmerz beim Wiedererkennen der Toten), Liv. 21.51–52 (Rekapitulation der Schlacht, Bestattung), Tac. *Ann.* 1.61 (Rekapitulation der Schlacht und Wunsch nach Bestattung), Tac. *Hist.* 2.70 (Freude über den Sieg vs. Mitleid; die Reaktion des Vitellius dagegen ist Freude über den Anblick). Zur Tacitus-Stelle vgl. auch Kap. 5.3.

52 Vgl. Liv. 22.1 und 22.9f., *lectisternium* nach schlechten Prodigien vor bzw. nach der Niederlage gegen Hannibal 217 v. Chr. am Trasimenischen See.

epulum (Mahlzeit, rituelles Mahl für die Götter) abhält? Eher nicht, denn ein *lectisternium* ist nach den Belegen bei Livius ein öffentliches Opferfest, das *nicht* direkt am Schlachtfeld stattfindet. Vielmehr dürfte sich hier um ein Siegesmahl nach der gewonnenen Schlacht handeln. Laut Plutarch war Pompeius sich des Sieges gegen Caesar so sicher, dass er in seinem Lager bereits alles für ein solches Festmahl hatte vorbereiten lassen (Plut. *Pomp.* 72). Ungewöhnlich ist jedoch, dass Lucan die Siegermahlzeit mit dem direkten Blick aufs Schlachtfeld verknüpft – gerade die Verbindung von Essen und der Betrachtung Sterbender oder Toter ist in der Regel *nicht* positiv konnotiert.⁵³ Auch die Freude Caesars (*iuvat*) spricht meines Erachtens doch mehr für eine negative Charakterisierung Caesars, denn er freut sich nicht etwa über seinen Sieg, sondern explizit über das angerichtete Massaker, darüber, dass die Landschaft unter den Leichen nicht mehr zu erkennen (*cernere*) ist.

Implizit wird also auch Caesar als Befehlshaber mit einem Hang zum visuellen Kannibalismus porträtiert. Bei Pharsalus gleicht er zudem auch noch Sulla, den Lucan am Ende der Rückschau gleich zweimal als Betrachterfigur auftreten lässt. Zunächst ist Sulla das eigentliche Zielpublikum für den Mord an Marius Gratidianus, der lebendig zerstückelt wird. Lucans Sprecher wundert sich über die Entstellung des Opfers, denn um den Gewinner zu erfreuen (*placere*), müsste der tote Gegner ja eigentlich zu erkennen (*agnoscere*) sein:

*ut scelus hoc Sullae caedesque ostensa placeret,
agnoscendus erat.*

Damit dieses Verbrechen und der zur Schau gestellte Mord Sulla gefielen, musste er doch zu erkennen sein.

Luc. *BC* 2.192f.

Wie Caesar in Buch 7 stellt Sulla diesen Zusammenhang, die Freude des Siegers über den Tod der Feinde, auf den Kopf: Gerade das, was *nicht mehr* zu sehen, *nicht mehr* zu erkennen ist, gefällt. Wenn Sulla keine Freude empfindet, so zeigt er gar keine Regung. Die Massenhinrichtung von gegnerischen Truppen, die bereits kapituliert haben, führen in der Rückschau dazu, dass sich der Tiber und das Marsfeld in einen Fluss aus Blut und ein Feld aus Leichen verwandeln (2.209 – 218) – genau wie sich die Ebene bei Pharsalus in eine Landschaft aus toten Körpern verwandeln wird (7.784 – 795). Wie später Caesar betrachtet auch Sulla das blutige Resultat seiner Befehle.

*intrepidus tanti sedit securus ab alto
spectator sceleris*

Unberührt davon sitzt sicher auf der Höhe der Betrachter
des so großen Verbrechens

Luc. *BC* 2.207f.

⁵³ Vgl. z. B. Sen. *mai. contr.* 9.2 (Geliebte des Flamininus will Hinrichtungen beim Bankett sehen); Sen. *Ag.* 867–909, Sen. *Thy.* 703–716; Sen. *nat.* 3.17–18 (Kap. 3.5.), Suet. *Calig.* 32.

Lucans Caesar vereint also den grenzüberschreitenden Voyeurismus Sullas und den Hang zum Kannibalismus, der Marius unterstellt wird. Auch bei Pharsalus ist es zunächst der Kontrast von Mahlzeit und Leichen, der gezogen wird. Anders als das Haupt von Antonius, das dieses Motiv nur einführt – eine passende Funktion für eine Textpassage zu Beginn des Epos – dient der Kontrast in Buch 7 wie bei Valerius Maximus zur Charakterisierung des Machthabers. Hinzu kommt die Enthauptung von Pompeius, dessen Kopf sogar einbalsamiert wird, damit Caesar ihn begutachten kann (8.604 – 691).⁵⁴ Ohne dezidiert eine historische Bewertung auszusprechen und Caesar politisch einzuordnen, gibt Lucan damit dem Rezipienten selbst die Möglichkeit, die Verbindung von Caesar zur Tyrannei zu ziehen. Welche Anziehungskraft von der Imagination solcher Bilder ausgeht, zeigen zwei andere Passagen aus dem *Bellum Civile*, die rein hypothetische Handlungsverläufe anreißen und damit auf den Rahmen der Rückschau in Buch 2 rekurrieren, in dem sich die Bevölkerung Roms mögliche Alternativen zur Gegenwart des bevorstehenden Bürgerkriegs überlegt. In diesen Passagen ist es ausgerechnet Caesars Kopf, der zum Bestandteil eines blutigen Standbildes wird.

Vor der Schlacht von Pharsalus hält Caesar eine Rede vor seinen Truppen und erinnert sie an den Preis, den sie im Falle des Unterliegens zu zahlen hätten – schließlich stehen sie Pompeius gegenüber, der einst Sullas Schüler war. Es geht also um alles oder nichts, sollten sie verlieren, wird es auch Caesar den Kopf kosten, wie er selbst sagt:

*Caesareas spectate cruces, spectate catenas
et caput hoc positum rostris effusaque membra*

Seht caesarische Kreuze, seht Ketten
und dieses Haupt platziert auf der Rostra und verstreut die Glieder

Luc. BC 7.304f.

Wie in der Rückschau blicken wir nicht auf einen Handlungsverlauf, sondern auf eine Reihe von einzelnen Bildern, die den Rezipienten zur assoziativen Imagination einladen. Der auf der Rostra platzierte Kopf erinnert ohne Zweifel an die Opfer der marianischen Morde und sullanischen Proskriptionen. Doch dies bleibt nur eine Vorstellung, ebenso wie das Mordkomplott, das Lucan in Buch 10 beschreibt. Nach dem Sieg ist Caesar in Ägypten zu Gast und diniert an Kleopatras Tafel, während Pothinus und Achilles im Auftrag von Kleopatras Halbbruder seine Ermordung planen. Der Erzähler gewährt nur einen einzigen Blick darauf, wie dieser Mord hätte aussehen können:

*et districta epulis ad cunctas aula patebat
insidias, poteratque cruor per regia fundi
pocula Caesareus mensaeque incumbere cervix.*

⁵⁴ Zum Kopf des Pompeius siehe MALAMUD 2003 und ERASMO 2005.

Und in geschäftiger Unruhe für das Festmahl stand die Halle offen für alle
Hinterhalte, und es hätte Blut über die königlichen Becher vergossen
werden können, caesarisches, und auf dem Tisch der Kopf liegen.

Luc. BC 10.422–424

NIGEL HOLMES sieht hier die „implication that the cups of the king and the blood of Caesar are much of the same level of interest“.⁵⁵ Einerseits wird eine Parallele gezogen zwischen Caesar und dem ägyptischen *rex*, Kleopatras tyrannischem Bruder. Andererseits reduziert der Gebrauch der Adjektive – *regia* und *Caesareus* – Caesar auf einen bloßen Bestandteil des Festmahls. Man sieht geradezu, dass sein Blut nicht nur über die Becher vergossen wird, sondern sie auch füllt – so wie Caesar seine Augen während des Essens bei Pharsalos am blutigen Anblick weiden konnte, ist er selbst schon fast Mahlzeit. Doch wer würde sein Blut trinken oder diesen Anblick genießen? Der junge Möchtegern-Tyrann Ptolemäus? Seine Schwester Kleopatra, die als exzellenter weiblicher Gegenpart zu Caesar dargestellt wird? Oder die blutrünstigen Assassinen? Da sie ihr Attentat verschieben und letztlich erfolglos sind, bleibt diese Frage offen. Lucan lässt sein Publikum fast am Ende des Epos mit dem imaginierten Bild von Caesars Kopf auf einem Tisch zurück, und die Leser sind die einzigen Betrachter dieses Tableaus, das sich das erste Auftreten des Motivs, auf Antonius Kopf auf einem Tisch in Buch 2 bezieht. Haben wir, die Leser, nun die Rolle des tyrannischen Betrachters eingenommen, der sich an der Zurschaustellung von Blut und Gewalt nicht satt sehen kann?

Die Rezeption einer Darstellung von Gewalt und Tod wird im *Bellum Civile* durchaus problematisiert; vielleicht sogar stärker, als es zunächst den Anschein hat. Sulla und Caesar sind Betrachterfiguren, mit deren ungerührtem oder erfreutem Blick auf Leichen sich ein Leser sicher nicht identifizieren möchte. Gleichzeitig aber vollzieht er in der Lektüre des *Bellum Civile* selbst die detailgenaue Betrachtung gewalttätig getöteter Opfer nach. Auch an der Aktivität des Zuordnens und (Wieder-) Erkennens beteiligt sich der Leser, wenn er versucht, die von Lucan präsentierten Details und Bruchstücke zu einer narrativen Handlung zu ergänzen, mit dem historischen Hintergrund zu füllen oder gar mit einer übertragenen politischen oder metapoetischen Deutung zu versehen. Mit Hilfe der Reduktion und Dekontextualisierung fordert Lucan eine derart intensiviertere Lektüre seines Epos heraus. Je intensiver sich ein Leser mit der Reflexion über Deutungsebenen auseinandersetzt, desto intensiver wird sein Lesegenuss, denn er ist nicht nur Rezipient, sondern Mit-Konstrukteur einer ästhetischen Erfahrung. Durch die aktive Beteiligung an der im Text angelegten intellektuellen Sinnkonstruktion entfernt sich der Leser jedoch vom grauenvollen Inhalt des Dargestellten und nähert sich dem interesselosen bis wohlwollenden Blick von Caesar und Sulla weiter an, als ihm vielleicht lieb ist.⁵⁶ Lucan bringt einen Leser, der das

⁵⁵ HOLMES 1990, 269.

⁵⁶ Vgl. LEIGH 1997, 303: „The repeated use of *miseri* and *miseræ* at 2.197 and 208 imposes one interpretation, Sulla offers another“ und ELDRED 2001, 59 zur ähnlichen Ambivalenz der Betrachterrolle

Deutungs- und Reflexionspotenzial seines Epos voll ausschöpfen möchte, in eine unlösbare Verschlingung von ästhetischem Genuss und moralischer Verpflichtung. Eine moralische Grenzüberschreitung verknüpft Lucan mit bekannten literarischen Motiv, wenn er als letztes Opfer der marianischen Truppen Scaevola vorführt, der in einem Heiligtum ermordet wird.

6.4 Das Blut des Scaevola (2.126 – 129): Historischer Inhalt und literarischer Anspruch

Das zweite Beispiel, das ich ausführlicher besprechen will, ist der Tod des Hohepriesters Scaevola. An ihm lässt sich zeigen, nach welchen Kriterien Lucan sich für eine historische Variante entscheidet. Er wählt diejenige aus, die sich für die Technik der Dekontextualisierung am besten eignet und zugleich durch die Reduktion auf ein einziges Bild die beste Möglichkeit bietet, auf ein Motivrepertoire zurückzugreifen, das in mythisch-fiktionalen Texten beheimatet ist. Das Ende Scaevolans wird in einem Teil der Überlieferung als Mord im Tempel oder gar am Altar geschildert. Diesen Aspekt des Sakrilegs greift Lucan auf, blendet jeglichen historischen Kontext aus und gestaltet das Motiv derart, dass es an den Tod des Priamus in der *Aeneis* und anderen Dichtungstexten erinnert. Auf diese Weise markiert Lucan in der Rückschau klar seinen literarischen Anspruch, der über eine politische Deutung hinaus geht. Der in Epen und Dramen verhandelte Trojamythos dient ihm als Folie für sein *Bellum Civile* – jedoch nicht nur in inhaltlicher Hinsicht, sondern auch als Auseinandersetzung und Konkurrenz mit der bestehenden Dichtungstradition.⁵⁷

6.3.1 Historische Varianten und Reduktion bei Lucan

Der moderne Versuch, das Ende des Hohepriesters Quintus Mucius Scaevola zu rekonstruieren, stellt uns vor die Schwierigkeit, dass die antiken Texte zwei verschie-

in der Vulteius-Episode: „The treatment of visual pleasure in the Vulteius episode [...] demonstrates a pattern of spectacle in the poem, a pattern that tempts the reader to identify with Caesar and share his interest in gruesome sacrifice, but, at the same time, condemns the dictatorial viewpoint and denies the reader any stable identification with any character in the poem.“

⁵⁷ Lucans Anspruch, einen historischen Inhalt in einem epischen Format zu präsentieren, das gleichzeitig Gattungskonventionen durchbricht, hat möglicherweise manche seiner Zeitgenossen verwirrt. Schon die Unterscheidung von Historiographie und Dichtung fiel in seinem Fall schwer, wie Martials Epigramm 14.194 belegt: *Sunt quidam, qui me dicant non esse poetam: / Sed qui me vendit bybliopola putat.* – Es gibt manche, die sagen, ich sei kein Dichter: / Aber der Buchhändler, der mich verkauft, glaubt es. Quintilian schreibt Lucan eher rhetorische als dichterische Qualitäten zu (Quint. *inst.* 10.1.90) – AHL 2010 sieht darin weniger eine Kritik an Lucan als eine positive Einstufung als politisch engagierter Schriftsteller; vgl. auch WALDE 2003, 139f.. Zu antiken Urteilen über Lucan vgl. auch SANFORD 1931.

dene Handlungsabläufe mit entsprechend unterschiedlichen Konnotationen anbieten. Lucan scheint zudem eine historische Ungenauigkeit zu unterlaufen, wenn er Scaevola unter die marianischen Opfer einreihet: Dieser wurde 82 v. Chr. ermordet, als Marius schon tot war und Sulla bei Sacriportum um den Zugang zu Rom kämpfte.⁵⁸ Der Befehl zum Mord wurde möglicherweise von Marius dem Jüngeren gegeben. FABRIZIO BRENA vermutet, dass Lucans Einordnung unter die Reihe der marianischen Opfer ein Versehen ist und an der Umkehrung der Todesreihenfolge bei Cicero liegen könnte, denn in *De natura deorum* 3.80 f. wird erst Scaevola, dann Marius genannt.⁵⁹ Plausibler dagegen erscheint mir HENNING DREYLINGS Begründung: „Die Abweichung von der historischen Überlieferung dürfte mit dem Streben des Dichters nach Steigerung zu erklären sein.“⁶⁰ Die Beschreibung von Scaevolans Tod steht bei Lucan am Ende der marianischen Mordreihe und nimmt dort den größten Raum ein. Wie oben erwähnt,⁶¹ vervollständigt das Blut, das bei Scaevola im Zentrum steht, die Aufzählung von Körperteilen, welche die Aufzählung der Ermordeten dominiert und mit dem zerstückelten Körper des Gratidians aus dem sullanischen Abschnitt korrespondiert. Desweiteren ist das Menschenopfer im Tempel eine Verkehrung der Kultpraxis und Normüberschreitung. Der Abschluss der marianischen Reihe wird so deutlich markiert. Schließlich ermöglicht dieses Motiv Lucan, fiktionale Texte aufzurufen – ein weiterer Punkt, der der Gestaltung der Gratidians-Passage entspricht. Scaevola unter die marianischen Opfer zu reihen, dürfte also vielmehr Lucans Präferenz für systematische Zerteilung und Zuordnung denn einer historischen Ungenauigkeit geschuldet sein.

In der Überlieferung gibt es zwei Möglichkeiten dafür, an welchem Ort Scaevola den Tod fand. Laut Velleius Paterculus, dessen Version später Appian und Orosius aufgreifen, wurde er gemeinsam mit anderen Senatoren von Damasippus in der Kurie ermordet.⁶² Diodorus Siculus liefert gleich beide Versionen und spricht zunächst ebenfalls vom Tod in der Kurie (37.29), ein Schauplatz, der – in Verbindung mit der Rolle Scaevolans als Senator – die Tat als politischen Mord charakterisiert. Später jedoch schildert er die populärere Variante, nämlich den Mord im Vesta-Tempel, in den – oder in dessen Nähe – sich der Hohepriester geflüchtet hatte. Dieser Tempel war der Göttin des Herdfeuers geweiht und durfte eigentlich von Männern nicht betreten werden; ein Mord auf geweihtem Boden war ein ungleich schwereres Sakrileg.

ἽΟτι οἱ τῶν Ῥωμαίων περιφανεῖς ἄνδρες ἐμιαιφονήθησαν ἐκ διαβολῆς, καὶ ὁ τὴν μεγίστην ἱερῶσιν ἐχὼν Σκαιουόλας, μέγιστον ἔχων ἀξίωμα τῶν πολιτῶν, ἀναξίας τῆς ἰδίας ἀρετῆς ἔτυχε τῆς

⁵⁸ BRENA 1993, 307.

⁵⁹ BRENA 1993, 313 Anm. 25.

⁶⁰ DREYLING 1999 *ad loc.*

⁶¹ Kap. 6.2.

⁶² Vell. Pat. 2.26.2: ... *Damasippus ... Scaevolam Mucium, pontificem maximum et divini humanique iuris auctorem celeberrimum ... in curia Hostilia trucidavit.* – ... Damasippus ... schlachtete Scaevola Mucius, den Hohepriester und höchst berühmten Urheber göttlichen und menschlichen Rechts ... in der curia Hostilia ab.

τοῦ βίου καταστροφῆς. οἱ δὲ Ῥωμαῖοι κατ' αὐτό γε τοῦτο μεγάλως εὐτύχησαν, ὅτι τοῖς ἀγιωτάτοις σηκοῖς ὁ πάντιμος ἱερεὺς οὐκ ἔφθασε προοπεσεῖν, ἐπεὶ τοι γε χάριν τῆς τῶν διωκόντων ὠμότητος καὶ πρὸς αὐτοῖς τοῖς ἀδύτοις ἐπιβώμιος μαιφρονηθεὶς ἀπέσβεσεν ἂν τῷ αἵματι τὸ ἀκοιμήτῳ δεισιδαιμονίᾳ τηρούμενον πῦρ ἐξ αἰῶνος.

In der Zwischenzeit wurden die berühmtesten Männer der Römer unter falschen Anschuldigungen ermordet; sogar der Hohepriester Scaevola, der den höchsten Ruf unter den Bürgern hatte, fand ein Lebensende unwürdig seiner Tugend. Die Römer hatten nur in einem Glück, nämlich dass der ehrenwerte Priester nicht versuchte, in das Allerheiligste zu fliehen, denn dank der Grausamkeit der Verfolger selbst auf auf den Altar geworfen und geopfert, hätte er wohl mit seinem Blut das Feuer ausgelöscht, das dank religiöser Ehrfurcht seit alther brennt.

Diod. 38.17

Diodor entwirft ein hypothetisches Szenario, welches das Höchstmaß an blasphemischen Auswirkungen hätte: Ein Mann in einem Tempel, der den Frauen vorbehalten ist, ein blutiger Mord vor der friedlichen Göttin des Hausfeuers, die keine blutigen Opfer erhält, und das Auslöschen des ewigen Feuers – einen größeren Frevel, aber auch einen größeren Friedensbruch kann es nicht geben. Der Tod des Hohepriesters im Tempel markiert genau die Art von Gegensatz, die wir beim Kopf des Redners auf der Rostra schon kennengelernt haben. Obwohl dieses Szenario nur eine Hypothese ist, wird es nach Diodor zur häufiger erzählten Version. Cicero und Livius gehen zumindest soweit, dass Scaevola im Tempel, möglicherweise im Vorraum oder sogar direkt vor einem Bild der Göttin ermordet wurde. Livius erwähnt nur das Ereignis ohne weitere Kommentare,⁶³ Cicero dagegen führt Scaevolass Ende gleich zweimal in seinem Werk an und bewirkt durch geschickte, lautmalerische Formulierungen die Hervorhebung des Kontrasts.⁶⁴ Wie bei Antonius betont Cicero den sozialen Rang des Opfers. Die Verletzung einer sakrosankten Person ebenso wie die Verletzung der sakralen Sphäre lassen Scaevolass Tod zu einem außergewöhnlichen Ereignis werden, das bei Cicero für den Untergang Roms steht und zugleich Beispiel für die philosophische Frage nach dem (Nicht-) Eingreifen der Götter ist.

Auch nach Lucan bleiben beide Versionen bestehen. Während Appian und Orosius das Ende in der Kurie erwähnen und nur letzterer eine Wertung äußert (*crude-*

⁶³ Liv. epit. 86: *Ex cuius numero Q. Mucius Scaeuola pont. max. fugiens in uestibulo aedis Vestae occisus est.* – Zu diesen zählte auch Quintus Mucius Scaevola, Hohepriester, der auf der Flucht im Vorraum des Vestatempels getötet wurde.

⁶⁴ In *De Oratore* erreicht er die Prägnanz vor allem durch die Assonanz des als unangenehm empfundenen s-Lautes und des doppelten Sakrilegs, der Ermordung des Hohepriesters und des blutbespritzten Götterbildes: *neque conlegae sui, pontificis maximi, sanguine simulacrum Vestae respectum esse vidit* – und [Antonius] sah nicht, dass mit dem Blut seines Amtsgenossen, des Hohepriesters, das Bild der Vesta bespritzt worden war ... (Cic. *de orat.* 3.10). In der Stelle aus *De natura deorum*, in der es um Beispiele für das unverdiente Ende tugendhafter Männer geht, verwendet Cicero ebenfalls die Assonanz; zudem bildet er mit *trucidatus* am Satzende das abrupte und unpassende Lebensende eines vorbildlichen Priesters ab. Cic. *De nat. deor.* 3.80: *cur temperantiae prudentiaeque speciminen ante simulacrum Vestae pontifex maximus est Q. Scaevola trucidatus?* – Warum wurde das Vorbild von Mäßigung und Klugheit vor dem Bild der Vesta, der Hohepriester Quintus Scaevola, abgeschlachtet?

lissime), folgen Florus und Augustinus der Tempel-Variante. Doch auffällig ist, dass alle Autoren der Tempel-Variante sich für das von Diodor als rein hypothetisch entworfene Szenario entscheiden und es wie Lucan als tatsächliches Ereignis darstellen. Florus macht Scaevola gleich zum Vesta-Priester, deren Altar fast zum Scheiterhaufen wird. Anders als Diodor geht er nicht auf das Blutvergießen ein, sondern lässt Scaevola den Altar freiwillig schutzsuchend umarmen.⁶⁵ Augustinus, der sich in seinen Abschnitten zum Bürgerkrieg immer wieder auf Lucan bezieht und ihn sogar zitiert,⁶⁶ greift die Umarmung auf und folgt ansonsten Diodor.⁶⁷ Der Gegensatz, der nicht auf dem politisch-historischen Kontext beruht, sondern allein durch die Örtlichkeit hervorgerufen wird, scheint für die meisten späten Autoren sehr attraktiv zu sein. Das paradoxe Ende vom Priester im Tempel enthält schließlich einen Kontrast, der keine Kenntnis der genauen Zusammenhänge erfordert und auch für einen christlichen Autor mit christlichem Publikum zugänglich ist. Lucan behält diesen Kontrast bei, doch die Besonderheit seiner Version ist es, dass er – wie bei allen Opfern des Marius – die Handlung auf ein einziges prägnantes Bild reduziert.

Lucan entscheidet sich wie die Mehrheit für den Mord des Hohepriesters im Tempel, ein Lebensende, das einen paradoxen Kontrast darstellt. Lucan spricht jedoch nicht davon, dass Scaevola in das Tempelinnere geflohen sei oder gar selbst schutzsuchend den Altar umfasse. Sein Scaevola hat keine aktive Handlung vollzogen und ist damit nicht selbst am Sakrileg beteiligt; das Opferfeuer kann durch sein Blut nicht erlöschen. Lucan zeigt uns nicht die Tat als Opfervorgang, sondern den bereits toten Hohepriester wie in einem Standbild; allenfalls sein Blut ist noch in Bewegung:

*te quoque neglectum violatae, Scaevola, Vestae*⁶⁸
ante ipsum penetrare deae semperque calentis
mactavere focus; parvom sed fessa senectus
sanguinis effudit iugulo flammisque pepercit.

⁶⁵ Flor. 9.21.21: *Quantum funerum in foro, in circo, in patentibus templis! nam Mucius Scaevola pontifex Vestalis amplexus aras tantum non eodem igne sepelitur.* – Wieviele Todesfälle auf dem Forum, im Circus, in Tempelhöfen! Denn Mucius Scaevola, Priester der Vesta, wurde den Altar umarmend beinahe vom selben Feuer begraben.

⁶⁶ Vgl. FANTHAM 1987, 91 zum Zitat in Aug. civ. 3.27.

⁶⁷ Aug. civ. 3. 28: *Mucius Scaevola pontifex, quoniam nihil apud Romanos templo Vestae sanctius habebatur, aram ipsam amplexus occisus est, ignemque illum, qui perpetua virginum cura semper ardebat, suo paene sanguine extinxit.* – Der Priester Mucius Scaevola – da ja nichts bei den Römern für heiliger gehalten wird als der Tempel der Vesta – wurde getötet, als er den Altar selbst umarmte, und jenes Feuer, das dank der ständigen Sorge der Jungfrauen ohne Unterlass brannte, löschte er beinahe mit seinem Blut aus. – Augustinus und Florus greifen Scaevola, nicht Antonius als exemplarisches Mordopfer heraus, um das Ausmaß des Mordens zu illustrieren.

⁶⁸ Neben *Vestae* ist auch *dextrae* überliefert. Zur textkritischen Diskussion siehe FANTHAM 1992 *ad loc.*, BRENA 1993 und DREYLING 1999 *ad loc.*

Auch dich opferten sie, nicht beachtet von der entehrten Vesta, Scaevola,
 vor dem Allerheiligsten der Göttin und den stets brennenden
 Feuern; doch das matte Alter ließ nur ein wenig
 Blut der Kehle entströmen und schonte die Flammen.

Luc. BC 2.126–129

Obwohl deutlich länger, ist diese Szene durch die Ausblendung von Handlung noch weiter reduziert als die Beschreibung von Antonius' Kopf, in der immerhin noch eine konkrete Bewegung – das Absetzen des Kopfes – enthalten ist. Hier bleibt die Handlung, *mactavere*, eher abstrakt. Auch Scaevola wird nicht näher klassifiziert, und ein Leser, dem der Name nicht bekannt ist, erfährt nicht mehr über ihn als sein hohes Alter. Weder die Täter noch die näheren Umstände seines Todes werden genannt. Vielmehr gestaltet Lucan den Bildanteil aus: Das Blut eines sterbenden alten Mannes fließt in heilige Flammen des Altars. Dieses Motiv aber hat eine weitreichende Tradition in Erzählungen vom Fall Trojas und hebt die Ermordung Scaevolans von einem historischen Ereignis auf die Ebene mythischer Dichtung.

Schon die Verwendung des Verbs *mactare* (2.128) lässt diese Überhöhung anklingen.⁶⁹ Dieses Verb hat eine stark religiöse Konnotation und wird üblicherweise für das Tieropfer am Altar gebraucht.⁷⁰ Wählt man es für den Mord an einem Menschen, bezeichnet es daher den sakrileghaften Charakter der Tat und tritt häufig auf, wenn schon der Ort des Todes – ein Altar, ein Grab – dies wachruft.⁷¹ Beispiele finden sich quer durch die Gattungen, wie eine kleine Auswahl zeigt. In der Regel beziehen sich die Beispiele jedoch entweder auf eine hypothetische Situation, wie etwa bei Livius⁷² und Cicero,⁷³ oder auf einen mythologischen Mord. So erzählt Dido in Ovids *Heroides*, dass ihr Mann Sychaeus am Altar geopfert wurde,⁷⁴ und bei Seneca versucht die

69 Bereits Vell. Pat. 2.26.2 und Cic. *nat. deor.* 3.80 verwenden mit *trucidare* (abschlachten, niedermetzeln) kein neutraleres Verb wie etwa Liv. *epit.* 80 und später Aug. *civ.* 3.28 mit *occidere* (töten). WEBER 1969, 48 begründet die Seltenheit von *occidere* in epischer Dichtung damit, dass dieses Wort als unpassend für poetische Texte betrachtet wurde. Allerdings ist *trucidare* in Prosa wie Dichtung gleichermaßen selten, ebenso wie *iugulare* (die Kehle durchschneiden) und *obtruncare* (einen Kopf kürzer machen). WEBER 1969, 49 vermutet: „their radical meaning probably made them too graphic for ordinary use in either prose or poetry.“ Auch Velleius Paterculus und Cicero stellen daher über die Wortwahl Scaevolans Tod besonders heraus.

70 ThLL Bd. 8, s. v. „macto“ B und C 1a.

71 Vgl. BRENA 1993, 311 Anm. 20 mit Verweis auf Ov. *Her.* 7.113 und Sen. *Agam.* 218 f.; außerdem WEBER 1969 mit Anm. 3 zu den wenigen Ausnahmen, in denen *mactare* diese Konnotation fehlt.

72 Liv. *AUC* 42.40.8: *Eumenes rex, ab Roma cum in regnum rediret, prope ut uictima Delphis in sacro loco ante aras mactatus.* – Als König Eumenes von Rom in sein Reich zurückkehrte, wurde er beinahe wie ein Opfertier in Delphi an einem heiligen Ort vor dem Altar geopfert.

73 Cic. *In Pis.* 16: *quorum ego furori nisi cessissem, in Catilinae busto vobis ducibus mactatus essem.* – Wenn ich ihrem Wahnsinn nicht nachgegeben hätte, wäre ich auf eure Anweisung an Catilinas Grab geopfert worden.

74 Ov. *Her.* 7.113 f.: *Occidit internas coniunx mactatus ad aras / et sceleris tanti praemia frater habet.* – Es starb mein Mann, geopfert am Hausaltar, / und den Lohn für ein so großes Verbrechen hat mein Bruder.

Amme mit dem Hinweis auf religiösen Frevel Clytaemnestra davon abzubringen, ihren Mann Agamemnon nach seiner Rückkehr aus dem Trojanischen Krieg zu töten.⁷⁵

Die Wahrscheinlichkeit ist daher hoch, dass sich Lucan bei der Ausgestaltung der Scaevola-Szene nicht nur auf deren Überlieferung bezieht, sondern mit dem Motiv des Menschenopfers am Altar bestimmte literarische Texte bildhaft aufruft. Denn neben der Verwendung von *mactare*, das bereits die Ungeheuerlichkeit einer Tat charakterisiert, gestaltet Lucan den Tod Scaevolae so, dass Parallelen zu poetischen Beschreibungen vom Tod des Priamus erkennbar sind.

6.4.2 Scaevola und Priamus: Parallelen zum Fall Trojas

Wie Scaevola wird der alte trojanische König Priamus in einem Tempel getötet, und mehr noch: Auch er wird oft mit einem Opfertier verglichen und als ähnlich blutleer wie Scaevola beschrieben.⁷⁶ Priamus stirbt am Altar Jupiters und wird daher von Juvenal (etwa 50 Jahre später als Lucan) als Ochse karikiert. Relevanter für uns ist, dass sein Tod entweder als Beschreibung der Handlungssequenz des Täters auftritt, oder – wie bei Lucan – nur ein Bildausschnitt gezeigt wird. Sowohl das Motiv als auch der Darstellungsmodus gleichen also Lucans Beschreibung vom Tod Scaevolae.

Bei Vergil ist Aeneas Augenzeuge des Mordes. In seiner Beschreibung liegt das Hauptaugenmerk auf dem Täter Pyrrhus (der im Lateinischen gebräuchlichere Name für Achills Sohn Neoptolemos) und dessen Unerbittlichkeit:⁷⁷

*hoc dicens altaria ad ipsa trementem
traxit et in multo lapsantem sanguine nati,
implicuitque comam laeva, dextraque coruscum
extulit ac lateri capulo tenuis abdidit ensem.*

So redend zog er zum Altar selbst den Zitternden
und im vielen Blut seines Sohnes Ausrutschenden,

Vgl. Verg. *Aen.* 4.348–35: *Ille Sychaeum / impius ante aras, atque auri caecus amore, / clam ferro incautum superat, securus amorum / germanae ...* – Jener überwältigt den unvorsichtigen Sychaeus, / frevelnd vor dem Altar, und blind vor Liebe zum Gold, / heimlich mit dem Schwert, gleichgültig der Liebe / seiner Schwester ...

75 Sen. *Agam.* 218f.: *hunc domi reducem paras / mactare et aras caede maculare impia?* – Diesen Mann planst du bei seiner Heimkehr / zu opfern und den Altar mit frevelhaftem Blut zu beflecken?

76 Siehe BRENA 1993, 319 Anm. 48 zu vielen der im Folgenden genannten Textstellen.

77 Sen. *Troad.* 44–50 gestaltet diesen Augenzeugenbericht, den bei ihm Priamus' Frau Hecuba gibt, sogar noch ausführlicher: *vidi execrandum regiae caedis nefas / ipsasque ad aras (maius admissum fide) / Aeacidis arma, cum ferox, scaeva manu / Coma reflectens regium torta caput, / alto nefandum vulnere ferrum abdidit; / quod penitus actum cum recepisset libens, / ensis senili siccus e iugulo redit.* – Ich sah den verfluchten Königsmord / und am Altar selbst (das übersteigt die Glaubwürdigkeit!) / die Arme des Aeacides, als er wild, mit linker Hand / im Haar verschlungen den Kopf des Königs zurückbiegend, / tief das schändliche Schwert in die Wunde hineinstieß; / doch als er im tiefsten Innern den Stoß willig empfangen hatte, / kehrte trocken die Klinge aus der Kehle des Greises zurück.

und griff ins Haar mit der Linken, und mit der Rechten zog er
den blanken Stahl und in der Seite versenkte er bis zum Griff die Klinge.

Verg. *Aen.* 2.550 – 553

Vergil verleiht dem Tod von Priamus nicht nur durch die Szene am Altar zusätzliche Schärfe, sondern auch, indem er das Blut des eben ermordeten Sohnes Polites erwähnt, in dem der alte Mann ausrutscht. Von Blutlachen, die den Steinboden schlüpfrig machen, spricht auch Lucan zu Beginn der Schilderung von den Greuel-taten unter Marius:

*stat cruor in templis, multaue rubentia caede
lubrica saxa madent. nulli sua profuit aetas:
non senis extremum piguit vergentibus annis
praecepisse diem, nec primo in limine vitae
infantis miseri nascentia rumpere fata.*

Es stand das vergossene Blut in den Tempeln und vom vielen Morden scharlachrot schlüpfrig troffen die Steine. Keinem nutzte sein Alter:
keine Reue, in den sich neigenden Jahren den letzten Tag des Greises vorwegzunehmen, oder an der ersten Schwelle des Lebens des kläglichen Kleinkinds knospendes Schicksal zu zerschmettern.

Luc. *BC* 2.103 – 107

Auch die Altersextreme der Toten, vom Greis bis hin zum Baby, könnten auf die Troja-Erzählung anspielen. So argumentiert ANNEMARIE AMBÜHL, dass in Lucans Rückschau in der Tat die prominentesten Elemente des Falls von Troja (der sogenannten *Ilioupersis*) eingearbeitet sind, wobei es sich weniger um Anspielungen auf eine einzige Textstelle handelt, als vielmehr um Rückgriffe auf Motive, die aus Ilioupersis-Erzählungen bekannt sind:⁷⁸ Die Morde an Priamus, Astyanax und Polyxena haben einerseits alle Opfercharakter, andererseits bilden sie das uneingeschränkte Morden durch die Altersextreme ab – Priamus ist ein alter Mann, Astyanax erst ein Kleinkind.⁷⁹ Lucan setzt den wie Priamus im Tempel ermordeten Scaevola ans Ende der Aufzählung der marianischen Opfer. So kehrt er in einer Ringkomposition zum blutigen Tempelboden seiner Einleitung zurück, die durch den Kontrast von Greis und Kleinkind ihrerseits schon auf die Motive der Ilioupersis verweist.⁸⁰ Diese Möglichkeit zur Gestaltung könnte ein weiterer Grund für Lucan sein, Scaevola schon unter Marius, nicht erst unter Sulla aufzuführen. Seine Reduktion der Handlung auf das anschauliche Motiv vom Blut auf dem Altar hat zudem eine lange Tradition in der Beschreibung vom Tod des Priamus.

⁷⁸ Auch MAES 2005 plädiert dafür, Allusionen in Lucans Epos weniger als Verweise auf konkrete Stellen in Intertexten zu lesen denn als Pastiche intertextueller Motive.

⁷⁹ AMBÜHL 2010.

⁸⁰ Zwar ist kein Text erhalten, der die Altersextreme derart gegenüberstellt. Dass ein solcher Kontrast aber sehr wohl wahrgenommen wurde, zeigen griechische Vasenbilder, die den Tod von Priamus und Astyanax darstellen (vgl. AMBÜHL 2010, 24).

Entsprechend seines Prinzips der Reduktion gibt Lucan keine Handlungsabfolge des Täters wieder, sondern reduziert sie auf ein einziges Resultat, nämlich das wenige Blut des Greises, das nicht ausreicht, um die Flammen zu löschen.⁸¹ Diese Reduktion verstärkt noch die Assoziation des Motivs mit typischen epischen und tragischen Schilderungen vom Ende des Priamus. Denn über mehr als hundert Jahre hinweg es gibt viele Fälle, in denen ebenfalls nur ein Bildausschnitt gezeigt wird, der das Blutvergießen und den Altar ins Zentrum rückt. Eine der frühesten lateinischen Beschreibungen dürften folgende Verse aus Ennius' Tragödie *Andromache* sein:

*haec omnia vidi inflammari
Priamo vi vitam evitari
Iovis aram sanguine turpari.*

Wie dies alles in Flammen aufging, sah ich,
wie Priamus durch Gewalt das Leben verließ,
wie Jupiters Altar mit Blut geschändet wurde.

Enn. *Andromache* 94 ff. Vah.

Cicero zitiert diese Verse gleich zweimal in seinen *Tusculanae Disputationes* (1.85 und 3.45). Bereits bei Ennius (3. Jh. v. Chr.) ist das Blut auf dem Altar ein Bild in einer Reihe von Momentaufnahmen. Auch Vergil wendet Ende des 1. Jh. v. Chr. diese Technik der Aufzählung an, wenn es darum geht, visuelle Wahrnehmung eindrücklich zu vermitteln:

*vidi ipse furem
caede Neoptoleum geminosque in limine Atridas,
vidi Hecubam centumque nurus Priamumque per aras
sanguine foedantem quos ipse sacraverat ignis*

Ich selbst sah den vor Mord-
Lust rasenden Neoptolemus und die Atriden-Zwillinge auf der Schwelle,
ich sah Hecuba und hundert junge Frauen und Priamus, der über dem Altar
mit Blut die Feuer besudelte, die er selbst geweiht hatte

Verg. *Aen.* 2.499 – 502

Zu Beginn des 1. Jh. n. Chr. zeigt Ovid das eben vergossene Blut am Altar:

*Ilion ardebat, neque adhuc consederat ignis,
exiguumque senis Priami Iovis ara cruorem
conbiberat ...*

⁸¹ Dass alte Menschen weniger Blut haben, klingt auch in anderen lateinischen Texten an, vgl. dazu BRENA 1993, 320 Anm. 49. In der Tat bewirkt die schlechtere Durchblutung bei alten Menschen einen langsameren Blutfluss.

Ilion brannte, und noch hatten sich die Flammen nicht gelegt
 und das dünne Blut des Greises Priamus trank Jupiters Altar
 noch immer ...

Ov. *met.* 13.408–410

... und um die Mitte des 1. Jh. n. Chr. hat Senecas Chor der Trojanerinnen ein lebhaftes Erinnerungsbild von der trockenen Klinge, die Seneca auch in den *Troades* (V. 50) thematisiert:

*vidi, vidi senis in iugulo
 telum Pyrrhi
 vix exiguo sanguine tingui.*

Ich sah, ich sah in des Greises Kehle
 die Waffe des Pyrrhus
 kaum mit dünnem Blut benetzt.

Sen. *Agam.* 656–658

Offenbar spielt das Blutvergießen in ungewöhnlicher Menge wie in Blutlachen, oder eben in einem auffälligen Mangel wie bei Priamus und Scaevola, eine prominente Rolle bei der Schilderung dieser Morde. Hinzu kommt die Oberfläche, auf der sich das Menschenblut befindet – die fast trockene Klinge ist weniger krass als der besudelte Tempelboden, das Götterbild oder der Altar. Schließlich ist die Klinge ein typisches Tötungsinstrument. Ein mit menschlichem Blut befleckter Tempelraum stellt jedoch eine Grenzüberschreitung dar, und der blutbefleckte Altar ist zwar kein häufiges, aber dennoch präzentes Bild für den Ordnungsverlust in Bürgerkriegsdarstellungen. EMANUELE NARDUCCI nennt als Belege dafür nicht nur ein Sallustfragment, das sich auf die sullanische Zeit bezieht,⁸² sondern auch zwei Stellen aus den *Historiae* von Tacitus. Jedoch spricht Tacitus bei der Ermordung Galbas nur allgemein davon, dass der Staat durch den Mord an Galba befleckt würde. Nur bei der Eroberung Roms durch die Truppen Vespasians ist in der Tat von geschändeten Altären die Rede – interessanterweise sind es hier die Unterlegenen, die absichtlich die Schändung durch Blutvergießen herbeiführen, um den Sieg der Vespasianer zu trüben.⁸³ Der Krieg dringt in Räume vor, die sonst dem Frieden vorbehalten sind. Jenseits dieser allgemeinen

⁸² NARDUCCI 1979, 52 zu Sall. *Hist. frag.* 1.47: *cum arae et alia diis sacrata supplicum sanguine foederentur*, – als Altäre und anderes den Göttern Geweihtes durch das Blut der Hingerichteten befleckt wurde.

⁸³ Tac. *hist.* 1.26.7 *non rei publicae cura, quam foedare principis sui sanguine sobri parabant* – nicht aus Sorge um den Staat, den mit dem Blut des Princeps zu beflecken sie in nüchternem Zustand bereit waren. Und: Tac. *hist.* 3.84.12: *contra Vitelliani, quamquam numero fatoque disparem, inquietare victoriam, morari pacem, domos arasque cruore foedare suprema victis solacia amplectebantur*. – Auf der anderen Seite umarmten die Vitellianer, wiewohl in Zahl und Glück unterlegen, den letzten Trost der Besiegten: den Sieg zu trüben, den Frieden zu verzögern, Häuser und Altäre mit vergossenem Blut zu beflecken.

Grenzüberschreitung vernachlässigt Lucan aber den historischen Kontext und legt meiner Ansicht nach auch mehr Wert darauf, an ein aus der Literatur bekanntes Bildmotiv anzuknüpfen, als eine politische Deutung anzulegen.

6.4.3 Politische Deutung und ausgefeiltes literarisches Motiv

Wie beim Tod des Antonius liegt Lucan mehr daran, durch die Entweihung des Tempels einen menschlichen Frevel darzustellen, als die politische Dimension des Geschehens hervorzuheben – sonst hätte er sich für die Version des Mordes in der Kurie entscheiden können. Dennoch gibt es den Versuch, Lucans verblutenden Scaevola mit konkreten politischen Aussagen in Verbindung zu bringen. FABRIZIO BRENA ist aufgefallen, dass das spezifische Motiv des Blutes, das droht, die heilige Flamme zu löschen, nicht Teil der Priamus-Tradition ist. Außerhalb von Erzählungen von der Ermordung Scaevolae findet man es nur bei Ovid – und zwar bei der Ermordung Caesars, der als Pontifex Maximus auch den Vestalinnen vorstand. In den *Metamorphosen* sieht Venus das Ende ihres Nachkommen Caesar voraus und bittet die anderen Götter, seinen Tod zu verhindern:

... *en acui sceleratos cernitis enses?*
quos prohibete, precor, facinusque repellite neve
caede sacerdotis flammam extinguite Vestae!

... Seht, erkennt ihr, dass die verbrecherischen Klingen geschärft werden?
 Die haltet ab, so bitte ich, und wendet das Unrecht ab, damit ihr nicht
 durch Mord an ihrem Priester die Flammen der Vesta auslöscht!

Ov. *met.* 15. 776–778

Wie bei Diodor ist auch dies nur eine mögliche Situation; bekanntlich wurde Caesar in der Kurie ermordet. Ovid, der ebenso wie seine Leser die Erzählungen von Scaevolae Tod gekannt haben wird, charakterisiert Caesars Tod hier eindeutig als *nefas* (Frevel). BRENA ist der Ansicht, dass Lucan im *Bellum Civile* ein durchgängig negatives Caesarsbild zeichnet. Deshalb könne Lucan das von Diodor entworfene und von Ovid für Caesar verwendete Motiv des Blutes und der Flamme nicht ungebrochen übernehmen. Und in der Tat schafft es bei Lucan der ungewöhnlich geringe Blutfluss Scaevolae (der seinen Ursprung in der Priamus-Tradition hat) eben *nicht*, die Flamme zu löschen – die Verkehrung der von Diodor imaginierten Situation, die Ovid rezipiert. Laut BRENA ist die Variante Lucans zugleich auch eine Spitze gegen Ovids Versuch, den Tod Caesars der Ermordung Scaevolae gleichzustellen.⁸⁴ Doch sollte Lucan sich hier be-

⁸⁴ BRENA 1993, 18: „Wie sich für den augusteischen Dichter der Pontifex Caesar dem Diktator Caesar überordnet, so wiederholt seine Ermordung, wenn auch unter anderen Verhältnissen begangen, das *nefas*, das einige Zeit zuvor die menschlichen und göttlichen Gesetze verletzt hatte. Lucan seinerseits

wusst auf Ovid beziehen und den Rezipienten an den Tod Caesars erinnern, ist die Referenz möglicherweise gar nicht von vornherein negativ zu sehen – vielmehr stellt Lucan den Mord an Scaevola neben den an Caesar und markiert damit zunächst den Anfang der Bürgerkriege und den Anfang des Prinzipats; wie der Rezipient die beiden Elemente dieses Vergleichs bewertet, bleibt jedoch offen. Schließlich geht es Lucan nicht notwendigerweise um eine klare politische Aussage. Beurteilt man Lucans Beschreibung nach ästhetischen Kriterien, fällt auf, das Lucan die übliche und erwartete Übertreibung (das Blut löscht die Flamme) gerade nicht liefert. NARDUCCI wertet diese unerwartete Wendung des Motivs als rhetorisches Geschick und geht davon aus, dass Lucans Publikum diesen Überraschungseffekt erkannt und bewundert haben wird; gleichzeitig verstärkt es den Kontrast zwischen geweihtem Priester und der *impietas*, dem Mord im Tempel.⁸⁵

Darüber hinaus bietet nur die Version des Mordes im Tempel die Möglichkeit, Scaevolas Tod mit der aus der *Ilioupersis* bekannten Opferung von Priamus zu verbinden. Dass auch für den Leser eine solche Verbindung nahe liegt, erreicht Lucan in zwei Schritten: Das eher ungebräuchliche Verb *mactare* legt die Assoziation zu einem mythischen Kontext nahe. Und durch die Ausblendung aller historischen Details, die Reduktion jeglicher Handlung, und die Betonung des hohen Alters des Getöteten bleibt ein Motiv übrig, das allein aus der *Ilioupersis*-Tradition bekannt ist und hier das Ende des trojanischen Herrscherhauses und damit das Ende einer Ära markiert. So verleiht Lucan dem Tod Scaevolas und damit auch dem Bürgerkrieg eine historische Gewichtung, auch ohne die genauen historischen Umstände aufzuschlüsseln (paradoxiere, und typisch für Lucan, ist diese Phase der Krise aber nicht mit dem Tod Scaevolas beendet). Andererseits entrückt Lucan dadurch das Bild konkreten historischen Zusammenhängen und stellt es in einen literarischen Ereignisraum sich wiederholender Motive – damit steht sein *Bellum Civile* den mythischen Themen von Epos und Tragödie und der allgemeinen Reflexion über menschliches Verhalten näher als dem Prinzip der Historiographie, konkrete Ereignisse zusammenhängend darzustellen.

In der *Aeneis* ist mit dem Tod des Priamus der Untergang des trojanischen Herrscherhauses besiegelt. Seine Ermordung bildet, gemeinsam mit Opferung von Astyanax und Polyxena, den Abschluss des Krieges. Aeneas kann diese Vergangenheit hinter sich lassen (wenn auch nicht vergessen): Das Ende Trojas ist der Beginn einer neuen Geschichte, die letztlich zur Gründung Roms führen wird.

Scaevolas Tod ist in Lucans Version dezidiert nach dem Tod von Priamus gestaltet und steht daher passend am Ende der namentlich genannten Opfer. Zudem wird hier

eignet sich das ovidische Bild an und stellt es wieder in sein ursprüngliches *proprium*, beinahe als habe er die Absicht, den von seinem Vorgänger begangenen Mißbrauch zu ‚entlarven‘.“

⁸⁵ NARDUCCI 1979, 53: „Ci immaginiamo l’applauso delle sale di declamazione; un applauso meritato. Com’ era possibile far risaltare l’empietà dell’ uccisione di un sacerdote meglio che dicendo che il suo sangue contaminò un focolare da lui stesso consacrato? Solo facendo in modo che il sangue *neppure arrivasse* a toccare quel fuoco.“

ringkompositorisch die zu Beginn der Morde genannte Tötung von alten Männern aufgenommen. Dieser interne Verweis und die motivische Anspielung auf Priamus' Tod suggerieren, das hier ein Ende der Gewalt und des Tötens in Sicht ist. Der direkt anschließende, fast schon beschönigende Nachruf auf Marius (2.130 – 133) verstärkt diesen Eindruck. Doch statt ein Ende zu präsentieren, wird in Lucans Reihe das Töten nahtlos fortgeführt – die nächsten Verse leiten mit wiederholtem *quot* gleich die nächste Reihe, nämlich das Sterben unter Sulla ein.

*iam quot apud Sacri cecidere cadavera Portum
aut Collina tulit stratas quot porta catervas*

Wie viele Leichen fielen schon bei Sacriportum
und wie viele geschlagene Truppen ertrug die Porta Collina!

Luc. BC 2.134f.

Aus dieser Reihe werde ich im Folgenden das einzige benannte Opfer, Marcus Marius Gratidianus, näher analysieren und dabei Lucans Strategien von Reihung, Reduktion und Assoziation weiter vertiefen.

6.5 Der Körper des Gratidianus: Verunklärung im Detail (2.173 – 193)

Mit 84 Versen ist der sullanische Abschnitt deutlich länger als die 36 Verse des marianischen Teils. Dennoch stellt der Sprecher hier keine Reihe von individuellen Opfern vor, sondern beschreibt vorrangig verallgemeinernde Szenen wie Morde innerhalb von Familien (148 – 151), Selbstmorde (154 – 159) und Massenhinrichtungen (193 – 206). Umso deutlicher treten die Ausnahmen hervor: der Bruder des Sprechers, nach dessen Kopf der Greis sucht (169 – 173) und die Zerstückelung des Marcus Marius Gratidianus (173 – 193).

Marcus Marius Gratidianus war der Neffe von Marius und Praetor 87 v. Chr. und an den Verurteilungen und Proskriptionen unter Marius beteiligt. Nach der Machtübernahme Sullas wurde er öffentlich hingerichtet, wahrscheinlich geköpft. Allerdings wurden ihm zuvor die Gliedmaßen abgetrennt und das Gesicht verstümmelt. Lucans Beschreibung dehnt sich über 21 Verse aus – damit ist der Tod des Gratidianus die längste Einzelszene in der Rückschau. Der eigentliche Tod wird jedoch nicht erwähnt, stattdessen liegt der Schwerpunkt auf der Verstümmelung des Gesichts. THOMAS SCHNEIDER betont in seiner Untersuchung zu Kriegssikografie die besondere Stellung von Gesichtsverletzungen:

Die Auslöschung des menschlichen Antlitzes ist gleichzusetzen mit der Auslöschung dessen, was einen Menschen als Individuum definiert. Die Präsentation dieser Tötung eines Menschen, ohne ihn realiter getötet zu haben, ist zweifellos eine Anklage. Mit einer tatsächlichen Tötung ist die Geschichte zumindest zu Ende erzählt, in einer Gesichtsverletzung sehen wir einen Prozess,

dessen Ende nur imaginiert werden kann. [...] Der Gesichtsverletzte ist letztlich der Krieg, der nun durch nichts mehr zu legitimieren ist.⁸⁶

Obwohl der Abschnitt zu Gratidianus so ausführlich ist und viele körperliche Details genannt werden, verunklärt Lucan diese Szene durch eine extrem starke Reduktion des Kontextes⁸⁷ und eine Vielzahl von intertextuellen und mythologischen Bezügen. Die „Anschaulichkeit“ dieser Szene beruht weniger auf der präzisen Darstellung eines Handlungsablaufes, die ein konkretes Bild ermöglichen könnte, sondern auf dem Überangebot an Assoziationen, die den Rezipienten zur Imagination und Interpretation anregen.

Genau wie bei den Opfern der marianischen Morde beschränkt sich Lucan auf die Schilderung der Folter von Gratidianus und deren Resultat, während der historische Kontext ausgeblendet wird. Nur zwei Informationen liefert der Text: Zu Anfang, dass ein Mann namens Marius als Sühneopfer am Grab von Catulus getötet wurde (173–176), und am Schluss, dass dies auf Veranlassung Sullas geschah (192f.). Die restlichen 15 Verse geben auf mehreren Ebenen die Entstellung von Gratidianus wieder. Auf allgemeine Formulierungen zur Folter vor dem Tod (177–180) folgen die Aufzählung von Details (181–85) und Vergleiche mit zerquetschten Körpern oder Wasserleichen, die das Resultat der Folter veranschaulichen (186–191). Die ganze Szene wird Übergangslos mitten im Vers an die Schilderung angeschlossen, wie der Sprecher auf dem Forum unter den unkenntlichen Leichenteilen nach seinem Bruder sucht. Ebenso abrupt wechselt er am Ende der Szene zu den Massenhinrichtungen in Praeneste.

<i>colla ducum pilo trepidam gestata per urbem</i>	160
<i>et medio congesta foro: cognoscitur illic</i>	
<i>quidquid ubique iacet. scelerum non Thracia tantum</i>	
<i>vidit Bistonii stabulis pendere tyranni,</i>	
<i>postibus Antaei Libye, nec Graecia maerens</i>	
<i>tot laceros artus Pisaea flevit in aula.</i>	165
<i>cum iam tabe fluunt confusaque tempore multo</i>	
<i>amisere notas, miserorum dextra parentum</i>	
<i>colligit et pavido subducit cognita furto.</i>	
<i>meque ipsum memini, caesi deformia fratris</i>	
<i>ora rogo cupidum vetitisque inponere flammis,</i>	170
<i>omnia Sullanae lustrasse cadavera pacis</i>	
<i>perque omnis truncos, cum qua cervice recisum</i>	
<i>conveniat, quaesisse, caput. quid sanguine manes</i>	
<i>placatos Catuli referam? cum victima tristis</i>	
<i>inferias Marius forsantolentibus umbris</i>	175
<i>pendit inexpleto non fanda piacula busto,</i>	

⁸⁶ SCHNEIDER 2012, 145.

⁸⁷ Dies beginnt bereits mit der Reduktion des Namens auf „Marius“ – eine Überblendung mit seinem Onkel Marius ist damit unausweichlich. Zur besseren Unterscheidung spreche ich stets von Gratidianus.

*cum laceros artus aequataque volnera membris
 vidimus et toto quamvis in corpore caeso
 nil animae letale datum, moremque nefandae
 dirum saevitiae, pereuntis parcere morti.* 180
*avolsae cecidere manus exsectaque lingua
 palpitat et muto vacuum ferit aera motu.
 hic aures, alius spiramina naris aduncae
 amputat, ille cavis evoluit sedibus orbes
 ultimaque effodit spectatis lumina membris.* 185
*vix erit ulla fides tam saevi criminis, unum
 tot poenas cepisse **caput**. | sic mole ruinae
 fracta sub ingenti miscentur pondere membra,
 nec magis informes veniunt ad litora trunci
 qui medio periere freto. | quid perdere fructum
 iuvat et, ut vilem, Marii confundere voltum?
 ut scelus hoc Sullae caedesque ostensa placeret
agnoscendus erat. || vidit Fortuna colonos
 Praenestina suos cunctos simul ense recepto
 unius populum pereuntem tempore mortis.* 195

Die Köpfe der Anführer werden aufgespießt durch die zitternde Stadt getragen und mitten im Forum zusammengehäuft – da **konnte man erkennen**, was überall sonst liegt. Ein solches Ausmaß an Verbrechen sah Thrakien nicht in den Ställen des Bistonischen Tyrannen, noch Libyen an den Türpfosten des Antaeus, noch beweinte das trauernde Griechenland so viele zertrümmerte Glieder in Pisas Palast. Schon vor Fäulnis zerfließen sie und verschmolzen durch die lange Zeit werden sie unkenntlich, die rechte Hand der traurigen Eltern sammelt sie und ängstlich und heimlich nimmt sie die **Erkannten** mit. Und ich selbst erinnere mich: nach dem entstellten Kopf des getöteten Bruders suche ich und will den Ersehnten in die verbotenen Flammen legen, alle Leichen von Sullas Frieden betrachte ich im Detail und bei allen Körpern prüfe ich, ob mit irgendeinem Nacken das abgetrennte **Haupt** zusammenpasst. || Was soll ich berichten von den mit Blut besänftigten Manen des Catulus? Wenn als Opfer ein Marius – wobei vielleicht die Schatten die traurigen Gaben nicht wollten – das unsagbare Sühneopfer für ein unersättliches Grab begleicht, wenn wir die zertrümmerten Knochen und Wunden so viele wie Glieder sehen und dass dem ganzen getöteten Körper doch nichts für die Seele tödliches zugefügt wurde, und den harten Brauch unaussprechlicher Grausamkeit, dem Sterbenden den Tod vorzuenthalten. Herausgedreht fielen die Hände und die herausgeschnittene Zunge zittert und in stummer Bewegung schlägt sie die leere Luft. Dieser haut die Ohren ab, ein anderer die Flügel der gebogenen Nase, jener dreht aus den Höhlen die Augäpfel und quetscht als letztes die Augen heraus, nachdem sie die Glieder gesehen haben. Einem so grausamen Verbrechen wird kaum einer Glauben schenken, dass ein einziges **Haupt** so viele Strafen erfuhr. | So mischen sich beim Einsturz eines großen Gebäudes unter dem gewaltigen Gewicht die gebrochenen Glieder – nicht mehr entstellt kommen die kopflosen Körper an die Küste,

die mitten im Meer umkommen. | Worin lag die Freude, den Lohn
zu verderben und, als wäre es wertlos, das Gesicht des Marius zu zerschlagen?
Damit dieses Verbrechen und der ausgestellte Mord Sulla gefielen,
musste er doch **zu erkennen** sein. || Fortuna von Praeneste sah
alle ihre Einwohner zugleich das Schwert empfangen,
ein Volk sterbend in der Zeitspanne eines einzigen Todes.

LUC. BC 160 – 173 || 2.173 – 193 || 193 – 195

Trotz der auf den ersten Blick unvermittelten Szenengrenzen gibt es lose thematische Verbindungen zu den vorangehenden und nachfolgenden Versen. Der erste Abschnitt, der um die Schwierigkeit der Identifizierung (*cognoscitur* in 2.161, *cognita* in 2.168) von geköpften Leichen und verwesenden Köpfen kreist, und in ein Puzzlespiel von Kopf und Körper mündet, endet mit dem markanten Wort *caput* (Haupt, 2.173). Dasselbe Wort setzt in V. 187 einen Schlusspunkt in der listenartigen Beschreibung der Folter von Gratidianus, die sich auf die Verstümmelung seines Kopfes konzentriert. Durch das Abtrennen von Zunge, Ohren, Nase und Augen wird sein Kopf derart zerlegt – die umgekehrte Form des Puzzelns – dass ein Wiedererkennen (*agnoscendus*, 2.193) unmöglich ist. Diese Wortwiederholungen können die Frage provozieren, wie hier Einzelteile zusammenpassen, und was genau (wieder) erkannt werden soll. Während die Forschung den zweiten Teil der Frage durch metaphorische Lesarten der Verstümmelung zu klären sucht,⁸⁸ wird wenig über den ersten Teil spekuliert. Ob sich überhaupt eine einzige stringente Deutung anbietet, bleibt zweifelhaft. Auffällig ist auch der abrupte Übergang zur nächsten Szene, zum Tod der Einwohner von Praeneste. Die einzige assoziative Brücke, die sich vielleicht schlagen ließe, ist eine Fortführung der Variation ungewöhnlicher Todesarten, hier unter dem Aspekt der zeitlichen Dauer: Während der Tod von Gratidianus absichtlich hinausgezögert und die Sterbephase verlängert wird (tatsächlich wird sein Tod gar nicht mehr erwähnt), wird in Praeneste die gesamte Bevölkerung zeitgleich hingerichtet.

Bisherige Untersuchungen zu Gratidianus beschäftigen sich vorwiegend mit den Allusionen, die Lucan über die einzelnen abgetrennten Glieder erzeugt, und unterstreichen die Einordnung von ANNEMARIE AMBÜHL: „in Marius’ case the implicit paradigms from myth and poetry serve to underline the utterly unheroic character of this historical act of sadistic killing“.⁸⁹ Diese Aussage könnte jedoch für alle namentlich genannten Opfer der marianischen und sullianischen Proskriptionen gelten. Lucans Schilderung vom Tod des Gratidianus geht über eine binäre Gegensatzkonstruktion von heroischer Fiktion versus sadistischer Realität hinaus. Er präsentiert eine mit jedem Glied wachsende Häufung von Sinnangeboten, die jedoch weder eine stringente metaphorische Lesart zulassen noch einzeln konsequent auf Gratidianus

⁸⁸ Vgl. DINTER 2010 zu Gratidianus. BARTSCH 1997, 10–47 spricht die Körpermetaphorik im *Bellum Civile* an. Sie liest die Zerstückelung von Gratidianus, wie große Teile der Rückschau überhaupt, als Beispiel für die Verletzung und Auflösung von Grenzen und versteht sie letztlich als Metapher für den Verlust des (republikanischen) Selbstverständnisses.

⁸⁹ AMBÜHL 2010, 26.

abzubilden sind. Um zu verstehen, auf welche Weise Lucan hier einen Assoziationshorizont eröffnet und mit welchen Schwierigkeiten gerade der moderne Leser zu tun hat, ist es hilfreich, zunächst den historischen Hintergrund von Folterhinrichtungen zu beleuchten. Im Vergleich mit Darstellungen der chinesischen Praxis des *Ling Chi* zeige ich, dass gerade diese ungewöhnliche Methode der Folter und Hinrichtung auch für uns kaum voraussetzungslos rezipiert werden kann (Kap. 6.5.1). Im Anschluss zeigt die Diskussion früherer Schilderungen von Gratidianus' Folter verschiedene Aspekte von Lucans Version auf: Erstens die nur vermeintlich hohe Detailliertheit, die auf der schon von anderen Autoren eingesetzten Technik der Aufzählung beruht, zweitens die Frage nach der Motivation der Täter und drittens die Bewertung der Tat und die Art der Präsentation. Wie sich zeigen wird, spielen die Allusionen auf mythische und literarische Figuren eine Rolle, tragen jedoch nicht unbedingt zur Sinngebung bei, sondern verunklären unser Bild von Gratidianus noch zusätzlich. Wieviel Erkenntnis ist hier noch möglich, wieviel überhaupt gewünscht?

6.5.1 Die Deutung von Folterdarstellungen: Ein Vergleich mit *Ling Chi*

Wie die vielen Zeugnisse zu Gratidianus beweisen, war sein Tod ohne Zweifel so ungewöhnlich, dass man selbst Jahrhunderte später von ihm berichtete. Im Lateinischen bedeutet das Wort *supplicium* die öffentlich vollzogene Todesstrafe. Diese konnte in Rom verschiedene Formen annehmen. Eine der ältesten Formen ist das *supplicium more maiorum*, zu dem in der Republik Hochverräter verurteilt wurden. Der Verurteilte wurde an einen Baum (*infelix arbor*) oder Pfahl gebunden und entweder zu Tode gepeitscht,⁹⁰ oder vor der Enthauptung bzw. dem Erhängen ausgepeitscht.⁹¹ Die Zerstückelung des Delinquenten gehörte jedoch nicht zu den üblichen Hinrichtungsformen. Der Tod von Gratidianus, ob nun von Sulla sanktioniert oder nicht, war eine auf jeden Fall eine Ausnahme und damit erzählenswert. Ein solche Rezeption ist nicht ungewöhnlich. In der Geschichte der Exekutionen bleibt die Hinrichtung unter öffentlicher Folter in der Regel Ausnahmefällen vorbehalten, z. B. wegen Königsmord oder Hochverrat. Die Vorgehensweise ist oft ritualisiert, die Hinrichtung so aufsehenerregend, dass Name und Vergehen lange Zeit überliefert werden. Die Folter-Hinrichtung beschränkt sich auch nicht auf eine bestimmte Kultur oder einen Zeitraum. In Europa wurde im Mittelalter und in der frühen Neuzeit das Vierteilen (allerdings oft nach dem Tod) praktiziert, bei dem die Glieder des Verurteilten an vier Pferde oder Ochsen gebunden wurden, die ihn durch reine Zugkraft in Stücke rissen. In England gab es noch bis zum Beginn des 19. Jh. für Hochverräter die Strafe *hanged, drawn and quartered*: An einer Art Leiter wurde der Delinquent zunächst aufgehängt, bis er kurz vor dem Ersticken war. Anschließend nahm ihn der Henker ab und ent-

⁹⁰ CANTARELLA 1991, 204–207 und 343f.

⁹¹ LATTE 1940.

fernte bei lebendigem Leib innere Organe, trennte in manchen Fällen auch die Genitalien ab. Zuletzt wurde der verstümmelte Mensch geköpft und zersägt.⁹² Für die bildliche wie literarische Darstellung von Folter sind die unterschiedlichsten Motivationen denkbar. Doch auch einmal veröffentlichte Repräsentationen können de- und rekontextualisiert für weitere (Be-) Deutungen offen werden.⁹³ Wie sehr dies vom Standpunkt und den Sehgewohnheiten der Betrachter abhängt, zeigt die Geschichte der Darstellungen von *Ling Chi*. Der Erforschung dieser chinesischen Hinrichtungsmethode widmen sich die Wissenschaftler TIMOTHY BROOK, JÉRÔME BOURGON und GREGORY BLUE, auf deren Buch *Death by a thousand cuts* ich mich im Folgenden beziehe.⁹⁴

Diese Hinrichtungsmethode, die der Zerstückelung von Gratidianus am nächsten kommt, wurde in China vom 10. bis ins 20. Jh. hinein vollstreckt. *Ling Chi* lässt sich im Deutschen nur ungefähr wiedergeben und bedeutet so viel wie „der Tod der tausend Schnitte“ oder „der langsame Tod“. Es war die Höchststrafe für bestimmte schwere Vergehen.⁹⁵

Der Verurteilte wurde an einen Pfahl gebunden. Mit einem Messer fügte man ihm mehrere Schnitte zu und trennte ganze Fleischsegmente ab, bevor dem noch immer Lebenden die Glieder amputiert wurden. Schließlich köpfte man ihn.

Trotz der Verstümmelung bei lebendigem Leibe gibt es natürlich einen grundlegenden Unterschied zwischen *Ling Chi* und der Folter von Gratidianus. *Ling Chi* war eine gesetzlich festgelegte Hinrichtungsmethode, die nur bei bestimmten Verbrechen zur Anwendung kam und einem gesetzlich festgelegten Ablauf folgte.⁹⁶ Gratidianus bei lebendigem Leib öffentlich an einem Grab zu verstümmeln entsprach dagegen in keiner Weise der römischen Rechtspraxis. Gerade deshalb fand sein Tod solche Aufmerksamkeit, gerade deshalb werden die Details seiner Folter festgehalten und über die Jahrhunderte tradiert. Die Art seines Todes markiert, mehr noch als das schon Aufsehen erregende Zurschaustellen von Köpfen, die Exzesse der Bürgerkriegszeit. Die Beschreibungen von Gratidianus' Tod und die Praxis des *Ling Chi* weisen jedoch eine Parallele auf: In beiden Fällen wird die Komplexität der Repräsentation solcher Gewaltakte deutlich, und ebenso die Rezeption von entsprechenden Darstellungen.

Das Rechtssystem des Alten China basiert auf der ursprünglich religiösen Vorstellung, dass eine Exekutionsmethode als schärfer empfunden wird, je mehr sie die

⁹² Vgl. BARRON 1981. Für eine leider kontextlose, diachrone Aufzählung weiterer, zum Teil staatlich sanktionierte Folter und Verstümmelung weltweit siehe HERRMANN 2004.

⁹³ Die Ikonisierung von Folterbildern aus Abu Ghraib ist ein aktuelles Beispiel dieser Praxis, vgl. APPEL 2005. WALTER 2012 untersucht ausgehend von Abu Ghraib den größeren Kontext der Ästhetisierung und politischen Instrumentalisierung von Folterbildern in verschiedenen Medien.

⁹⁴ BROOK ET AL. 2008.

⁹⁵ Unter anderem Planung einer Rebellion, Mord an den (Groß)Eltern, mehrfacher Mord, Inzest, Grabschändung – aber auch das Schlagen von älteren Verwandten und Respektspersonen, vgl. BROOK ET AL. 2008, 54–61.

⁹⁶ Gleichwohl unterliegt auch die Legitimierung und Anwendung von *Ling Chi* im Verlauf seiner langen Geschichte verschiedenen Veränderungen, vgl. BROOK ET AL. 2008, 68–121.



Abb. 1: Lingchi B, 4 (Hinrichtung von Pseudo-Fu-zhu-li). Freundlicherweise zur Verfügung gestellt von Jérôme Bourgon (Turandot-Project).

körperliche Unversehrtheit verletzt. Damit wurde dem Übeltäter die Möglichkeit genommen, im Jenseits für seine Taten zu büßen. Deshalb steht *Ling Chi* an zweiter Stelle nach dem Erschlagen und Zerreiben der Knochen, und ist gefolgt von Enthauptung und Strangulation. Es geht ausschließlich um die Verletzung des Körpers, nicht um das Zufügen von Schmerzen. Dies ist eine völlig andere Sinnzuschreibung der Folter als in Europa, wo die Folter vor dem Tod als Läuterung der Seele durch die Schmerzen des Körpers galt.⁹⁷ Da *Ling Chi* in der Praxis jedoch eine rein säkulare Strafe und Demonstration der staatlichen Macht ist, wird der unzeremonielle Ablauf an sich in keiner Weise mit Buße verknüpft oder religiösen Vorstellungen aufgeladen. Dies entsprach nicht den Erwartungen und Sehgewohnheiten europäischer Augenzeugen, die gerade darum versuchten, in Elementen des *Ling Chi* Vertrautes zu entdecken und so dem „Abschlachten“ ein für sie verständliches Sinnkonstrukt entgegen zustellen.⁹⁸

⁹⁷ BROOK ET AL. 2008, 12–14.

⁹⁸ Fast alle europäischen Augenzeugen äußern sich irritiert darüber, dass die Exekution (wie auch andere Formen, z. B. eine Reihe von Enthauptungen) ohne merkliche weitere Aktion und Reaktion der



Abb. 2: Ausschnitt aus ANDREA MANTEGNA, *Hl. Sebastian* (1457–59, Öl auf Pappelholz, 68 × 30 cm). Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Kunsthistorischen Museums Wien.

Viele Europäer beschrieben *Ling Chi* deshalb in Begriffen der christlichen Kreuzigung und Marter, obwohl selbst der Hinrichtungspfahl keinerlei Ähnlichkeit mit einem Kreuz hat.⁹⁹ Auch durch die Fotos von *Ling Chi*, die in Europa in Form von Postkarten zirkulierten, oder Abbildungen in Enzyklopädien, fühlten sich Betrachter wie der französische Schriftsteller Georges Bataille an die Ekstase christlicher Märtyrer erinnert.¹⁰⁰

In der Tat gleicht der Gesichtsausdruck mit dem nach oben gewandten Kopf, dem himmelwärts gerichteten Blick und dem wie lächelnd geöffneten Mund der Ikonografie christlicher Heiligendarstellungen (Abb. 2, vgl. auch BROOK ET AL.) und wurde

Beteiligten abläuft; nicht einmal räumlich ist sie hervorgehoben, sondern findet ebenerdig statt. „[...] the methodical pace of the executioner, the bloody chaos of the execution ground, the relative passivity of the victim. All these elements go against the traditional Christian expectation of how an execution should be performed: as a redemptive ordeal through which the victim is prepared for judgement in the afterlife.“ BROOK ET AL. 2008, 206.

⁹⁹ Vgl. BROOK ET AL. 2008, 210.

¹⁰⁰ Zu Batailles Betrachtung von *Ling Chi* siehe auch BOELDERL 2008.

(obwohl wahrscheinlich nur ein phasenweiser Gesichtsausdruck des durch Opium gedämpften Schmerzes) als typische Opferhaltung sogar in französischen Enzyklopädien abgebildet. Wie aber das Forscherteam um BROOK bemerkt, betrachten wir in Heiligendarstellungen und in Batailles Betrachtung von *Ling Chi* letztlich nur die von Sehgewohnheiten geprägte Maske, die symbolisch aufgeladen werden kann:

In sum, what is represented here is the mask – the *persona* – obscuring the face of the real person. The ‘ecstatic joy’ is the expression of the mask, not that of the real tortured Chinese, whose expression and feelings are still, and will remain, beyond our reach.¹⁰¹

Die Schwierigkeit bei einer Lektüre von Lucans Gratidianus sind nicht nur unsere eigenen Sehgewohnheiten, die sich aus einem ganz individuellen Bild- und Bedeutungsvorrat speisen können – von Heiligendarstellungen über Kriegsfotos bis zu Splatterfilmen – und die uns einen direkteren Blick auf die ursprüngliche Rezeption dieser Szene verstellen können. Viel schwerwiegender ist sogar, was BROOK, BOURGON und BLUE in Bezug auf die *Ling Chi*-Fotografien angedeutet: Bereits die Darstellung, die bildliche oder literarische Repräsentation beeinflusst den Rezeptionsprozess. Auch wenn belegbar ist, dass Gratidianus im 1. Jh. v. Chr. gelebt hat und einen demütigenden, überaus schmerzhaften Tod gestorben ist, der seine Zeitgenossen so verstört hat, dass er noch Jahrhunderte später ein schriftliches Nachleben führt: Festgehalten wird in diesen Texten immer eine *persona*. Selbst die kurzen Erwähnungen bei Cicero und anderen Autoren, auf die ich im Folgenden eingehe, werden zeigen, dass durch den Aufbau von Kontrasten seine Folter immer argumentativ belegt und funktionalisiert wird. Eine „direkte“ Darstellung, einen „direkten“ Blick gibt es nicht. Vielleicht ist das auch nicht möglich. Lucan macht es dem Rezipienten jedoch besonders schwer, einen Blick auf Gratidianus zu erhaschen (eine ganz andere Frage: warum *wollen* wir das überhaupt sehen?).

Die Analyse von Lucans Darstellungen vom Kopf des Antonius und vom Tod Scaevolus haben schon gezeigt, wie Lucan durch die Reduktion von historischem Kontext und narrativer Handlung einerseits und die Anspielung auf mythisch-poetische, letztlich fiktional verstandene vergleichbare Szenen andererseits seinen Text zugleich der Deutung durch den Rezipienten öffnet und auch inhaltlich von einer Darstellung historischer Ereignisse auf die Ebene eines poetischen Diskurses hebt. Bei Gratidianus treibt er diese Methode auf die Spitze. Doch es geht nicht nur darum – entsprechend der Einordnung des fremdartigen *Ling Chi* durch Europäer – dem als außergewöhnlich und grenzüberschreitend empfundenen Tod von Gratidianus Sinn zu verleihen, indem er in römische Sehgewohnheiten und Deutungsmuster eingliedert wird. (Wie wir in Kapitel 6.5.4 sehen werden, demonstrieren dieses Vorgehen insbesondere die Texte von Valerius Maximus und Seneca, die sich ganz explizit als *exempla* vorstellen.) Lucan bietet vielmehr ein solches Überangebot an Deutungsmustern, dass weder Gratidianus erkennbarer wird, noch eine höhere Sinnebene klar

101 BROOK ET AL. 2008, 240.

hervortritt. Das gilt bereits für die aufzählende Beschreibung der Folter von Gratidianus, die ich im nächsten Abschnitt untersuche.

6.5.2 Die Aufzählung: Folter im Detail?

Die Zerstückelung von Gratidianus erinnert an die Begriffe *Maschalismos* und *Akroteriasmos*. Der *Maschalismos* wird vom griechischen Verb *μασχαλίζειν* abgeleitet. Allerdings sind uns nur zwei Verwendungen außerhalb von Scholien überliefert. Sie tauchen im Kontext der Ermordung von Agamemnon auf (*Ais. Coeph.* 439 und *Soph. El.* 445). Es scheint sich um die Abtrennung von Gliedern nach der Tötung eines Menschen zu handeln, z.T. einschließlich der Nase und der Ohren. YANNIK MULLER unterscheidet davon den *Akroteriasmos*, die Verstümmelung von Lebenden;¹⁰² Ziel des *Maschalismos* sei es gewesen, den Mord an einem Menschen als (Tier-)opfer zu tarnen, um den Zorn von Göttern oder die Wiederkehr des Untoten zu vermeiden.¹⁰³

Ob es die Praxis des ritualisierten *Maschalismos* oder *Akroteriasmos* realiter gab, bleibt offen – die Überlieferung zu Marius Gratidianus spricht jedoch dafür, diesen einen Fall von Verstümmelung als gesichert anzusehen. Schon die frühesten schriftlichen Erwähnung des Todes von Gratidianus fokussieren sich auf die Folter. Dabei bleibt, genau wie in Lucans Version, oft unklar, wer sein Henker war. Die Ausschnitte von Sallust und Livius meinen Sulla selbst als Täter – oder zumindest Veranlasser. Es fällt auf, dass die meisten Texte kaum Informationen über die Motivation der Hinrichtung geben.

Die Art der Folter dagegen scheint von hohem Interesse gewesen zu sein. Sie wird als extreme Tat präsentiert, weil sie am noch lebenden Opfer durchgeführt wird, und stellt eine formal besonders interessante Reihe dar, denn selbst in knappen Aufzählungen entsteht durch die Reihenfolge der einzelnen Verstümmelungen einen Steigerungsbogen. Besonders wichtig ist das Herausreißen der Augen,¹⁰⁴ das auch von

102 DINTER 2013a, 46 und NIL 2018, 109 bezeichnen die Zerstückelung des Gratidianus als *Akroteriasmos*.

103 MULLER 2011.

104 Die Verwendung des Verbs *effodere oculos* (die Augen herausgraben) ist im Lateinischen der gebräuchlichste Ausdruck für das Herausreißen von Augen und lässt anklingen, dass dies mit bloßen Händen geschehen kann. Andere Schilderungen können jedoch noch weitaus drastischer sein, so die Selbstblendung des Oedipus bei Sen. *Oed.* 961–979, die mit Lucan den Ausdruck *evolvit orbis* (er drehte die Augäpfel heraus) teilt, oder Ov. *met.* 13.558–564, wo Hecuba Polymestor, dem Mörder ihres Sohnes, die Augen herausreißt: *spectat truculenta loquentem / falsaque iurantem tumidaque exaestuat ira / atque ita correpto captivarum agmina matrum / invocat et digitos in perfida lumina condit / expellitque genis oculos (facit ira potentem) / immergitque manus foedataque sanguine sonti / non lumen (neque enim superest), loca luminis haurit.* – Sie schaut ihn an, der Lügen erzählt / und Meineide schwört, und braust auf vor schwellendem Zorn / und so packt sie ihn, ruft das Heer der gefangenen Mütter / herbei und bohrt in die treulosen Augen die Finger / und reißt die Augen aus den Wangen (Zorn macht sie

Lucan als Klimax der Aufzählung genannt wird. Die früheste Passage stammt aus Sallusts *Historiae*:

ut in M. Mario, cui fracta prius crura brachiaque et oculi effossi, scilicet ut per singulos artus exspiraret.

Wie gegenüber Marcus Marius, dem er zunächst Beine und Arme brach und das Auge herausgraben ließ, nämlich damit er an den einzelnen Körperteilen nach und nach das Leben aushauche.

Sall. *Hist. frg.* 44M

Ganz ähnlich ist die Erwähnung bei Livius. Der Tod von Gratidianus bildet hier den Höhepunkt einer Aufzählung von Sullas Untaten nach der Einnahme Roms, von denen Livius sagt: *reciperataque re publica pulcherrimam victoriam crudelitate, quanta in nullo hominum fuit, inquinavit.* – „und als der Staat eingenommen war, entstellte er diesen allerschönsten Sieg mit Grausamkeit von einem Ausmaß, das es in keinem Menschen gab“ (Liv. *epit.* 88). Durch diese Einleitung wird Sulla selbst zum Mörder des Gratidianus, und der Mord zum Zeichen von Sullas unmenschlicher Grausamkeit. Livius fügt dieselben Details wie Sallust zur Todesart hinzu:

... Marium, senatorii ordinis virum, cruribus brachisque fractis, auribus praesectis et oculis effossis necavit.

... Marius, einen Mann aus dem Senatorenstand, – die Beine und Arme gebrochen, die Ohren abgeschnitten und die Augen herausgegraben – tötete er.

Liv. *epit.* 88

Bereits in diesen beiden knappen Schilderungen ist ein Spannungsbogen enthalten, indem erst die Verstümmelungen aufgezählt werden, die Augen als letztes, bevor es zum Tod kommt (*necavit*). Diese Struktur erinnert an Cic. *Nat. deor.* 3.80, wo ebenfalls der Tod (*trucidatus*) eine Aufzählung abrupt beendet. Doch bei Cicero enthält die Aufzählung die Verdienste des Hohepriesters, die in seinem Namen gipfeln, Scaevola, während bei Livius Gratidianus trotz seines Ranges Stück für Stück seinen Körper verliert. Diese im Text durch Aufzählung abgebildete Zerstückelung begegnet uns in den meisten Schilderungen zu Gratidianus,¹⁰⁵ und es wäre interessant zu wissen, wie Livius' Vollversion ausgesehen hat.

Lucan beginnt die Beschreibung von Gratidianus' Folter eher langsam. Die Vorstellungskraft des Rezipienten erhält den ersten Impuls schon durch eine Reihe von allgemeinen Formulierungen in den Versen 177–178, die zunächst in knapper Form

stark) / und versenkt die Hände und mit dem Blut des Schuldigen besudelt / schöpft sie nicht das Auge (denn davon war nichts mehr da), sondern in der Stelle des Auges.

105 Letztmalig bei Augustinus, dem Kirchenvater aus dem 4. Jh. n. Chr. *Aug. civ.* 3.28: *Alius oculis effossis et particulatim membris amputatis in tantis cruciatibus diu vivere vel potius diu mori coactus est.* – Ein anderer – die Augen herausgegraben und die Glieder einzeln amputiert – wurde gezwungen, unter solcher Folter lange Zeit zu leben, oder vielmehr lange Zeit zu sterben.

das Resultat vermitteln (*laceros artus aequataque volnera membris*). Der daraus entstandene Eindruck, eine Leiche vor sich zu haben (*corpore caeso*), wird jedoch zwei Verse weiter revidiert: Es handelt sich um Folter am Lebenden, und das wird uns gleich zweimal gesagt (*nil animae letale datum* und *pereuntis parcere morti*, 2.179 bzw. 180).¹⁰⁶ Lucan setzt bei der Auflistung der konkreten Folter eine gezielte Reihenfolge ein. Von Knochenbrüchen geht er zu Wunden an Armen und Beinen über, dann zu Details in Großaufnahme: die abgeschnittenen Hände, die sich noch bewegend Zunge, Ohren, Nase, und schließlich die Augen, so dass Gratidianus – der Höhepunkt – seine stückweise Verstümmelung nicht nur spüren, sondern ebenso wie die Zuschauer selbst betrachten muss. Er ist Zeuge seiner eigenen Demütigung.

Letztlich ist trotz der Gesamtlänge der Szene Lucans Beschreibung der Tat nicht sehr ausführlich. Er liefert kaum mehr Angaben als die Historiographen in ihren knappen Erwähnungen. Seine Aufzählung schließt zwar sogar die Ohren und Nasenflügel ein, aber für diese wurde im Gegensatz zu den anderen Gesichts- und Körperteilen noch keine metaphorische Lesart entdeckt.¹⁰⁷ Das problematisiert den Ansatz, hinter der Beschreibung eine stringente metaphorische Ebene zu sehen. Fügt Lucan diese Details nur hinzu, um den Blutrünstigkeitsfaktor zu erhöhen? Dafür bleiben seine Formulierungen erstaunlich sachlich. Andere Texte zeigen, dass solche Foltertat sehr wohl detaillierter erzählt werden können. Ovid z. B. verwendet vier Zeilen auf die Beschreibung, wie Hecubas einem Mann die Augen herausreißt;¹⁰⁸ Seneca schildert die Selbstblendung des Oedipus in 20 Versen.¹⁰⁹ So können wir von einer bewussten Entscheidung Lucans ausgehen. Die Verstümmelung wird aber auch nicht aus einem Narrativ heraus entwickelt und motiviert wie bei Oedipus (Schuld) oder Hecuba (Rache).

Aufgrund der fehlenden Auserzählung von Details sehe ich in Lucans Aufzählung weniger die *gratuitous violence*, die heutigen Splatterfilmen vorgeworfen wird, als vielmehr ein Bestreben um Vollständigkeit – daher auch die Erwähnung von Ohren und Nase. Die vollständige, systematische Zerlegung des Kopfes bis zur Unkenntlichkeit ist die konsequente Fortführung und Übertrumpfung der Zerteilung von Kopf und Körper, die Lucans Sprecher im Vorfeld beschrieben hat. Gerade die Aufzählung von Einzelteilen (*manus, lingua, aures, spiramina, lumina*) ist es, die ein Erkennen, einen imaginären visuellen Gesamteindruck verhindert: Wir sehen nur die einzelnen Körperteile im Moment ihrer Abtrennung oder kurz danach, nicht aber das entstellte Gesicht – das tritt nur in den folgenden Vergleichen auf. Diese heben hervor, dass

¹⁰⁶ TASLER 1972, 243 geht nicht im Einzelnen auf die Beschreibung ein, nennt Gratidianus aber einen „lebenden Leichnam“.

¹⁰⁷ Ohren und Nase werden in der Beschreibung des ähnlich verstümmelten Schattens von Deiphobus in der *Aeneis* erwähnt (Verg. *Aen.* 6.494–501, siehe unten). Diese Anspielung bietet jedoch keinen Deutungsmehrwert für Gratidianus – von Aeneas in der Unterwelt angesprochen, berichtet Deiphobus, wie er vom Liebhaber seiner Frau Helena ermordet wurde.

¹⁰⁸ *Ov. met.* 13.558–564.

¹⁰⁹ Sen. *Oed.* 961–979.

derartige Verletzungen sonst nur von Naturgewalten verursacht werden, nämlich bei durch einstürzende Gebäude zerquetschten Körpern oder bei kopflosen Wasserleichen.

Für einen Römer der Oberschicht ist ein solcher Tod besonders schlimm, weil er ein zerstörtes Gesicht bedeutet. So kann kein Abguss für die Totenmaske hergestellt werden, die üblichen Bestattungsriten und das in der Maske bewahrte Andenken sind nicht mehr möglich. Andererseits tragen die Vergleiche nicht im mindesten zur Steigerung der Anschaulichkeit bei, denn weder ein zerquetschter Kopf noch ein aufgedunsener Kopf werden aussehen wie der verstümmelte Kopf von Gratidianus. Vielmehr dienen die Vergleiche der Steigerung von Assoziationen zum Thema „Unkenntlichkeit und Entstellung“; die Bilder von Einsturzopfern und Wasserleichen überlagern den verstümmelten Gratidianus und machen ihn zusätzlich unkenntlich. Denn Lucan zeigt uns Gratidianus nicht in Einzelheiten, sondern in seinen Einzelteilen und überlässt die Ergänzung der Vorstellungskraft des Lesers, indem er weitere Verletzungen am ganzen Körper andeutet (177–180). Verstümmelung beruht immer auf dem Fehlen von Körperteilen, und so kann man sie am leichtesten beschreiben, indem man das Fehlende benennt. Doch ist es ein Unterschied, ob man die einzelnen Körperteile aufzählt oder vom Ergebnis ausgeht¹¹⁰ und das Gesicht zeigt, wie es Vergil tut, als Aeneas in der Unterwelt dem Deiphobus begegnet:

*atque hic Priamiden laniatum corpore toto
Deiphobum videt et lacerum crudeliter ora,
ora manusque ambas, populataque tempora raptis
auribus et truncas inhoneste vulnere naris.
vix adeo agnovit pavitantem ac dira tegentem
supplicia ...*

Und hier: Priamus' Sohn, am ganzen Körper zerfleischt
sah er, Deiphobos, und sein grausam zerissenes Gesicht,
das Gesicht und beide Hände, und die verwüsteten Schläfen
mit weggerissenen Ohren und den Nasenstummel mit schändlicher Wunde.
Kaum erkannte er den Zitternden überhaupt, der die schrecklichen
Strafen bedeckte ...

Verg. *Aen.* 6.494 – 501

Vergils Deiphobos wird uns entstellt gezeigt, kaum, aber dennoch zu erkennen (*vix agnovit*). Er agiert und interagiert, seine Verstümmelung ist ein Zeichen für ein Geschehen mit Anfang und Ende, das er berichten und erklären kann, und dessen Täter er benennt. Die Verwundung wird damit narrativ funktionalisiert. Sie dient als Gesprächsanlass und erreicht es, dass die Geschichte vom Untergang Trojas in der Un-

¹¹⁰ Vgl. AMBÜHL 2010, 27: „But whereas the Virgilian narrator describes only the still visible effects of the mutilation (*videt*) and lets Deiphobus tactfully pass over a narrative of the actual deed (528–530), Lucan's old man focuses on the process of the mutilation as experienced by eyewitnesses (*vidimus*) and thus increases the graphic sense of horror.“

terwelt nochmals aufgerufen wird, bevor der Schatten von Anchises zu Aeneas von der Zukunft spricht. Nach einer derartig klaren narrativen Funktionalisierung suchen wir bei Lucan vergebens. Die Täter werden nicht benannt, die Details des Vorgangs sind sparsam, das Resultat wird nur indirekt in Vergleichen weniger vermittelt als verunklärt. Was bleibt dann? Nur Einzelteile, die weiter gedeutet und bewertet (wieder-erkannt) werden können. So ist es nicht erstaunlich, dass sich die Forschungsliteratur gerne einzelnen von Gratidianus' Körperteilen widmet und den literarischen und mythologischen Anspielungen nachgeht, die sich dahinter verbergen. Auch die an die Küste geschwemmten *trunci* (V.189) sind ein solcher, sogar doppelter Verweis. Sie erinnern den literarisch bewanderten Leser erstens an eine Stelle Vergils, der die Erzählung von Priamus' Tod mit dessen kopflosem Körper beschließt:

*iacet ingens litore truncus,
avulsumque umeris caput et sine nomine corpus.*

Es liegt an der Küste ein gewaltiger Rumpf,
von den Schultern gerissen das Haupt und ohne Namen der Körper.

Verg. *Aen.* 2.557f.

Zweitens spielt Vergil mit *ingens truncus* auf **Magnus** Pompeius an, der nach der Niederlage gegen Caesar vor Ägypten aufgegriffen und geköpft wird, so dass er ein anonymes Grab findet. Lucan lässt bereits in Buch 1 eine Seherin auftreten, die in ihrer Vision einen kopflosen *truncus* am Flussufer wiedererkennt – gemeint ist im Kontext Pompeius, gleichzeitig wird Vergils Priamus aufgerufen; den Tod des Pompeius und die Bestattung seiner kopflosen Leiche wird Lucan ausführlich in Buch 8 und 9 beschreiben.¹¹¹ Auch mit den *trunci* in Buch 2 verweist Lucan in der für ihn so typischen Überlagerung von Literatur und Geschichte zugleich auf Vergils Priamus und auf Pompeius.¹¹² Mehr noch als die marianischen Opfer kann der zerstückelte Gratidianus also zu einer Stellvertreterfigur für historische Einordnung, literarische Motive und poetologische Überlegungen werden. Gerade die Zerstückelung, die das Opfer unkenntlich macht, ihm – Teil der Tat – die Individualität nimmt, hinterlässt allgemeine Formen, die mit verschiedener Bedeutung gefüllt werden können. Die wirkmächtigsten Bilder sind oft diejenigen, die eine solche Assoziationsvielfalt ermöglichen. Genau darum reduziert Lucan auch die Informationen über den Kontext der Hinrichtung des Gratidianus. Im nächsten Abschnitt widme ich mich den Tätern, den Zuschauern und dem Schauplatz dieses Mordes, die Lucan weitgehend ausblendet, die aber bei anderen Autoren eine große Rolle spielen.

¹¹¹ Vergil als Intertext für *truncus* in Luc. *BC* 1.685f. und 8.698–711 diskutiert erstmals NARDUCCI 1973. Für Vergil s. auch BOVIE 1990. HINDS 1998, 8–10 rekapituliert die Zusammenhänge als Beispiel für selbstreferenzielle Allusionen.

¹¹² Vgl. DREYLING 1999 *ad loc.*, ebenso FANTHAM 1992 *ad loc.* und zu 2.172, *perque omnes truncos*.

6.5.3 Täter, Zuschauer und Schauplatz

Anders als bei Lucan bringen die Paralleltexte den Tod von Gratidianus in einen argumentativen Zusammenhang. Neben dem allgemeinen moralischen Appell geht es vor allem darum, den Täter oder Veranlasser der Tat zu diskreditieren. Dabei sind sich schon die antiken Autoren nicht einig, ob nun Catilina der Mörder war oder ein gewisser Quintus Catulus, oder Catilina den Mord nur auf dessen Veranlassung ausgeführt hat.

In den erhaltenen Fragmenten der Rede *In toga candida* spricht Cicero 64 v. Chr. gegen Gaius Antonius und Lucius Sergius Catilina. Im 1. Jh. n. Chr. verfasst Asconius einen Kommentar dazu und führt unter Catilinas Missetaten auch den Mord an Gratidianus auf. Die Zuordnung von Asconius ist nicht eindeutig belegbar. Dennoch scheint sie plausibel. Den Beginn von Ciceros Rede kommentiert er folgendermaßen:

(Traditur) Catilina, cum in Sullanis partibus fuisset, crudeliter fecisse. Nominatim etiam postea Cicero dicit quos occiderit, Q. Caecilium, M. Voluminium, L. Tanusium. M. etiam Mari Gratidiani summe popularis hominis, qui ob id bis praetor fuit, caput abscisum per urbem sua manu Catilina tulerat; quod crimen saepius ei tota oratione obicit.

Catilina (soll sich), während er [im Bürgerkrieg] auf der Seite Sullas war, überaus grausam verhalten haben. Später nennt Cicero auch die namentlich, die er getötet hat: Quintus Caecilius, Marcus Voluminius, Lucius Tanusius. Auch den Kopf von Marcus Marius Gratidianus, einem beim Volk höchst beliebten Mann, der bis dahin zweimal Prätor gewesen war, hatte Catilina abgeschnitten mit eigener Hand durch die Stadt getragen; dieses Verbrechen¹¹³ wirft er ihm sehr häufig in der ganzen Rede vor.

Asc. 65.11 zu Cic. *In toga candida* 2

Laut Asconius war also der Mord an Gratidianus, bzw. das öffentliche Umhertragen seines Kopfes, ein zentrales Motiv in Ciceros Rede. Er weist noch dreimal auf Anspielungen hin, die sich auf Gratidianus beziehen.¹¹⁴ Die Betonung auf der Präsentation des abgetrennten Kopfes lässt darauf schließen, dass Cicero in seiner Rede weniger die Folter am Lebenden, sondern vielmehr die Demütigung des Toten herausgestellt hat. Wie wir schon mehrmals im Verlauf der Analyse gesehen haben, wird das Ereignis als bedeutsam markiert, indem der Kontrast zwischen der sozialen Stellung eines Mannes (*summe popularis hominis, qui ob id bis praetor fuit*) und seinem

¹¹³ Oder: „diese Anklage“, MARSHALL 1985, 131.

¹¹⁴ Cic. *In toga candida* 9–10: *quod caput etiam tum plenum animae et spiritus ad Sullam usque ab Ianiculo ad aedem Apollinis manibus ipse suis detulit. populum vero, cum inspectante populo collum secuit hominis maxime popularis, quanti faceret ostendit.* – Diesen Kopf, noch voll Leben und Atem, trug er selbst mit eigenen Händen zu Sulla, vom Ianiculum bis zum Apollotempel. Aber als er vor den Augen des Volkes den Hals eines beim Volk höchst beliebten Mannes durchtrennte, da zeigte er, wieviel ihm das Volk bedeutete. (vgl. Asc. 69.27 bzw. 68.5); Cic. *In toga candida* 16: *a plebe? cui spectaculum eius modi tua crudelitas praebuit, ut (te) nemo sine gemitu ac recordatione luctus aspicere possit.* – [von wem erhoffst du dir das Konsulat?] Vom Volk? Dem gab deine Grausamkeit ein derartiges Schauspiel, dass es niemand ohne Stöhnen selbst in Erinnerung der Trauer betrachten kann. (Vgl. Asc. 69.23).

öffentlich ausgestellten Ende herausgearbeitet wird. Cicero verwendet den Kontrast dazu, die Grausamkeit von Catilina wiederholt aufzurufen und ihn damit als ungeeignet für jedweden politischen Posten darzustellen. Diese Variante wird durch eine Schrift bestätigt, die angeblich Ciceros Bruder Quintus verfasst hat. Der Ratgeber zur Bewerbung ums Konsulat, das *commentariolum petitionis*, könnte jedoch auch aus dem 1. Jh. n. Chr. stammen. Darin heißt es:

Quid ego nunc dicam petere eum consulatum, qui hominem carissimum populo Romano, M. Marium inspectante populo Romano vitibus per totam urbem ceciderit, ad bustum egerit, ibi omni cruciatu lacerarit, vivo stanti collum gladio sua dextera secuierit, cum sinistra capillum eius a vertice teneret, caput sua manu tulerit, cum inter digitos eius rivi sanguinis fluerent?

Was soll ich nun dazu sagen, dass der sich ums Konsulat bewirbt, der den beim römischen Volk beliebtesten Mann, Marcus Marius, vor den Augen des römischen Volkes mit Weinreben durch die ganze Stadt prügelte, zum Grab trieb, dort mit jeder Folter verstümmelte, lebendig stehend den Hals mit dem Schwert in seiner eigenen Rechten durchtrennte, während er mit der Linken sein Haar oben gefasst hielt, den Kopf mit eigener Hand herumtrug, während zwischen seinen Fingern Ströme von Blut flossen?

Q. Cic. pet. 3.10

Cicero und der Autor des *commentariolum* betonen beide, wie beliebt Gratidianus beim Volk war. Einen solchen Mann öffentlich hinzurichten, noch dazu in einer Art und Weise, die ihn seiner Würde beraubt – möglicherweise durch Folter, sicher aber durch die Zurschaustellung des frisch geköpften Hauptes – ist damit auch ein Affront der römischen Bevölkerung.¹¹⁵ Die klimaktische Aufzählung des *commentariolum* richtet sich in erster Linie nicht auf die gesteigerten Leiden des Gratidianus, sondern auf die kein Ende nehmende, sich steigernde Grausamkeit Catilinas.

Im Gegensatz zu Cicero und anderen Überlieferungen zu Gratidianus geht es Lucan kaum um die Identität des Täters. Bei ihm sind es gleich mehrere anonyme Handlanger (*hic ... alius ... ille*). Auch die Vergleiche mit der zerstörerischen Auswirkung von Naturgewalten, Erdbeben und Schiffbruch blenden die Täter aus. Die Folter von Gratidianus wird dadurch als unmotiviert und sinnlos charakterisiert: Denn das Gefallen eines Täters liegt üblicherweise im Wiedererkennungseffekt des toten Gegners; zumindest der Veranlasser Sulla müsste laut Lucan Wert darauf gelegt haben – möglicherweise hätten sich die Täter so ihren Lohn verdorben (2.190–193). Die Verstümmelung von Gratidianus übersteigt also zweckmäßige Gewalt und hat eine solche Eigendynamik entwickelt, dass die Tat an sich – der Verdacht liegt aufgrund von

¹¹⁵ Auch in der kurzen Erwähnung bei Plutarch wird Gratidianus von Catilina getötet, der seinen Kopf zu Sulla trägt (Plut. *Sull.* 32). Als Hinrichtung auf Sullas Veranlassung erscheint die Geschichte in einem Satz bei Orosius, dem Historiker aus dem 4. Jh. n. Chr. (Oros. 5.21.7): „*M. Marium siquidem de caprili casa extractum vinciri Sylla iussit ductumque trans Tiberim ad Lutationum sepulchrum effosis oculis membrisque minutatim desectis vel etiam fractis trucidari.* – Den Marcus Marius jedenfalls, aus einem Ziegenstall gezerrt, befahl Sulla zu verhaften, und – über den Tiber zum Grab der Lutatier geführt, die Augen herausgegraben und die Glieder nach und nach abgeschnitten oder auch gebrochen – abzuschlachten.“

perdere fructum iuvit (2.190f.) nahe – den Tätern Freude bereitet hat. Die Vielzahl anonymer Täter erinnert an ein Opfer der marianischen Zeit: Auch Baebius wurde von den Umstehenden zerrissen (*innumeras inter carpentis membra coronae / discussisse manus*, 2.120f.). Lucans Schilderung vom Tod des Gratidianus ist die eines Augenzeugen (*vidimus*, 2.178), und man kann sich mit dem Nachklang von Baebius durchaus fragen, ob Lucans anonyme Täter aus den Reihen der Zuschauer kommen. KATHARINE ELDRED hält es sogar für plausibel, dass der Sprecher der Rückschau selbst ein Sympathisant Sullas und an der Zerstückelung des Gratidianus beteiligt ist.¹¹⁶ Da der alte Mann zuvor beschreibt, wie er nach dem Kopf seines Bruders sucht (2. 169 – 173), der offensichtlich zu den Opfern Sullas zählt, wird so der Bürgerkrieg im Kleinen als Bruderkrieg abgebildet.¹¹⁷ Gegen diese Auffassung spricht, dass die Rückschau die Zeit unter Sulla als schlimmer darstellt; eine unwahrscheinliche Gewichtung, wenn der Sprecher Anhänger Sullas wäre. Dennoch sät die Verwendung der 1. Person in diesem Abschnitt Zweifel, ob der alte Mann nur als unglücklicher Beobachter des Grauens zu verstehen ist.

Ein eindeutiges Element dagegen ist der Schauplatz der Zerstückelung: Sie findet laut Lucan am Grabmal des Catulus statt. Im *commentariolum* wird auch zum ersten Mal das Grabmal als Schauplatz der Folter und Hinrichtung erwähnt. Valerius Maximus, Seneca und Lucan identifizieren es als Grabmal von Quintus Catulus aus der *gens* der Lutatier, ohne einen Zusammenhang zwischen Catulus und Gratidianus herzustellen. Offenbar schien es relevant, den Ort der Hinrichtung zu erwähnen. Der Mangel an Kontext erklärt sich zum Einen aus der Argumentationsrichtung – die Platzierung am Grabmal verschärft den Aspekt der rituellen (weil formalisierten) Demütigung, der in der stückweisen Verletzung schon enthalten ist, und verleiht durch die Assoziation zum Menschenopfer der Tat eine zusätzliche blasphemische Note. Zum Anderen erklärt er sich sehr wahrscheinlich auch daraus, dass ein Teil der zeitgenössischen Leser selbst einen Zusammenhang herstellen konnte. Denn möglicherweise hatte Catilina auf Veranlassung von Quintus Catulus *junior* gehandelt. Dies zumindest legen uns die Ausführungen der mittelalterlichen *Commenta* zu Lucan nahe. Laut diesen hatte Gratidianus Catulus *senior* in den Selbstmord getrieben und wurde später von dessen Sohn gerächt.¹¹⁸

116 ELDRED 1997, 76; vgl. Kap. 6.5.7.

117 Das Motiv des Bürgerkriegs als Bruderkrieg erinnert nicht nur an den Konkurrenzkampf von Romulus und Remus, sondern auch an den Krieg um Theben. Vgl. dazu AMBÜHL 2015, insbes. 179 – 288 (Kap. 3); außerdem FRINGS 1992 und GANIBAN 2011.

118 *Commenta* zu Luc. 2.173: *Marcus Marius Gratidianus filius sororis Gaii Marii a Mario mortem inimici Catuli postulavit. Catulus ne in manus Marii veniret fumo se necavit, post Catulus minor eius filius a Silla petiit, ut mortem patris de Mari vindicaret interitu. abductus ad tumulum Catuli Marius Gratidianus trans Tiberim interfectus est membratimque discerptus. de quo Salustius historiarum libro primo ita locutus est 'qui per singulos artus expiraret'. Quintus Catulus partium Sillanarum fuit, vir Claudiae. cum illi a Mario Gratidiano tribuno plebi Cinnano dies dicta esset ut eum cruci figeret, voluntaria morte obiit. huius filius permittente Silla Marium interfecit. Sunt qui dicant Catilinam iussu Sillae hunc Marium Gratidianum uxoris suae fratrem ad tumulum Catuli occidisse. quasi sic placaret.* – Marcus Marius Gratidianus, Sohn

Das Motiv der Rache, das Catulus angetrieben haben mag, wird bei Lucan nur angedeutet. Die Ironie liegt darin, dass der verstorbene Catulus selbst dieses Menschenopfer womöglich gar nicht verlangt (*forsan nolentibus umbris*, 2.175). Während Seneca ebenfalls diese Vorstellung aufgreift und den Täter noch blasphemischer zeichnet, indem er auf die nun besudelte Asche eines sanften Mannes hinweist, geht Lucan einen anderen Weg. Es sind weder die Verstorbenen noch die Lebenden, die hier Rache fordern – vielmehr ist es das Grabmal, das unersättlich ist (*inexpleto ... busto*, 2.176).¹¹⁹ Wie in den Vergleichen mit Naturgewalten wird die Täterschaft auf eine nichtmenschliche Entität übertragen. Dennoch ist die Entscheidung, die Hinrichtung am Grabmal zu schildern, nicht nur dem erhöhten Kontrast geschuldet. Lucan rührt damit auch an das Wissen eines Lesers, der die Todesumstände von Catulus kennt und die Möglichkeit, dass er von Gratidianus in den Selbstmord getrieben wurde.

Das Bild des Menschenopfers am Grabmal ist nun aber grundsätzlich kein unvertrautes. Es gehört nicht zur römischen Praxis, aber es hat seinen festen Platz in der griechisch-römischen Imagination: Nach dem Fall Trojas wird Polyxena, die Tochter

der Schwester des Gaius Marius, forderte von Marius den Tod seines Feindes Catulus. Catulus tötete sich selbst durch Rauch, um nicht in die Hände des Marius zu fallen. Danach verlangte Catulus der jüngere, dessen Sohn, von Sulla, den Tod des Vaters durch die Hinrichtung des Marius zu rächen. Geführt zum Grabmal des Catulus wurde Marius Gratidianus jenseits des Tibers getötet und Glied für Glied zerrissen. Worüber Sallust im ersten Buch seiner *Historiae* so gesprochen hat: ‚der an den Gliedern einzeln das Leben aushauchte‘. Quintus Catulus gehörte zur Partei der Sullaner und war der Mann von Claudia. Als ihm vom Volkstribun Marius Gratidianus, Anhänger von Cinna, der Tag genannt wurde, an dem er ihn kreuzigen würde, beging er Selbstmord. Sein Sohn tötete Marius mit Erlaubnis von Sulla. Manche sagen, dass Catilina auf Befehl Sullas diesen Marius Gratidianus, Bruder seiner Frau, am Grab des Catulus getötet habe. Sozusagen um ihn so zu besänftigen. – In der Tat hatte Marius Gratidianus 87 v. Chr. Catulus gerichtlich verfolgt, vermutlich wegen *perduellio* (Landesverrat) angeklagt, was diesen veranlasste, Selbstmord zu begehen. Er soll sich durch das Einatmen von Kalkdämpfen selbst erstickt haben. (Belege für die Verfolgung und den Selbstmord finden sich bei Cic. *De orat.* 3.9, *Brut.* 307, *Tusc.* 5.56, *N. D.* 3.80; Diod. 39.4.2; Vell. 2.22.4; Val. Max. 9.12.4; Plut. *Mar.* 44.5; App. *BCiv.* 1.74; Flor. *Epit.* 2.9.15; Schol. Bern. on Lucan 2.173; Schol. Bobb. 176St; August. *C.D.* 3.27.; Liste entnommen von MICHAEL C. ALEXANDER, *Trials in the Late Roman Republic, 149 BC to 50 BC*, Toronto 1990, 60.) Vor diesem Hintergrund erklärt sich auch, dass Seneca Gratidianus nicht als unschuldiges Opfer bezeichnet, sondern er bei aller Popularität durchaus als *vir mali exempli* gelten konnte. Cicero, der in *De Oratore* davon spricht, dass Quintus Catulus zum Selbstmord gezwungen wurde, kannte vermutlich durchaus die Umstände. Wenn er sie nun, wie es Asconius' Exzerpte nahelegen, in der Rede *In Toga candida* verschweigt, ist dies eine bewusste Auslassung. Cicero kann die Tat schildern, um die unmäßige Grausamkeit von Gratidianus' Mörder Catilina herauszustellen, ohne dem Veranlasser Catulus *junior* auf die Füße zu treten. Denn dieser war zur Zeit von *In toga candida* ein einflussreicher Senator und es wäre unklug von Cicero gewesen, bei der Bewerbung um das Konsulat nicht nur seine Mitbewerber, sondern auch potentielle Unterstützer in Verruf zu bringen. Bruce Marshall spekuliert sogar, dass in Wirklichkeit nicht Catilina, sondern Catulus der ausführende Täter war. Vgl. MARSHALL 1985, 126 und 133.

119 Vgl. das Grab des Achilles, das Polyxenas Blut trinkt: Sen. *Troad.* 1162–63: *hic ordo sacri, non stetit fuscus cruor / humove summa fluxit: obduxit statim / saevaque totum sanguinem tumulus bibit.* – Dies war der Opferitus, nicht stand das vergossene Blut / oder floss über die Erde: Sofort sog es hinab / der grausame Grabhügel und trank das ganze Blut.

von Priamus und Hecuba, an Achills Grabmal geopfert, weil dessen Schatten es gefordert hat.¹²⁰ Polyxena ist also genau die Art von Sühneopfer, das die Manen von Catulus besänftigen soll. Der Tod von Gratidianus am Grabmal ist jedoch keine einfache Parallele zu Polyxenas Ende. Seine von allen Autoren erwähnte und bei Lucan besonders ausführlich geschilderte Verstümmelung kontrastiert mit der unberührten Schönheit Polyxenas; sein Sterben markiert auch nicht das Ende eines Krieges, sondern ist Teil und *exemplum* eines fortdauernden Bürgerkrieges; und mit der Erwähnung von Catulus erinnert Lucan daran, dass er keinesfalls ein unschuldiges Opfer wie Polyxena war. Doch auch der Tod von Polyxena wird in der Regel problematisiert, denn schon früh riefen die Umstände ihres Todes ambivalente Reaktionen hervor.¹²¹ In der Kaiserzeit, möglicherweise schon zu Lucans Lebzeiten, wandelt sich die Geschichte zur Liebesgeschichte zwischen Achill und Polyxena.¹²² Erste Andeutungen über die beiden als Liebes- und Brautpaar finden sich in Senecas Tragödie *Troades*,¹²³ in der vor allem der Opfertod ausführlich dargestellt wird. Wie auch bei Euripes ist dieser sinnlich aufgeladen; die schöne junge Polyxena geht gelassen und strahlend in den Tod, während die Zuschauer – die siegreichen Griechen und gefangenen Trojaner – gleichermaßen von Schrecken (*terror*) und Staunen ergriffen sind:

terror attonitos tenet
atrosque populos, ipsa deiectos gerit
vultus pudore, sed tamen fulgent genae
magisque solito splendet extremus decor,
ut esse Phoebi dulcius lumen solet
iamiam cadentis, astra cum repetunt vices

120 Ihr Bruder Astyanax wird in den meisten Versionen von einer Mauer geworfen; griechische Vasenbilder zeigen jedoch auch, wie Neoptolemus (=Pyrrhus) seine Leiche dazu missbraucht, Priamus am Altar zu erschlagen (vgl. LIMC II.2.684–685).

121 Während viele attische Vasenbilder Achills Mord an Troilos oder Neoptolemos' Mord an Astyanax und Priamus zeigen, gibt es nur wenige Darstellungen von Polyxenas Tod. Vom eigentlichen Opfer existiert nur ein Bild aus dem 6. Jh. v. Chr. (Attisch-schwarzfigurige Amphora, um 570/60 v. Chr., London British Mus. 1897.7–27.2, LIMC VII (1994), 433 Nr. 26 Taf. 347), vgl. VON DEN HOFF 2005, 234. Um 500 herum treten gewaltlose Darstellungen von ihrer Hinführung zum Grab auf, doch selbst diese werden nur kurze Zeit angefertigt. RALF VON DEN HOFF führt dies auf einen Wandel im griechischen Rechtsverständnis zurück, durch den die persönliche Bestrafung zunehmend durch gesetzlich festgelegte Maßnahmen ersetzt wird, und schließt daraus „daß der Mord am Grab allein durch den Wunsch des Vaters legitimiert war, ist eine im frühen 5. Jh. offenbar nicht mehr ausreichende Begründung.“ VON DEN HOFF 2005, 236. Polyxenas Mutter Hecuba zweifelt bei Euripides daran, dass frommer Respekt gegenüber Achill oder gar der Wunsch des Toten Grund für dieses Menschenopfer sind (Eur. *Hec.* 260–264).

122 Die meisten kaiserzeitlichen Darstellungen und Texte betonen die Liebesbeziehung zwischen Achill und Polyxena; sie scheint in das Mordkomplott nicht eingeweiht zu sein. Nach dieser Version begegnet Polyxena dem Achill, als sie mit Priamus ihn darum bittet, Hektors Leiche freizugeben und sich als Sklavin anbietet. Gerührt beginnt Achill, sie stattdessen als Braut zu umwerben. Doch bei einem vereinbarten Treffen wird er von ihren Brüdern getötet. SCHWARZ 1992, 268 f.

123 Vgl. SCHWARZ 1992, 273.

premiturque dubius nocte vicina dies.
stupet omne vulgus— et fere cuncti magis
peritura laudant, hos movet formae decus,
hos mollis aetas, hos vagae rerum vices;
movet animus omnes fortis et leto obvius.
Pyrrhum antecedit; omnium mentes tremunt,
mirantur ac miserantur,

Schrecken hält beide Völker
 starr gespannt, sie selbst hält gesenkt
 ihr Gesicht aus Scham, aber dennoch strahlen die Wangen
 und mehr als sonst erstrahlt ihre sterbende Schönheit,
 wie Phoebus' Licht süßer zu sein pflegt
 wenn er schon sinkt, wenn die Sterne ihren Platz aufsuchen
 und das Zwielflicht von nahender Nacht verdrängt wird.

Staunend blickt die ganze Menge – und alle loben mehr,
 was bald zugrunde gehen wird, die einen bewegt die Schönheit ihres Körpers,
 die anderen ihr zartes Alter, manche ihr schwankendes Geschick;
 alle bewegt ihr Herz, tapfer selbst im Angesicht des Todes.
 Pyrrhus geht sie voran, der Geist aller zittert,
voll Staunen und Mitleid.

Sen. *Troad.* 1136–1148

In Senecas Botenbericht wird nicht nur Polyxenas körperliche Schönheit hervorgehoben, sondern ebenso ihre innere Größe und die emotionale Anteilnahme der Zuschauer, die nach ihrem Tod in Weinen und Klagen ausbrechen (1160f.). Lucans Augenzeuge dagegen beschränkt sich auf die Schilderung der körperlichen Zerstückelung – weder von Gratidianus noch von den Zuschauern sind Gefühle erkennbar. Nicht einmal Schmerzen werden genannt, nur zweimal erwähnt der Sprecher die Grausamkeit dieser Tat (*saevitia; saevi criminis*, 2.180 bzw. 186). Durch die fast vollständige Reduzierung auf das rein Äußerliche erreicht Lucan eine emotionale Distanzierung. Betont wird dagegen der voyeuristische Aspekt (*vidimus, iuvit*, 2.178 bzw. 191), auch durch die mögliche Überblendung von Tätern und Zuschauern, und ebenso die Spannung zwischen dem Gesehenen und der sprachlichen Wiedergabe des Gesehenen (*quid referam; vix erit ulla fides*, 2.174 bzw. 186). Hinter dem Versuch, den Vorgang der Folter und ihren Effekt auf verschiedene Weise deutlich zu schildern – von allgemeinen Formulierungen über die Aufzählung der abgetrennten Teile bis zu Vergleichen – wird das Opfer selbst unsichtbar. Vielmehr scheint hier die Demonstration angemessener Darstellungskunst durch sprachliche Gewandtheit und kenntnisreiche Anspielungen überhand zu nehmen, was sich selbst in der Bewertung der Tat als grausam zeigt: Denn die Formulierung von der „unaussprechlichen Grausamkeit“, *nefanda saevitia* (2.179f.), ist nur der Auftakt für die aufzählende Versprachlichung der Zerstückelung. Anders verhält es sich bei Valerius Maximus und Seneca, die den Mord an Gratidianus als Beispiel für Grausamkeit erwähnen.

6.5.4 Die Tat als *exemplum* für Grausamkeit

Unter der Rubrik *crudelitas*, Grausamkeit, zählt Valerius Maximus eine Reihe von Sullas Taten auf und setzt – wie Livius – die Beschreibung vom Tod des Gratidianus ans Ende.

quam porro crudeliter se in M. Mario praetore gessit! quem per ora vulgi ad sepulcrum Lutatae gentis pertractum non prius vita privavit quam oculos infelices erueret et singulas corporis partes confringeret. uix mihi veri similia narrare videor: at ille etiam M. Plaetorium, quod ad eius supplicium exanimis ceciderat, continuo ibi mactavit, novus punitor misericordiae, apud quem iniquo animo scelus intueri scelus admittere fuit.

Wie grausam (*crudeliter*) verhielt er sich weiterhin gegenüber dem Praetor Marcus Marius! Diesen, vor den Gesichtern der Menge bis zum Grab der *gens* Lutatia gezogen, beraubte er nicht eher seines Lebens, als er seine unglücklichen Augen ausgerissen und die einzelnen Glieder seines Körper zerbrochen hatte. Selbst mir kommt es vor, als würde ich kaum Glaubwürdiges erzählen: Doch weil Marcus Plaetorius bei dessen Hinrichtung in Ohnmacht gefallen war, opferte jener ihn auf der Stelle, ein neuartiger Bestrafer des Mitleids, bei dem ein Verbrechen unruhig zu betrachten das Gleiche war wie ein Verbrechen zu gestehen.

Val. Max. 9.2.1

Anders als viele Autoren konstruiert Valerius Maximus keine Klimax durch die Reihenfolge der Verstümmelungen, sondern das Grausame an seiner Version ist, dass die Folter öffentlich stattfindet und den Tod verzögert. Sein Zweifel an der Glaubwürdigkeit dieser Ereignisse stellt umso mehr heraus, dass Sulla die üblichen Erwartungen an *crudelitas* noch übertrifft. Denn dass der Öffentlichkeitscharakter selbst den Zuschauern noch gefährlich werden kann, ist ein weiterer Beweis für Sullas maßlose Grausamkeit. *supplicium* impliziert, dass es sich bei dem Tod von Gratidianus um eine offiziell angeordnete Hinrichtung handelte, während *mactare* für die Ermordung von Marcus Plaetorius nahelegt, dass diese als spontane Opferhandlung und damit noch als Steigerung zum Tod des Gratidianus empfunden wird. Valerius Maximus präsentiert sowohl Marius als auch Sulla im Kontext von Grausamkeit. Auch Lucans Sprecher trifft letztlich keinen Unterschied zwischen den beiden. Allenfalls ist eine Steigerung dessen erkennbar, was eigentlich schon jedes Maß überschritten hat.¹²⁴ Doch während in der *exempla*-Sammlung die Aufzählung von Untaten die Grausamkeit eines Einzelnen belegen, betont Lucan die kollektive Täterschaft unter beiden Herrschern und die Verkehrung von Täter- und Opferpositionen durch den Machtwechsel.

Wie Valerius Maximus den Mord an Gratidianus als Beispiel für *crudelitas* auführt, verwendet ihn Seneca in einer Reihe von *exempla* zur *saevitia*, zur unmenschlichen Grausamkeit, zu der unkontrollierte *ira* bei Herrschern führt.¹²⁵ Hauptverantwortlicher ist deshalb hier auch Sulla, Catilina ist nur der ausführende Handlanger.

¹²⁴ Zur Maßüberschreitung vgl. Kap. 6.6.

¹²⁵ Zu dieser Stelle vgl. auch Kap. 5.4.3.

Utinam ista saevitia intra peregrina exempla mansisset nec in Romanos mores cum aliis adventiciis vitis etiam suppliciorum irarumque barbaria transisset! M. Mario, cui vicatim populus statuas posuerat, cui ture ac vino supplicabat, L. Sulla praefringi crura, erui oculos, amputari linguam manus iussit, et, quasi totiens occideret quotiens vulnerabat, paulatim et per singulos artus laceravit. Quis erat huius imperii minister? Quis nisi Catilina iam in omne facinus manus exercens? Is illum ante bustum Quinti Catuli carpebat gravissimus mitissimi viri cineribus, supra quos vir mali exempli, popularis tamen et non tam immerito quam nimis amatus per stillicidia sanguinem dabat. Dignus erat Marius qui illa pateretur, Sulla qui iuberet, Catilina qui faceret, sed indigna res publica quae in corpus suum pariter et hostium et vindicum gladios reciperet.

Wenn doch diese Brutalität (*saevitia*) bei den ausländischen Beispielen geblieben und nicht in römische Sitten übergegangen wäre, mit anderen ausländischen Lastern und sogar der Barbarei der Hinrichtung und Strafen aus Wut! Dem Marcus Marius, dem das Volk in jeder Straße Statuen errichtet hatte, dem es Weihrauch und Wein opferte, ließ Lucius Sulla die Beine brechen, die Augen herausreißen, die Zunge amputieren und die Hände, und, wie wenn er ihn so oft tötete wie er ihn verletzte, verstümmelte er ihn nach und nach auch an den einzelnen Gliedern. Wer war der Beamte, der diesen Befehl ausführte? Wer, wenn nicht Catilina, der seine Hände bereits in jedem Verbrechen übte? Dieser riss ihn in Stücke vor dem Grab des Quintus Catulus, und am schlimmsten – bei der Asche eines überaus sanften Mannes, über dem ein Mann von schlechtem Vorbild (dennoch beliebt beim Volk und nicht so sehr unverdient als allzu sehr geliebt) sein Blut tropfenweise spendete. Es war angemessen, dass Marius jenes erlitt, Sulla es befahl, Catilina es tat, doch unangemessen und unwürdig, dass der Staat in seinen Körper gleichermaßen die Schwerter der Feinde wie der Beschützer aufnahm.

Sen. *ira* 3.18

Wie Lucan weist Seneca ein besonderes Geschick auf, die Folter auch in der Textgestaltung abzubilden. Senecas Beschreibung der Folter ist viel detaillierter als die seiner Vorgänger. Gleich mehrfach formuliert er das Zerteilen und Töten. Zunächst in einer Aufzählung der Einzelheiten (*praefringi crura, erui oculos, amputari linguam, manus iussit*), dann im Vorwurf an Sulla, Gratidianus mit jeder Verletzung aufs neue zu töten, schließlich durch die Ergänzung, dass Catilina ihn vor einem Grab zerreißt (*carpebat*) und er tropfenweise verblutet (*per stillicidia sanguinem dabat*). Der Text bildet auf diese Weise den Vorwurf an Sulla selbst ab, denn Seneca schreibt *quasi totiens occideret quotiens vulnerabat*, und erwähnt zugleich selbst mehrere Aspekte des Tötens. Senecas Schilderung ist auf kuriose Art also der *saevitia* des Täters näher als der empörten Perspektive eines Außenstehenden, aus der Seneca hier argumentiert. Dieser komplexe Kontrast, der durch die Distanz und Wechselwirkung von narrativer Abbildung und moralischer Rahmung entsteht, ist typisch für Seneca.¹²⁶

Auch Lucan schildert in seiner Passage Gratidianus' Tod gleich mehrfach. Er beginnt mit der Bezeichnung von Marius als Opfer(tier), *victima ... Marius*, und spricht zweimal von der umfassenden Folter bei lebendigem Leib, bevor er zur Aufzählung der Details übergeht. Die völlige Entstellung wird am Ende der Passage zweimal erwähnt, einmal umschreibend (*unum tot poenas cepisse caput*) und einmal direkt (*Marii con-*

¹²⁶ Siehe meine Ausführungen zur Seebarbe (*nat.* 3.17–18) in Kap. 3.5 und KIRICHENKO 2013, 225–230 zur *fabella* von Hostius Quadra (*nat.* 1.16.2) und zum Arenabesuch in *epist.* 7.

fundere voltum). Eingerahmt davon sind die beiden Vergleiche, die hervorheben, dass derartige Verletzungen sonst nur von Naturgewalten verursacht werden, nämlich bei zerquetschten Körpern oder bei kopflosen Wasserleichen.

Lucans und Senecas Versionen sind extreme Ausgestaltungen dieses Themas, doch – anders als die Gründe für die Tat – wird die Betonung auf dem „Tod Stück für Stück“ von fast allen Autoren beibehalten¹²⁷ und drückt sich nicht nur in der Aufzählung von abgetrennten Körperteilen aus, sondern auch in entsprechenden allgemeinen Formulierungen:

Sall. <i>frg.</i> 144M <i>ut per singulos artus expiraret</i>	damit er an den einzelnen Körperteilen das Leben aushauche
Q. Cic. <i>pet.</i> 3.10 <i>qui ... omni cruciatu lacerarit</i>	der ihn mit jeglicher Folter verstümmelte
Val. Max. 9.2.1 <i>non prius vita privavit quam ... singulas corporis partes confringeret</i>	er beraubte ihn nicht eher seines Lebens, als er [...] die einzelnen Glieder seines Körper zerbrochen hatte.
Sen. <i>ira</i> 3.18 <i>paulatim et per singulos artus laceravit</i>	er verstümmelte ihn nach und nach auch an den einzelnen Gliedern
Luc. <i>BC</i> 2.177f. <i>aequataque volnera membris / vidimus et toto quamvis in corpore caeso / nil animae letale datum</i>	Wunden so viele wie Glieder / sehen wir, und dass dem ganzen getöteten Körper / doch nichts für die Seele Tödliches zugefügt wurde
Flor. 2.9.26 <i>ut per singula membra moreretur</i>	damit er an jedem Glied einzeln starb
Oros. 5.21.17 <i>membris minutatim deseectis</i>	die Glieder nach und nach abgeschnitten
Aug. <i>civ.</i> 3.28 <i>in tantibus cruciatibus ... diu mori coactus est</i>	er wurde gezwungen, unter so großer Folter lange Zeit zu sterben

Dieses allmähliche Sterben verunklärt die Grenze zwischen Leben und Tod, ein Motiv, das Lucan in der Rückschau ebenfalls durch die Lebenden in Gräbern und die stehenden Toten aufgreift (2.152f. und 203f.).¹²⁸

¹²⁷ Dieses Motiv lebt auch unabhängig von einer inhaltlichen Bindung an Gratidianus fort, so bei Prudenz (876–880) und im Epos des Dracontius, der sowohl Prudenz (477f.) als auch Lucans Formulierung *aequataque volnera membris* fast wörtlich übernimmt (907ff.), um einen Tod durch Zerstückelung zu beschreiben. Vgl. SCHETTER 1984.

¹²⁸ Wie HÖMKE 2010 zeigt, weicht er in seinem gesamten Epos diese Opposition auf, indem er das Sterben in Phasen aufteilt. Sie beschreibt diese „Ästhetisierung des Sterbens“ anhand der Aristie von

Trotz der Charakterisierung von Gratidianus als *vir mali exempli* geht Seneca nicht auf die genauen Hintergründe der Tat ein und stellt wie viele Autoren keinen direkten Zusammenhang zum Schauplatz her. Das hat für ihn den Vorteil, Catulus nicht als durch die Tat gesühnten Rachegeist darstellen zu müssen, sondern ihn als „sanften“, sprich gewaltlosen Verstorbenen zeigen zu können, dessen Totenruhe durch die Ermordung von Gratidianus geradezu gestört wird. Wie den meisten Autoren geht es Seneca also darum, auch durch den Schauplatz das ungewöhnliche Extrem von Gratidianus' Hinrichtung festzuhalten. Die genauen Gründe spielen entweder keine Rolle oder werden absichtlich weggelassen, um den Kontrast zwischen dem grausamen Täter (Sulla, oder Catilina) und dem beliebten Opfer (Gratidianus) zu verstärken. Da selbst dieser Hintergrund von Lucan bis auf eine Andeutung ausgeblendet wird, geht es ihm nicht um eine Verschärfung des Täter-Opfer-Kontrastes. Vielmehr setzt Lucan die Hinrichtung am Grabmal ein, um über die Konnotation zum Menschenopfer eine generelle Intensivierung der Szene zu erreichen.

Bei Seneca ist Catilina der Mörder des Gratidianus und derjenige, der die Folter auf Befehl Sullas am Grabmal der Lutatier ausführt. An Senecas Formulierung *per stillicidia sanguinem dabat* wird deutlich, dass die Römer in der Tat eine Konnotation zum Menschenopfer wahrnahmen, denn das Spenden von Blut und Wein ist ein gängiges römisches Grabritual. An Feiertagen wurden diese Libationsopfer über dem Grabmal versprengt oder teilweise durch einen kleinen Trichterkanal direkt in das Grabmal geleitet.¹²⁹ Die Ausblendung der genauen Hintergründe ermöglicht es Seneca, wie Valerius Maximus den durch den Schauplatz erhöhten Kontrast zur Formung eines *exemplum saevitiae* zu nutzen. Sein *exemplum* geht jedoch noch einen Schritt weiter, indem er die Tat nicht nur als Ausdruck der moralischen Verwerflichkeit eines Einzelnen wertet, sondern als Ausdruck für den sittlichen Verfall des ganzen politischen Systems. Daher stellt Seneca zu Beginn seiner Beschreibung zwar die Beliebtheit von Gratidianus heraus, bezeichnet ihn aber später in einem Nebensatz als schlechtes Vorbild (*vir mali exempli*) – also keineswegs das unschuldige Opfer, das wir aus den anderen Beschreibungen kennen. Der Ermordete ist hier ebenso wie Täter und Veranlasser in Schuld verstrickt. Obwohl Gratidianus nicht durchgängig positiv charakterisiert ist, bleibt doch die Tat an sich ungeheuerlich und ist nicht allein eine Verletzung des Volkes, sondern ein Todesstoß für den ganzen Staat (den Gratidianus

Cassius Scaeva (BC 6.144–262). Dieser Centurio Caesars verteidigt die Stadt Dyrrachium erfolgreich gegen Pompeius, verliert aber Helm und Schild, wird von Speeren gespickt, verliert ein Auge durch einen Pfeil und ist vor Blut und Raserei nicht mehr zu erkennen. Die fortschreitende physische Zerstörung Scaevas greift die Folter an Marius Gratidianus wieder auf: Auch die erleichterten Einwohner Dyrrachiums scheinen sich an der Zerstückelung Scaevas zu beteiligen, pflücken alle Geschosse aus seinem (halb-?) toten Körper und nehmen ihm die Rüstung weg, um sie Mars zu weihen (2.51–256). Scaeva und Gratidianus haben überdies gemeinsam, dass bei beiden nicht genannt wird, wer ihnen die Verletzungen zufügt: Im Zentrum stehen eher die Verwundungen als die Täter.

129 GRAEN 2011, 57f.

verkörpert), dessen Erhaltung Aufgabe der Herrschenden wäre. Eine solche symbolische Lesart wird auch Lucans Gratidianus zugeschrieben.

6.5.5 Körpermetaphorik: Lesarten von Gratidianus

Während, wie oben erwähnt, für Ohren und Nasenflügel noch keine konstruktive Deutung gefunden wurde, bieten Hände, Zunge und Augen Anknüpfungen für eine politische wie eine metapoetische Lesart. MARTIN DINTER sieht in der Zerstückelung des Gratidianus, dem Politiker und Redner, eine Präfiguration für den Tod Ciceros.¹³⁰ Denn nach Caesars Tod brachen weitere Unruhen aus, und Octavian (der spätere Augustus) ordnete ebenfalls Proskriptionen an. Zu diesen Opfern gehörte auch Cicero, dem Kopf und Hände abgehackt und auf der Rostra ausgestellt wurden. Schilderungen seines Todes waren in der Kaiserzeit ein beliebtes Thema, unter anderem in den Deklamationsübungen. Die *Suasoriae* von Seneca *maior* überliefern uns sogar ein Gedicht, das AMY RICHLIN als „Ballade von Cicero“ beschreibt.¹³¹ Cornelius Severus thematisiert darin die zu Boden geworfenen (*manus; proiecta*) Hände Ciceros.¹³² Lucan spricht explizit von den Händen (*manus*, 2.181) des Gratidianus und nicht etwa Armen (*braccia*) oder Gliedern (*membra, artus*) wie es andere Autoren tun. Da in der antiken Rhetorik die Gestik eine wichtige Rolle spielte, kommt das Abtrennen von Händen und Zunge der Vernichtung eines Redners, und damit seines politischen Einflusses gleich. Die abgehackte, sich noch bewegende Zunge findet sich als Motiv außer bei Lucan nur in Ovids Version von der Geschichte Philomelas, die es nach ihrer Vergewaltigung und Verstümmelung trotz der fehlenden Zunge schafft, die Tat kundzutun. Lucan nennt Hände und Zunge gemeinsam:

*avolsae cecidere manus exsectaque lingua
palpitat et muto vacuum ferit aera motu.*

130 DINTER 2010, 186 und 2013, 46 f. Das dürfte vor allem diejenigen unter den Lucanlesern befriedigen, die davon ausgehen, dass das *Bellum Civile* in der uns vorliegenden Form unvollständig sei und die fehlenden Bücher dementsprechend auch die Ermordung Ciceros beinhaltet hätten; heute keine aktuelle Position mehr, aber seinerzeit vertreten von RIBBECK 1892, BRUÈRE 1950), und DUE 1962. Vgl. WALDE 2017 zu mehr oder minder abstrusen Ergänzungs- und Kürzungsvorschlägen für Lucans Epos.
131 RICHLIN 1999.

132 zitiert in Sen. *mai. Suas.* 6.26: *informes voltus sparsamque cruore nefando / canitiem sacrasque manus operumque ministras / tantorum pedibus civis proiecta superbis / proculcavit ovans nec lubrica fata deosque / respexit.* – Formlos das Gesicht und mit unsäglichem Blut bespritzt / das weiße Haar und die heiligen Hände und Diener so vieler Werke, / vor die hochmütigen Füße des Bürgers geworfen – / die erniedrigte er triumphierend und achtete nicht das schlüpfrige Schicksal / noch die Götter. – Diese Passage weist wie Lucans Beschreibung vom Tod des Antonius den Farbkontrast von weißem Haar und rotem Blut auf; vgl. Kap. 6.3.5.

Herausgedreht fielen die Hände und die herausgeschnittene Zunge zittert und in stummer Bewegung schlägt sie die leere Luft.

Luc. BC 181f.

Diese Stelle wird als Parallelisierung von Gratidianus und Cicero begriffen und als Symbol für den Verlust der Redefreiheit und letztlich den Tod der Republik gedeutet.¹³³ Dies würde eine Deutung des marianischen Abschnittes unterstreichen, die in den einzelnen, emblematisch gebrauchten Körperteilen der Opfer marianischer Proskriptionen die Zerstückelung des Staatskörpers sieht (vgl. Kap. 6.2).

Wie ich gezeigt habe, unterläuft Lucan jedoch die eindeutige und stringente Zuordnung des Dargestellten zu einer politisch motivierten Deutungsebene. Viele Anspielungen in der Rückschau eröffnen dem Rezipienten eher die Möglichkeit, verschiedene Assoziationen herzustellen und sich selbst an der Sinnkonstruktion zu beteiligen.¹³⁴ Gratidianus selbst ist eine ambivalente Figur, deren Schuld durch die Erwähnung von Catulus aufgerufen wird, was eine glatte Parallelisierung mit der positiv verklärten Figur der Republik problematisch macht. Nur ein Teil der abgetrennten Körperteile lässt sich vor einem politischen Hintergrund deuten; und auch in der gesamten Rückschau spielen politische Zusammenhänge keine Rolle, sondern werden dezidiert ausgeblendet. Daher ist für mich auch bei der Passage zu Gratidianus die Reflexion über das Sagbare die dominante Lesart, die ebenfalls durch die Formulierung *cecidere manus exsectaque lingua/ palpitat* angeregt wird. Ich halte den Bezug von *cecidere manus* auf eine Stelle aus der *Aeneis* und damit die metapoetische Lesart für stärker als den Verweis auf Cicero, da sie sich gemeinsam mit der nachfolgenden Anspielung auf Philomelas abgeschnittene Zunge in den Themenkomplex des Zusammenfügens, Betrachtens und Darstellens einfügt, der Lucans Text schon ab Vers 160 prägt.¹³⁵

Zu Beginn des sechsten Buches von Vergils *Aeneis* betrachten Aeneas und sein Gefolge den Bilderreigen auf den Türen des Tempels, den Daedalus gebaut hat. Kurz bevor die Ankunft der Priesterin ihre Betrachtung unterbricht, kommt der Erzähler auf den tödlichen Sturz von Icarus, dem Sohn des Daedalus, zu sprechen, der bei der geflügelten Flucht aus Kreta zerschmettert wurde:

133 DINTER 2013a, 47.

134 Ähnlich CONTE 1968, 238: „La natura delle cose e dei fatti rappresentati non è piú l' oggetto che deve essere ‚rivelato‘ dai mezzi artistici: il rapporto tra soggetto e oggetto, tra poesia e realtà, sta rompendosi: all' immaginazione, alla *phantasia*, è affidato il compito di integrare per suggestione il contatto affievolito.“

135 Vgl. auch ELDRED 2002, 68f., die dieses Prinzip der Dekontextualisierung und der Bewegung weg von einer politischen Dimension hin zur metapoetischen Reflexion an der Vulteius-Episode in Buch IV analysiert hat: „The poet's narrative process remove both heroic individuality and the ship-of-state metaphor, pushing the reader toward the acceptance of 'spectacle' as the only ideological underpinning of the episode. At the same time, Lucan undercuts any stability of vision in the spectacle and forces his reader to deny any certainty of identification with characters or action.“

... tu quoque magnam
 partem opere in tanto, sineret dolor, Icare, haberes.
 bis conatus erat casus effingere in auro,
 bis patriae **cecidere manus**. quin protinus omnia
 perlegerent oculis ...

... Auch du hättest einen bedeutenden
 Platz in dem so großen Werk eingenommen, Icarus, wäre nicht der Kummer.
 Zweimal versuchte er, den Fall zu wirken in Gold,
 zweimal fielen die väterlichen Hände herab. Alles
 hätten sie noch weiter mit den Augen entziffert ...

Verg. *Aen.* 6.30 – 34

Vergil konstruiert ein Paradox. Denn das Bild von Icarus ist gar nicht vorhanden – Daedalus scheiterte daran, dieses für ihn schmerzliche Ereignis, das er als Augenzeuge erlebt hat, nachzubilden (*effingere*). Wie Icarus einst gefallen ist, so fallen ihm nun die Hände herab (*cecidere manus*). So kann der Sturz nicht zu den Bildern gehören, die Aeneas und seine Gefolgsleute so intensiv betrachten und deuten (*perlegere*), sondern bleibt der Imagination der Leser vorbehalten, die Vergils Kunstwerk lesen (*perlegere*).¹³⁶

Lucans Augenzeuge versucht sich ebenfalls an der Wiedergabe eines realen Geschehens, und thematisiert wiederholt die Schwierigkeit der Versprachlichung der Folter, die er mit angesehen hat. Gleich mehrmals wird darauf verwiesen, dass eine solche Tat eigentlich sprachlos macht (*quid ... referam; non fanda piacula; moremque nefandae dirum saevitiae*, 2.173 f., 176, 179 f.). Die verübte Grausamkeit reicht so weit, dass ihre Beschreibung fast unglaublich wird (*vix erit ulla fides tam saevi criminis*, 2.186).¹³⁷ Doch trotz aller Beteuerungen der Unausprechlichkeit dieses Todes ist Lucans Text ja eine Versprachlichung, gleichwohl eine, die auf einige kommunikative Möglichkeiten der Sprache verzichtet – nämlich auf eine Kontextualisierung, auf Erklärungen und Begründungen – und sich stattdessen den einzelnen Bildern widmet: *vidimus* (2.178). Der Leser selbst ist dazu aufgerufen, diese zu einem sinnvollen Muster zu verbinden – die Stelle von Vergils *perlegere* nimmt bei Lucan das Thema des Erkennens (*cognoscere; agnoscere*, 2.161 und 168; 2.193) und des Zusammenpassens ein (*convenire*, 2.173). Dieser metapoetischen Dimension zugunsten schränkt Lucan die emotionale Dimension ein – sein Zuschauer und Sprachwerker empfindet, anders als Daedalus, keinen *dolor*. Für Vergils Passage kann die Identifikation von Daedalus und Aeneas, vor allem aber auch von Daedalus und Vergil stark gemacht werden: So regt der Autor der *Aeneis* nicht nur zur Reflexion über die (Un)Vollständigkeit seines

¹³⁶ Siehe auch PUTNAM 1998, 76, der jedoch nicht auf die Doppelbedeutung von *perlegere* eingeht, die von Vergil gezielt eingesetzt wird, um den Leser auf die metapoetische Ebene seiner Passage zu weisen.

¹³⁷ Vgl. Val. Max. 9.2.1 mit der eindringlichen Alliteration *vix mihi veri similia narrare videor*.

Kunstwerkes an,¹³⁸ sondern bringt auch seinen Kummer (*dolor*) für die Gefallenen zum Ausdruck, die bei Roms Reise zur Größe auf der Strecke geblieben sind.¹³⁹ Lucans Anspielung auf Daedalus lässt sich jedoch nicht eins zu eins übertragen, denn die Überblendung von Darsteller (Daedalus) und Dargestelltem (Gratidianus) ist nicht deckungsgleich, Gratidianus' gewaltsamer Verlust der Hände kann nicht mit der Kapitulation des trauernden Künstlers in Einklang gebracht werden. Vielmehr dient die Verwendung von *cedere manus* und der Kontext Vergils dazu, einen Leser über die wörtliche Rezeption oder eine politisch-metaphorischen Deutung der Zerstückelung hinaus für die metapoetische Ebene zu sensibilisieren und sich seiner eigenen Beteiligung an der Sinnkonstruktion bewusst zu werden.¹⁴⁰

Die Grenzen der Sprache, die Vermittlung und Entzifferung eines Geschehens im Kunstwerk thematisiert auch Ovids Geschichte der Philomela in den *Metamorphosen*. Ihre Schwester Prokne hatte König Tereus geheiratet und ihn gebeten, Philomela zu Besuch kommen zu lassen. Tereus holt das Mädchen persönlich aus Athen, vergewaltigt sie jedoch auf der Reise und hält sie im Wald gefangen. Da Philomela droht, das Verbrechen öffentlich zu machen, schneidet Tereus ihr die Zunge heraus:

*ille indignantem et nomen patris usque vocantem
luctantemque loqui comprehensam forcipe **linguam**
abstulit ense fero. radix micat ultima linguae,
ipsa iacet terraeque tremens **innuratur** atrae,
utque salire solet mutilatae cauda colubrae,
palpitat et moriens dominae vestigia quaerit.*

Die sich empörende und den Namen des Vaters rufende und zu sprechen sich mühende, mit der Zunge gepackte **Zunge trennt er ab** mit der Schwertklinge. Es zuckt die Restwurzel der Zunge, **sie selbst** liegt da und zitternd **murmelt** sie an die finstere Erde, wie der Schwanz der verstümmelten Natter zu hüpfen pflegt, **zappelt sie** und sucht sterbend nach dem Ort der Herrin.

Ov. *met.* 6.555–560

Philomela kann über das, was ihr geschieht, nicht mehr sprechen. Tereus hat sie im Wortsinn mundtot gemacht und ihr mit der Sprache einen Teil ihrer Menschlichkeit genommen. Auch der Redner Gratidianus verliert mit der Zunge einen sein Wesen

¹³⁸ Vgl. PUTNAM 1998, 81f. und 91: „My thesis is that Virgil deliberately leaves his poem incomplete vis-à-vis the epic genre as he inherited it, as if the *Aeneid* were to serve as one final, magnificent metaphor – one masterful artistic symbol – for the incompletions in Roman (which is to say human) life.“

¹³⁹ D'ALESSANDRO BEHR 2007, 26 ff.

¹⁴⁰ *cedere manus* ist also weit mehr als die zynische Verwendung eines Zitats, wie DINTER 2010, 186 meint. Prop. 2.34.9f. verwendet die Formulierung als doppeldeutigen Vorwurf an den (Dichter)rivalen Lynceus, der es wagt, sich an die Geliebte (die Dichtkunst) heranzumachen: *Lynceu, tu ne meam potuisti, perfide, curam / tangere? nonne tuae tum cedere manus?* – Lynkeus, du Verräter! Wie konntest du meinen Liebling anfassen? Fielen dir da nicht deine Hände herab?

bestimmendes Körperteil. Philomela, die überlebt, kann nur noch *zeigen*, *veranschaulichen* – sie webt in einem Gewand, was ihr zugestoßen ist, und schickt es an ihre Schwester.¹⁴¹ Doch auch Prokne kann nur *schauen*, nicht sprechen; was ihr bleibt, ist das Bild vom Verbrechen an ihrer Schwester und die Vorstellung von der Strafe (*imago poenae*), die sie Tereus angedeihen lassen will.¹⁴² Ovids Wortwahl lässt absichtlich offen, ob es sich bei Philomelas Stoff um ein Bild oder um Schrift handelt, und Prokne nun ein Bild dekodiert oder einen Text liest (*indiciū sceleris, fatum legit*). Weben steht im griechisch-römischen Denken für Dichtung, für Textherstellung; die Weberin Philomela ist daher auch ein Platzhalter für den Dichter, durch dessen Kunstfertigkeit im Rezipienten Bilder von enormer Kraft entfaltet werden – die sogar, wie bei Prokne, sprachlos machen können, während ihre visuelle Wirkung umso eindringlicher bleibt (*poenaeque in imagine tota*).

Weder Ovids noch Lucans sich bewegende Zunge sind ein billiger Scherz, dessen Hyperrealismus nur auf Schockeffekte abzielt.¹⁴³ Ausgerechnet die Geschichte vom Sprachverlust zeigt, dass nur die *Sprache* es schafft, so viele Ebenen gleichzeitig zu vermitteln. Denn das Abhacken der Zunge kann (im Lateinischen) auch als Umschreibung für die erzwungene Fellatio gelesen werden, steht als *pars pro toto* für Philomelas gesellschaftliche Ausgrenzung und gibt schließlich Anlass für ihre Besetzung als Dichterfigur.¹⁴⁴ Ovid ist der erste, der die andauernde Bewegung der abgehackten Zunge thematisiert, und Lucan setzt mit diesem Bild einen ganz deutlichen Bezug zu Ovids Philomela. Der zungenlose Gratidianus mag daher nicht nur an die sterbende Bedeutung der Rhetorik erinnern, sondern ruft viel deutlicher noch wach, dass Lucan hier versucht, Unsagbares doch mit Worten zu vermitteln – etwas, das nur gelingt, wenn die Sprache meisterhaft beherrscht wird. Wie CHARLES SEGAL zur Ge-

141 Ov. met. 6.574–578: *os mutum facti caret indice. grande doloris / ingenium est, miserisque venit sollertia rebus: / stamina barbarica suspendit callida tela / purpureasque notas filis intexit albis, / indicium sceleris.* – Der stumme Mund kann die Tat nicht anzeigen. Des Schmerzes / Talent ist groß, und in traurigen Umständen kommt Kunstfertigkeit zum Vorschein: / Fäden spannte sie schlaue an barbarischem Webstuhl / und purpurne Marker webte sie in die weißen Fäden, / Zeichen und Anzeige des Verbrechens. – Wie Lucan in BC 2.122 ff. setzt Ovid hier den Farbkontrast von Weiß und Rot ein, vgl. Kap. 6.3.2.

142 Ov. met. 6.581–584: *evolvit vestes saevi matrona tyranni / germanaeque suae fatum miserabile legit / et (mirum potuisse) silet: dolor ora repressit, / verbaque quaerenti satis indignantia linguae / defuerunt, nec flere vacat, sed fasque nefasque / confusura nuit poenaeque in imagine tota est.* – Sie rollt das Gewand aus, die Frau des grausamen Tyrannen, / und ihrer Schwester bemitleidenswertes Schicksal liest sie / und (erstaunlich, dass sie es kann!) sie schweigt: Kummer verschloss die Lippen, / und Worte, die der Empörung genügen, fehlen der suchenden Zunge, / kann auch nicht weinen, sondern Recht und Unrecht / zu vermengen stürzt sie davon und hat nur ein Bild der Strafe im Sinn.

143 So GALINSKY 1975, 129 zu Philomela und Itys: „Other episodes for which Ovid encountered no similarly established conventions suggest that he revelled in bloodthirsty and repulsive descriptions of human agony simply because he liked cruelty.“ und 132: „Grotesque actions, hyperbolic gestures, and exaggerated cruelty take the place of the tragic idea, and the reader is treated to a spectacle of gestures rather than moved to pity and fear.“

144 DINTER 2013a, 42f.

schichte der Philomela erläutert, birgt eine solche Vorgehensweise eine ambivalente Spannung für den Leser, der den Text zwischen voyeristischer Imagination, mitführender Anteilnahme und ästhetischem Genuss erfährt.

It holds in tension the possible pleasure of a male reader in the sexual violence of the rape, the moral satisfaction of the violent revenge, and the pleasure in the poetry which recreates all of this violence, both the moral and the immoral. These tensions and contradictions are played out in part in the alternation of speech and silence in the narrative, for this alternation reflects the problem of the poet's decision to retell this violent myth and to lend his grace and skill to its horrors.¹⁴⁵

Jedoch ist eine vollständige Gleichsetzung von Philomelas Zunge und der des Gratidianus nicht möglich. In den *Metamorphosen* ist das Abschneiden der Zunge motiviert – Tereus möchte verhindern, dass Philomela von dem ihr angetanen Unrecht erzählt – und trägt zu einer Weiterentwicklung der Handlung bei. Philomela stellt zudem in ihrer Weberei die Ereignisse anscheinend in einer narrativen Abfolge dar, was daran deutlich wird, dass ihre Schwester den Stoff „liest“ (*legit*, 6.582). Bei Lucan dagegen können die Täter kein zweckgerichtetes Interesse daran haben, den ohnehin zum Tod verurteilten Gratidianus zum Schweigen zu bringen; das Abschneiden der Zunge dient hier auf der Handlungsebene der reinen Vervollständigung, nämlich den Kopf so gründlich wie möglich zu zerlegen.¹⁴⁶

Da Lucan der einzige Autor ist, der die Zunge überhaupt erwähnt, tritt die meta-poetische Ebene umso deutlicher in den Vordergrund. Während Philomelas Zunge weiterhin murmelt und sie selbst ihre Geschichte erzählt, bleibt Gratidianus' Zunge stumm. Auch der Sprecher Lucans schweigt sich über die Hintergründe und Folgen aus und schafft weder bei Gratidianus noch in der Rückschau insgesamt ein zusammenhängendes Narrativ, das der Rezipient lesen kann. Vielmehr wird ihm eine Reihe einzelner, weitgehend kontextloser Bilder präsentiert, die er erst selbst zusammenfügen muss.¹⁴⁷ In den Anspielungen auf Figuren wie Priamus, Thyestes, Polyxena, Daedalus und Philomela erhält der Leser ein Deutungsangebot, dessen Assoziationskette sich bei genauerer Betrachtung als brüchig erweist. Lucan schöpft aus einem Motivrepertoire, das sich weniger aus historischen denn aus mythisch-dichterischen

¹⁴⁵ SEGAL 1994, 267.

¹⁴⁶ Anders ELDRED 1997, 78. Sie zählt den Sprecher zum Kreis der sullanischen Täter, der kein Interesse an einer Aussage des Opfers haben kann. Dies parallelisiert ihn mit Tereus, der Philomela zum Schweigen bringt, um seine eigene Version zu erzählen: „The *senex* relates the story of Gratidianus' execution, leaving aside the agent who cut off his hands and cut out his tongue. Gratidianus' severed tongue may tell a different tale through the focalization of the *senex*: the missing story may be the narrator's own action of cutting out the tongue.“

¹⁴⁷ CONTE 1968, 237 sieht die Überdeterminierung in der Rückschau im Kontrast zu anschaulichen Beschreibungen klassischer Dichter wie Vergil, die ein zusammenhängendes Bild vermitteln. Dazu trägt auch die reihende Struktur bei (231): „In contrasto con questa rappresentazione sintetica, la mèta dell'opera anticlassica di Lucano è l'analisi della realtà, cioè non un'immagine della realtà ma una serie, un cumulo di contributi diversi per quell'immagine.“

Beständen konstituiert.¹⁴⁸ Durch die Reduktion dieser Motive auf ein einziges Bild, eine prägnante Formulierung, beweist er seinen virtuoson Umgang mit der literarischen Tradition, die er mit der historischen Überlieferung zu verknüpfen weiß. Die Brüche, die dabei entstehen, sind absichtlich erzeugt. Sie intensivieren die Selbstreflexion des Lesers,¹⁴⁹ zeigen aber auch die Grenzen der Sinnerzeugung auf: Je intensiver die einzelnen Szenen gedeutet werden, desto weiter entfernt sich der Leser auch vom dargestellten Inhalt. Hinter der Überblendung von mythischen Figuren und Vergleichen (auch der politischen Deutung, möchte man ihr folgen) verschwindet das Gesicht und das Leiden des Marcus Marius Gratidianus, der unter Sulla gefoltert wurde und gestorben ist. Wie bei der Rezeption von Fotografien des *Ling Chi* machen es Sehgewohnheiten und Einpassung in Deutungsmuster schwer, wenn nicht unmöglich, den Menschen hinter der *persona* zu sehen.

Die Einzelanalysen zu Antonius, Scaevola und Gratidianus haben gezeigt, wie stark Lucan bekannte historische Begebenheiten nach dem Prinzip der Reduktion neu gestaltet. Eine Gegenbewegung zu diesem „Weniger“ an Plot und Erzählung bildet nicht nur das vielfache freigesetzte Deutungspotenzial, sondern auch das „Mehr“ an Maßüberschreitung, das sich inhaltlich wie formal niederschlägt. Abschließend möchte ich die von mir bislang ausgeblendeten Passagen der Rückschau zusammenfassend betrachten, in denen Lucan diese Maßüberschreitung besonders thematisiert.

6.6 Kein Ende in Sicht: Maßüberschreitung in der Rückschau

Liest man die Rückschau im Ganzen, so wird sehr deutlich, dass Lucan zum Einen die Proskriptionen unter Sulla als Steigerung zum Morden unter Marius begreift und im sullanischen Teil den marianischen Abschnitt daher inhaltlich wie stilistisch zu übertrumpfen sucht. Zum Anderen suggeriert er durch die Gestaltung der einzelnen Untergruppen wiederholt einen Abschluss der reihenden Erzählung und damit der Reihe von Morden, nur um diese dann in gesteigertem Maße fortzuführen.

6.6.1 Zu viel: Mengenangaben in der Rückschau

Das „Zu viel“ an blutrünstigen Details, das Lucan eine Zeitlang angelastet wurde, wird sogar im Text selbst als solche Maßüberschreitung gekennzeichnet. Indem Lucan das *plus*, die Überschreitung, immer wieder klar benennt, findet eine indirekte Normfestlegung statt. Lucan suggeriert so, einzulösen, was er schon im ersten Vers ange-

¹⁴⁸ Zur Fiktionalisierung und Ikonisierung durch Bezüge auf Mythen vgl. WALDE 2003, 147 f.

¹⁴⁹ Auch NILL 2018, 122 hebt die ästhetische Selbstreferentialität der Gratidianus-Szene hervor: „Die damit einhergehenden Unbestimmtheitsstellen, das Ausagieren von Gewalt, werden im ästhetischen Realisationsprozess durch den Leser aufgefüllt.“

kündigt hat: *bella plus quam civilia*, Kriege über das Maß von Bürgerkriegen hinaus will er schildern.

Allein schon durch Mengenangaben, Zahlwörter, Vergleichs- und Steigerungsformeln wird das Übermaß an Gewaltausübung und Toten deutlich.¹⁵⁰ Damit wählt Lucan eine andere Darstellungsmethode als die aus klassischen epischen Katalogen bekannte Aufzählung von Namen.¹⁵¹ Weder Opfer noch Täter oder die Bandbreite der Verbrechen unter Marius und Sulla lassen sich genau benennen, geschweige denn beziffern. Die Unzählbarkeit, ein weiterer Topos epischer Kataloge,¹⁵² wird zwar nur selten ausdrücklich thematisiert: Für den marianischen Abschnitt zweimal, *cui funera volgi / flere vacet?* (2.118f.) und *innumeras inter carpentis membra coronae / discussisse manus* (2.120f.); für den sullanischen einmal: *Sulla quoque immensis accessit cladibus ultor* (2.139). Ein Wortspiel erlaubt sich Lucan in V. 111 mit *in numerum pars magna perit* – bei einem Vortrag hört der Rezipient zunächst *innumerus*! „Unzählbar! Ein großer Teil ...“ bis der vollständige Satz durch das Verb *perit* eine gegenteilige Aussage enthüllt: „Um die Zahl voll zu machen, stirbt ein großer Teil.“ Es wird also nahe gelegt, dass die Helfer des Marius selbst ein Interesse daran haben, möglichst viele tote Gegner vorzuweisen, das Soll einer umfassenden Liste zu erfüllen. Mit den *mille gladii*, den tausend Schwertern, die dieser Maxime folgen (2.115), nennt Lucan die einzige konkrete Zahl – die jedoch ebenfalls als topische Mengenangabe für „unzählbar viele“ gelesen werden muss.¹⁵³

Statt Zahlen oder der Unzählbarkeit häufen sich in der gesamten Rückschau quantifizierende Pronomen wie *quot / tot* und *quantus / tantus* sowie die Größe betonende Adjektive wie *magnus*, *ingens* und Steigerungen durch *tam*. Hinzu kommen Verabsolutierungen, ausgedrückt durch *nullus / nil* und *omnis*, verschärft durch Gegenüberstellungen wie in den Versen 2.193ff., wo Fortuna alle Einwohner von Praeneste gleichzeitig einen einzigen Tod sterben sieht.¹⁵⁴ Bis auf die Adjektive sind all

150 SEIDENSTICKER 1985, 120–126 beboachtet an Senecas Tragödie *Thyestes* dieselben hyperbolischen Sprachmuster.

151 Vgl. REITZ 2013, 232 zur Praxis, sogar später nicht mehr genannte Personen im Katalog aufzulisten.

152 Zur (Über)Fülle von Katalogen vgl. REITZ 2013, 232 (für Lucan betrachtet sie an dieser Stelle nur die zwei klassischen Truppenkataloge (1.392–465 und 3.169–297). 2017, 116 weist CHRISTIANE REITZ darauf hin, dass in der Unzählbarkeit Fiktionalitätsebenen verwischt werden können und so die auktoriale Stimme in Figurenreden zu Wort kommt: „Das im Prinzip Zählbare, das einen Anfang und ein Ende hat, kann zum Unzählbaren werden – *innumerus agmen, innumerae cohortes, innumeri leti, innumeri horrores*: Es gibt Gründe für das Verweigern des Zählens. Der Leser ist aufgefordert, diese Gründe zu erkennen.“

153 Vgl. DREYLING 1999 *ad loc.* zu hyperbolisch gebrauchtem *mille* und REITZ 2017, 108f. zu *mille* als Synonym für *innumerus* bzw. „Abkürzung“ eines Katalogs.

154 Vgl. SEAGER 1986, 1–17 und 43–68 zu ähnlichen Verfahren bei Ammianus Marcellinus: Der spätantike Historiograph verwendet in seinem Werk die Maßüberschreitung als Leitmotiv und charakterisiert sie wie Lucan insbesondere durch die Wortwahl; dazu zählen u. a. *immanis* (konnotiert mit Grausamkeit), *nimius* sowie die Verbindung von Formlosigkeit und Charakterfehlern bzw. Grausamkeit und Wahnsinn.

Abschnitt zu Marius		
quantifizierende Pronomen: 3	Adjektive & Steigerungen: 2	Verabsolutierungen: 4
<i>quantoque gradu mors saeva cucurris</i> (100)	<i>multaque rubentia caede / lubrica saxa madent</i> (103f.)	<i>a nullo revocatum pectore ferrum</i> (102)
<i>iam quot apud Sacri cecidere cadavera Portum</i>	<i>in numerum pars magna perit</i> (111)	<i>nulli sua profuit aetas</i> (104)
<i>aut Collina tulit stratas quot porta catervas</i> (134f.)		<i>omnia passo</i> (131)
		<i>omnibus uso</i> (132)
Abschnitt zu Sulla		
quantifizierende Pronomen: 6	Adjektive & Steigerungen: 2	Verabsolutierungen: 13
<i>tot laceros artus</i> (165)	<i>sic mole ruinae / fraccta sub ingenti miscentur pondere membra</i> (186f.)	<i>non uni cuncta dabantur</i> (146)
<i>tam saevi criminis</i> (186)	<i>sed illos / magna premit strages</i> (204f.)	<i>semel omnia victor / iusserat</i> (147f.)
<i>tot poenas cepisse caput</i> (187)		<i>necdum omni sanguine fuso / desilit in flammis</i> (158f.)
<i>tot simul infesto iuvenenes occumbere leto</i> (198)		<i>cognoscitur illic / quidquid ubique iacet</i> (161f.)
<i>tanti ... / spectator sceleris</i> (207f.)		<i>omnia Sullanae lustrasse cadavera pacis / perque omnis truncos</i> (171f.)
<i>miseri tot milia volgi / non timuit iussisse mori</i> (208f.)		<i>inexpleto ... busto</i> (176)
		<i>toto quamvis in corpore caeso / nil animae letale datum</i> (178f.)
		<i>vidit Fortuna colonos / Praenestina suos cunctos simul ense recepto / unius populum pereuntem tempore mortis.</i> (193ff.)
		<i>omnia ... cadavera</i> (210)

diese Extreme im sullanischen Abschnitt doppelt bzw. dreimal so oft vertreten wie im marianischen: Während das Morden unter Marius schon als eine Maximalstufe charakterisiert wird – zumal vom Kleinkind bis zum Greis niemand verschont wird – stellt das Sterben unter Sulla noch eine Steigerung dar. Wie BERND SEIDENSTICKER für Se-

necas Tragödien festgestellt hat, wirkt sich die sprachliche und motivische Hyperbolik eines Textes auch auf die emotionale Wahrnehmung des Inhalts aus; sie „erzeugt eine Atmosphäre nervöser Ruhelosigkeit und [...] damit perfekter Ausdruck der dargestellten zerstörerischen Affekte: *dolor*, *ira* und *furor*“.¹⁵⁵

Aphoristisch formuliert Lucan in 2.131–133, dass Marius in seinem Leben alle Extreme des Schicksals widerfahren sind: *Ille fuit vitae Mario modus* – „das machte das Lebensmaß für Marius voll / das war die Art, der Maßstab des Lebens für Marius“. Während Marius auch in seinem Handeln und Morden einen extremen Maßstab setzt, ist Sulla explizit derjenige, der jegliches Maß überschreitet: *excessit modum* (2.142). Tendenziell stellt Lucan somit Sulla negativer dar als Marius. Zudem fällt auf, dass der Sulla-Abschnitt deutlich mehr der bislang erwähnten Vergleichs- und Steigerungsformen aufweist (s. o.). Die Beschreibung des Mordens in seinem Namen ist außerdem angereichert durch die Metapher des Arztes und durch Vergleiche mit mythischen Massenmorden und Naturkatastrophen. Sullas Rückkehr nach Rom, die aus der Perspektive der marianischen Opfer als *spes una salutis* („einzige Hoffnung auf Rettung“, 2.113) ersehnt wird, ist so zum noch größeren Desaster geworden, das keine Hoffnung mehr übrig lässt. FANTHAM sieht in dieser Formulierung eine Anspielung auf Aeneas' Aufruf zum aussichtslosen Widerstand gegen die Eroberung Trojas:¹⁵⁶

moriatur et in media arma ruamus.
una salus victis nullam sperare salutem

Lasst uns sterben und mitten in die Waffen uns stürzen.
Die einzige Rettung für Besiegte ist es, keine Rettung mehr zu erhoffen.

Verg. *Aen.* 2.354

Sulla selbst kommt als *ultor* (Rächer) nach Rom zurück. Lucan beschreibt ihn metaphorisch als Arzt, der sozialhygienische Maßnahmen ergreift, Rom zum Aderlass bittet und verfaulte Glieder amputiert. Diese medizinische Bildsprache ist typisch für politische Rechtfertigungen;¹⁵⁷ gemeint sind natürlich die Proskriptionen. Doch ist Sullas Handeln weit entfernt von chirurgischer Präzision:

*Sulla quoque immensis accessit cladibus ultor.*¹⁵⁸
ille quod exiguum restabat sanguinis urbi
hausit; dumque nimis iam putria membra recidit
excessit medicina modum, nimiumque secuta est,

¹⁵⁵ SEIDENSTICKER 1985, 127. Auf S. 132 nennt er knapp die Werke von Lucan, Statius, Valerius Flaccus und Silius Italicus als epische Parallelen zu den Tragödien.

¹⁵⁶ FANTHAM 1992 *ad loc.*

¹⁵⁷ Vgl. einschlägige Stellen bei FANTHAM 1992 und DREYLING 1999 *ad loc.* BRAUND 2009, 59 führt Belege für eine positive Charakterisierung des Herrschers als Arzt oder Chirurg an, v. a. aus Senecas *De clementia*.

¹⁵⁸ FANTHAM 1992, 107 f. zu 139: „*accedere* is often used in such intensifying transitions“. Vgl. Ov. *Met.* 3.72, *Tr.* 1.8.47, 5.2.12, Sen. *Pho.* 88, Luc. *BC* 1.469 *vana quoque ad veros accessit fama timores* und 9.753 *accessit morti Libye*.

*qua morbi duxere, manus. periere nocentes,
sed cum iam soli possent superesse nocentes.*

Auch Sulla vergrößerte die unmäßigen Kämpfe als Rächer.
Den Rest an Blut, der der Stadt noch blieb, den
erschöpfte er, und während er schon allzu sehr faulende Glieder zurückschnitt,
überschritt die Medizin das Maß, und zu weit folgte
seine Hand, wohin die Krankheit führte. Schuldige starben,
aber da konnten schon nur noch Schuldige übrig bleiben.

Luc. *BC* 2.139 – 144

Sulla überschreitet das notwendige Maß. Die Begründung, Schuldige zur Rechenschaft zu ziehen, wird in einem Bürgerkrieg letztlich absurd, wie Lucan schreibt: Die Überlebenden machen sich alle auf die eine oder andere Weise schuldig. Das wahllose Töten von Unschuldigen wie Alten und Kindern und Unbekannten (2.104–113) ist unter Sulla zum bewussten Töten der eigenen Familienmitglieder geworden (2.146–151). Und unter Sulla sehen viele ihre einzige Chance nur darin, sich lebendig tot zu stellen, indem sie sich in den Katakomben verstecken, oder der Menschlichkeit zu entsagen, indem sie sich in Tierbehausungen verbergen (2.152f.) – oder gleich dem Morden durch Selbstmord zuvorkommen (2.154–159). Das Töten ist gesteigert und wird vermehrt durch den Suizid. So wird auch inhaltlich eine Steigerung zum marianischen Abschnitt ab Vers 111 erkennbar.¹⁵⁹ Wie bei den Opfern des ersten Abschnitts wird keine Innenperspektive eingenommen: Es bleibt bei einer demonstrativen Aufzählung der äußerlich erkennbaren Handlungen (*hic ... hic ... hic*, 2.154–156). Die Beschreibung der Selbstmorde legt – wie bei den Opfern im marianischen Abschnitt – viel Wert auf die Nennung der Verletzungen, welche die Körper geradezu zerstören. Sie kontrastiert mit der abstrahierenden Umschreibung der Arztmetapher. Die politische Rhetorik der Machtausübenden wird der körperlichen Realität des Todes nicht gerecht. Lucan setzt den in Historiographie und Biographie üblichen Euphemismen eine drastische Körperlichkeit entgegen. Dazu dienen auch mythische Vergleiche, auf die ich im nächsten Abschnitt eingehe.

6.6.2 Leichenberge von mythischen Ausmaßen

In den folgenden Versen geht Lucan darauf ein, dass die weitreichenden Proskriptionen zu mehr oder weniger wahllosen Morden innerhalb der Zivilbevölkerung führten. Anhand unserer Quellen wird geschätzt, dass etwa 4000 Menschen in dieser

¹⁵⁹ FANTHAM 1992 *ad loc.*: „here the victor gets his victim, in 156–7 [...] the suicide eludes the victor; here the innocent stranger is beheaded, in 150–1 [...] fathers and brothers.“ TASLER 1972 hebt ebenfalls Steigerungen als wesentliches Merkmal der Rückschau hervor. KONRAD SEITZ, „Der pathetische Erzählstil Lucans“, *Hermes* 93 (1965), 204–232 erwähnt auf S. 215f. Steigerungen im *Bellum civile*, betrachtet sie allerdings nur als Steigerung im Vergleich zu ähnlichen Szenen Vergils bzw. den historischen Paralleltexten zu Lucan.

Zeit starben. Lucans Beschreibung von auf dem Forum aufgehäuften¹⁶⁰ Köpfe dürfte nur teilweise übertrieben sein:

*colla ducum pilo trepidam gestata per urbem
et medio congesta foro; cognoscitur illic,
quidquid ubique iacet. scelerum non Thracia tantum
uidit Bistonii stabulis pendere tyranni,
postibus Antaei Libye, nec Graecia maerens
tot laceros artus Pisaea fleuit in aula.*

Die Köpfe der Anführer werden aufgespießt durch die zitternde Stadt getragen und mitten im Forum zusammengehäuft – da kann man erkennen, was überall sonst liegt. Ein solches Ausmaß an Verbrechen sah Thrakien nicht in den Ställen des Bistonischen Tyrannen, noch Libyen an den Türpfosten des Antaeus, noch beweinte Griechenland so viele zertrümmerte Glieder trauernd in Pisas Palast.

Luc. BC 2.160 – 165

Lucan spielt hier auf gleich drei Mythen an, die jeweils die tödliche Gewalt eines Einzelnen über eine große Gruppe von Menschen zum Thema haben.¹⁶¹ Der thrakische Herrscher Diomedes von Bistonien verfüttert Menschen an Pferde, der libysche Riese Antaeus ringt Fremde zu Tode, und Oinomaos von Pisa tötet die Freier seiner Tochter. FANTHAM merkt an, dass solche Vergleiche für diesen Sprecher weniger passend sind als für tragische Figuren oder den Erzähler.¹⁶² Dies zeigt – hier explizit, ebenso zuvor implizit die Angleichung von Scaevola an Priamus – wie nahe sich in der Rückschau Erzählerstimme und Sprecherfigur des alten Mannes kommen. Zudem kann so die Aufmerksamkeit des Rezipienten erhöht werden, der für mythische Praetexte sensibilisiert wird. Bei der anschließenden Schilderung des Foltertods von Marius Gratidianus werden die Anklänge an Polyxena und Philomela so schneller erkannt. Die Auswirkungen von Sullas Herrschaftsantritt erlangen bei Lucan also mythische Dimensionen. Wird durch einen solchen Vergleich die Realität des Mordens verunklärt? Wie SUSAN SONTAG erläutert, sind heutzutage Krieg und Leid einem Teil der Menschheit nur aus den Medien bekannt, und so können sogar selbst erlebte Katastrophen unreal wirken:

Nach vierzig Jahren aufwendiger Katastrophenfilme aus Hollywood scheint der Ausspruch ‚Es war wie im Kino‘ an die Stelle jener anderen Formel getreten zu sein, mit der Überlebende von Ka-

160 MASTERS 1992, 145 betrachtet plausibel den „Haufen“ als anti-kallimacheisches Leitmotiv im *Bellum civile*; in Anm. 119 zählt er Belegstellen auf (Haufen von Leichen, Scheiterhaufen, Hügel, große Schiffe und Konstruktionen).

161 FANTHAM 1992 *ad loc.* nennt auch Erwähnungen dieser Mythen in der lateinischen Literatur.

162 FANTHAM 1992, 93. TASLER 1972, 243 hat eine nüchterne Begründung für Lucans Verweis auf die Mythen – sie „heben die Bedeutung der historischen Ereignisse zu überzeitlicher Dauer empor“.

tastrophen das zunächst Unfaßbare dessen, was sie durchgemacht haben, früher auszudrücken versuchten: ‚Es war wie im Traum‘.¹⁶³

Die Antike kannte kein Hollywoodkino, wohl aber ein komplexes Netzwerk verschiedener Mythen, das man explikativ heranziehen konnte, wenn Situationen zu ungewöhnlich für die normale Wortwahl schienen. Dies ist besonders geeignet für Rezipienten (und für einen Autor), für die der Bürgerkrieg bereits mehr als 100 Jahre zurückliegt, und die zum Teil keine persönliche militärische Erfahrung haben. Doch die fiktional-distanzierten Mythen, die hier nur angerissen werden, stellt Lucan sofort in Kontrast zur ekelerregenden Körperlichkeit der unbestatteten Leichen und der unvermittelt einbrechenden persönlichen Erinnerung des Sprechers:

*cum iam tabe fluunt confusaque tempore multo
amisere notas, miserorum dextra parentum
colligit et pavido subducit cognita furto.
meque ipsum memini, caesi deformia fratris
ora rogo cupidum vetitisque inponere flammis,
omnia Sullanae lustrasse cadavera pacis
perque omnis truncos, cum qua cervice recisum
conveniat, quaesisse, caput.¹⁶⁴*

Schon zerfließen sie vor Fäulnis und miteinander verschmolzen durch die lange Zeit werden sie unkenntlich, die rechte Hand der traurigen Eltern sammelt sie und entwendet die Erkannten in ängstlichem Diebstahl. Und ich selbst erinnere mich: nach dem entstellten Kopf des getöteten Bruders suche ich und will den Ersehnten in die verbotenen Flammen legen, alle Leichen von Sullas Frieden mustere ich und bei allen Leibern prüfe ich, ob mit irgendeinem Nacken das abgetrennte Haupt zusammenpasst.

Luc. BC 2.166 – 173

Eine entsprechende Funktion haben auch die Naturkatastrophen, die Lucan später bei der Exekution auf dem Marsfeld zum Vergleich heranzieht:

*tot simul infesto iuvenes occumbere leto
saepe fames pelagique furor subitaeque ruinae
aut terrae caelique lues aut bellica clades,
numquam poena fuit.¹⁶⁵*

163 SONTAG 2003, 29.

164 CONTE 1968, 233 attestiert der Rückschau auch ein Übermaß an ausgefeilten Stilmitteln; so überladen in V. 171 ff. Alliterationen ein an sich schon schreckliches Bild, ebenso wie in V. 119 ff. und 150 f.

165 Die *poena* in V. 201 variiert die ebenso ungebräuchlichen *poenas* in V. 187 – hier wird eine Kollektivstrafe durchgeführt, während Gratidianus als Einzelperson gleich mehrere Strafen erleidet. Vgl. FANTHAM 1992, 116.

So viele Truppen zugleich fielen in tödlicher Bedrohung
oft durch Hunger und den Zorn der See und plötzliche Einstürze
oder durch Seuche der Erde und des Himmels oder kriegerische Schlachten,
niemals war es durch Strafe.

Luc. BC 2.198–201

Auch dieser explikative Vergleich intensiviert den Eindruck von Gewalt nur auf abstrakter Ebene, so dass Lucan ihm wie bei den mythischen Vergleichen wieder die Körperlichkeit des Geschehens gegenüberstellt:

[... *densi vix agmina uolgi*
inter et exangues inmissa morte catervas
victores movere manus; vix caede peracta
procumbunt, dubiaque labant cervice; sed illos
magna premit strages peraguntque cadavera partem
caedis: viva graves elidunt corpora trunci.

[...] Inmitten der Scharen der dichtgedrängten Menge
und den ob des drohenden Todes blutleeren Truppen
konnten die Sieger kaum die Hände rühren; nach vollbrachtem Mord
fallen [die Toten] kaum um, und wackeln mit unsicherem Hals, doch jene
drückt die große Zahl der Abgeschlachteten und die Leichen vollbringen
einen Teil des Mordes: lebende werden von schweren kopflosen Körpern zerquetscht.

Luc. BC 2.201–206

In Lucans hyperrealistischer Beschreibung werden selbst die Toten noch zu Tätern. Die vor Angst leichenblassen Truppen hat er zuvor mit *flos Hesperiae*, „Blüte Italiens“, umschrieben (2.196). Das Motiv des jugendlichen Kriegers, dem sterbend der Kopf sinkt wie Blumen die Blüte, rekurriert auf Vergils Schilderung vom Tod des Euryalus in *Aen.* 9.433–437.¹⁶⁶ Andererseits findet hier eine Massenexekution statt, noch dazu auf den *Ovilia Romae* (2.197). Dies war ein abgetrennter Bereich auf dem Marsfeld, in dem Volksabstimmungen stattfanden, dessen Name jedoch auf eine alte Nutzung als Schafsweweide hindeutet. Bei Lucans Massenexekution überlagern sich also verschiedene Bilder vom Einzeltod eines Helden bis hin zur Schlachtung menschlicher Schafe, die nun garantiert keine Hände mehr zur Abstimmung rühren werden. Die übersteigerte Körperlichkeit und das Ausmaß des Sterbens, das dazu führt, dass die Leichen mit wackelndem Kopf und erdrückendem Rumpf in der Masse ein tödliches Eigenleben entwickeln, kontrastieren mit Vergils entrückter, zarter Todesszene. Indem Lucan gängige Metaphern und Mythenverweise mit einer geradezu ekelerregenden Körperlichkeit kombiniert, vermeidet er einen klischeehaften Gebrauch dieser Motive. Zusätzlich überbietet er durch diese Kombination nicht nur Autoren, die sich dieser Mythen und Metaphern bedienen, sondern auch Autoren, die die blutigen Ereignisse

¹⁶⁶ Vgl. LEIGH 1997, 302, der zusätzlich darauf hinweist, dass das oft mit *flos* gebrauchte Verb *maculare*, „opfern“, dann die Konnotation von Defloration trägt.

unter Marius und Sulla in eher sachlichen Begriffen beschreiben.¹⁶⁷ Solche grotesken Beschreibungen können ambivalente Reaktionen des Staunens hervorrufen, das sowohl in Grauen als auch in Belustigung übergehen kann, und intensivieren dadurch die emotionale Komponente des Rezeptionserlebnisses.¹⁶⁸

Die von Sulla angeordnete Massenhinrichtung führt schließlich dazu, dass der Leichenhaufen das Flussbett des Tibers sprengt und die toten Körper auf das Feld zurückgeschwemmt werden (2.214 – 218), eine Szene, die Sulla von einer Anhöhe aus betrachtet. Eine von toten Körpern überformte Landschaft mitsamt Betrachterfigur wird dem Leser Lucans in Buch 7 beim Schlachtfeldes von Pharsalus wiederbegegnen. Dort ist Caesar der Betrachter.¹⁶⁹ Beide Szenen sind Teil einer Tradition von Schlachtfeldbeschreibungen, die ihren Platz vor allem in Epos und Historiographie, zum Teil auch in der Tragödie haben. Neben der allgemeinen Feldbeschau nach der Schlacht fällt vor allem das Motiv des blutigen Flusses auf, das bis auf Achills Kampf am Fluss Skamander zurückgeht (Hom. *Il.* 21.200 – 232). MATTHEW LEIGH legt dar, dass der Blutfluss nicht nur in der *Aeneis* mehrfach imaginiert wird,¹⁷⁰ sondern dass auch Cicero bei Rückbezügen auf die Bürgerkriegszeit unter Marius, Cinna und Sulla wiederholt das blutige Forum, Leichenhaufen in Rom und eben auch den blutigen Tiber thematisiert.¹⁷¹ Hier hat sich Rom selbst in ein Schlachtfeld verwandelt und das sonst so ferne Resultat eines Krieges hat das Zentrum der Republik überformt. Diesen Eindruck übernimmt Lucan in der Rückschau und fächert ihn in einer langen Reihung auf.¹⁷² Wie WILHELM KÜHLMANN für Ovid gezeigt hat,¹⁷³ erzeugt der Wechsel zwischen Details und Überblicksdarstellungen eine abwechslungsreiche Gestaltung aufzäh-

167 Zum Ekel in Lucans Epos vgl. auch NICOLA HÖMKES bislang noch nicht erschienene Monografie *In der Todeszone. Darstellung und Funktion des Schrecklichen, Grausigen und Ekstatischen in Lucans ‚Bellum Civile‘* (DeGruyter, geplant für 2019). Leider war es mir nicht möglich, das Manuskript einzusehen. Laut Inhaltsverzeichnis widmet sich das Buch primär dem Tod Scaevas sowie Cato und dem Schlangenkatalog.

168 WALDE 2003, 151 sieht diesen Mechanismus in der gesamten Rückschau am Werk: „Dieses ‚groteske‘ Element greift besonders in den Darstellungen von Gewalt und Tod (z. B. 2.68 – 232, 3.567 ff.), die *in extremis* oder *ad nauseam* getrieben die Norm des Schönen, Wahren, Guten hintergehen. Nicht zuletzt durch das Missverhältnis der hervorgerufenen Gefühle, die das Spektrum zwischen Grauen, ‚Pathos‘ und Belustigung vollständig abdecken. ‚Übertreibung‘, hochtönendes Pathos kann auch im Sinne der Groteske grausam deskriptiv sein und gerade durch die Vermischung von ‚Gefühlen‘ in besonderer Weise die Unfassbarkeit eines Geschehens betonen.“ Die Groteske bei Lucan thematisiert SELL 1984; Ansätze finden sich auch bei HENSEL 2005.

169 Luc. *BC* 7.792 – 795, vgl. Kap. 6.3.6. Eine konsequente Parallelisierung von Caesar und Sulla ist jedoch nicht möglich; vielmehr werden im *Bellum Civile* sowohl Caesar als auch Pompeius mit Marius und Sulla verglichen. Dazu SCHREMPF 1964, 60 – 64.

170 LEIGH 1997, 295; Verg. *Aen.* 1.100 f., 6.86 f., 8.537 – 540, 10.20 – 24, 12.34 – 36; die Landschaft bei Pharsalus beschreibt Vergil in *Georg.* 1.489 – 492.

171 LEIGH 1997, 297 f.

172 Für eine ausführliche Analyse der Szene vgl. NILL 2018, 123 – 153, der anschließend auch auf Zoomeffekte und binäre Oppositionen in der Seeschlacht von Massilia eingeht.

173 KÜHLMANN 1973, 274 f.; vgl. Kap. 2.1.1.

lender Passagen, die zur Anschaulichkeit beiträgt und das Interesse auch über längere Zeit wachhält. Auch Lucan verwendet diese Struktur. WILHELM METGER zeigt, dass Lucan die Seeschlacht von Massilia (3.509–762) vom Gesamteindruck der Flotten bis zur Reihe der Zweikämpfe immer schärfer fokussiert.¹⁷⁴ NICOLA HÖMKE legt dar, wie er bei der reihenden Darstellung von Scaevas Kampf (6.144–262) zwischen Nah- und Fernperspektiven oszilliert.¹⁷⁵ Dies gilt ebenso für die Rückschau: Eindringliche Einzelszenen stellen ein Bild in den Mittelpunkt (v. a. Antonius und Scaevola) oder zeigen eine kurze Folge von Details, wie die Suche des Sprechers nach seinem Bruder oder die Zerstückelung des Gratidianus. Sie wechseln sich mit etwas distanzierteren Reihen wie etwa den Familienmorden unter Sulla (2.146–151) und Passagen mit dem Charakter von Panorama-Aufnahmen ab (Lebendtote in der Gruft, 2.152f.). Das zweifellos gewaltigste und mit 12 Versen ausführlichste Panoramabild¹⁷⁶ ist der mit Leichen verstopfte, die Felder mit Blut überschwemmende Tiber: Als bekanntes Motiv und Höhepunkt von Schlachtfeldbeschreibungen bietet er den formal passenden Abschluss der Rückschau dar; seine eigenen Grenzen sprengend fasst er alle vorangegangenen Maßüberschreitungen bildlich zusammen und scheint den endgültigen Schlusspunkt zu setzen. Allerdings suggeriert Lucan in der Rückschau wiederholt Schlusspunkte, nur um sie anschließend zu überschreiten. Diesem Phänomen widme ich mich im nächsten Abschnitt.

6.6.3 Die Überschreitung vermeintlicher Schlusspunkte

Mit 135 Versen ist Lucans Rückschau auf die Tode unter Marius und Sulla eine sehr lange Reihe, die allein schon aus Gründen der Übersichtlichkeit und aus Rücksichtnahme auf den Rezipienten in mehrere Untergruppen gegliedert ist. Daraus ergibt sich ein Potenzial für mehrere Abschlüsse, das Lucan sehr bewusst ausnutzt, in dem er einen Abschluss suggeriert und im nächsten Moment durch die Fortsetzung der Reihe übertritt. Gleichzeitig verknüpfen bestimmte Motive die verschiedenen Untergruppen und schaffen so ein dichtes Geflecht von Bildern.

Auf die Ringkomposition des marianischen Abschnitts (101–129) habe ich bereits hingewiesen (Kap. 6.4.2): Die Ermordung Scaevolans am Altar bezieht sich zurück auf das Blut in den Tempeln und das Töten von Alten und Kindern. Der Abschluss mit Scaevola beschließt nicht nur diese Untergruppe, sondern qualifiziert sie vor der Folie des Falls von Troja – statt jedoch wie der Tod von Priamus und Astyanax ein Ende des Kämpfens zu markieren, kann Scaevolans Tod nur ein vorläufiges Ende bleiben. Den Eindruck einer Schlussmarkierung unterstützt Lucan mit dem übergangslos ange-

¹⁷⁴ METGER 1957, 24 f.

¹⁷⁵ HÖMKE 2010, 103.

¹⁷⁶ CONTE 1968, 237 vergleicht diese Schlusszene mit einem imposanten Bühnenaufbau: „esso anzi è l' elemento scenografico con cui si conclude il processo di continua visualizzazione per singole immagini successive secondo cui è costituito il terribile spettacolo delle stragi mariane e sillane.“

fügten Rückblick auf die Karriere von Marius, der kurz nach dem Antritt seines siebten Konsulats stirbt:

*septimus haec sequitur repetitis fascibus annus.
ille fuit vitae Mario modus, omnia passo
quae peior fortuna potest, atque omnibus uso
quae melior, mensoque hominis quid fata paterent.*

Im siebten Jahr danach wurden die Faszen wieder auferrichtet.
Das machte das Lebensmaß für Marius voll, der alles gelitten hatte
was das Pech vermag, und doch alles genossen hatte,
was das Glück vermag, und ausgelotet hatte, was das Schicksal dem Menschen eröffnet.

Luc. *BC* 2.131–134

Dieser fast philosophisch klingende, distanzierte Nachruf auf Marius steht in scharfem Kontrast zu den Morden, die unter seinem Kommando stattfanden und von denen wir unmittelbar davor lesen. Er entspricht nicht dem Schluss, den man erwartet hätte. Allerdings war Marius lange auch einer der charismatischsten und beliebtesten Anführer gewesen. Von den mehrmaligen Wendungen seines Lebens – vom Militärführer zum Exilanten zum Herrscher Roms, der schließlich kurz nach Antreten des siebten Konsulats stirbt – hat der Sprecher der Rückschau bereits in 2.68–98 erzählt. Sie lassen Marius zu einem Prototyp für die Extreme des menschlichen Schicksals werden.¹⁷⁷ Anhand dieser polaren Gegensätze ließe sich ein gesundes Mittelmaß für ein normales Menschenleben erkennen. Marius ist bei Lucan ein Mann, der am eigenen Leib Extremsituationen erfahren hat. Doch sein Ausloten dessen, was das Schicksal bereithält, überschreitet auch für andere Menschen das Maß eines normalen Lebens.

Obwohl das Morden unter Marius ein vermeintlich nicht zu überschreitendes Maß darstellt, setzt sich das Sterben nach seinem Tod nahtlos fort. *quot cadavera, quot stratas catervas* in 2.135 greift die Ausrufe *quis ille dies, quanto gradu mors cucurrit* vom

¹⁷⁷ Dieser Aspekt am Leben des Marius wird nicht nur von Lucan thematisiert: Plutarch verweist auf einen römischen Historiker, von dem er eine Anekdote übernimmt, in der Marius selbst sein wechselhaftes Schicksal reflektiert; andererseits ist Plutarchs Marius trotz seiner Erfolge am Lebensende nicht zufrieden, sondern maßlos in seinem Ehrgeiz: Plut. *Mar.* 45.5 Γάιος δέ τις Πείσων, ἀνὴρ ἱστορικὸς, ἱστορεῖ τὸν Μάριον ἀπὸ δειπνῶν περιπατοῦντα μετὰ τῶν φίλων ἐν λόγοις γενέσθαι περὶ τῶν καθ' ἑαυτὸν πραγμάτων, ἄνωθεν ἀρξάμενον: καὶ τὰς ἐπ' ἀμφοτέρα πολλάκις μεταβολὰς ἀφηγησάμενον εἰπεῖν ὡς οὐκ ἔστι νοῦν ἔχοντος ἀνδρὸς ἔτι τῇ τύχῃ πιστεῦειν ἑαυτόν. [...] 45.7. διὸ ἔτη μὲν ἑβδομήκοντα βεβιωκώς, ὑπατος δὲ πρῶτος ἀνθρώπων ἐπτάκις ἀνηγορευμένος, οἶκόν τε καὶ πλοῦτον ἀρκοῦντα βασιλείας ὁμοῦ πολλαῖς κεκτημένος, ὠδύρετο τὴν ἑαυτοῦ τύχην ὡς ἐνδεῆς καὶ ἀτελῆς ὢν ἐπόθει προαποθνήσκων. – 45.5. Doch ein gewisser Gaius Piso, ein Geschichtsschreiber, erzählt, dass Marius nach dem Essen mit Freunden spazierenging und über seine Errungenschaften sprach, die er von Beginn an erreicht hatte: Und nachdem er die häufigen Wendungen zu beiden Seiten hin [=die häufigen Wendungen in seinem Leben, von gut zu schlecht und umgekehrt] aufgezählt hatte, sagte er, dass kein Mann mit Verstand sich selbst noch dem Schicksal anvertrauen sollte. [...] 45.7. Daher – obwohl er schon 70 Jahre gelebt hatte, als erster Mann sieben mal gewählt worden war, und genug Reichtum für viele Königreiche zugleich erworben hatte – beklagte er sein Schicksal, weil er dem Tod nahe war, ohne zu haben und ohne vollendet zu haben, was er wollte.

Beginn des marianischen Abschnitts (2.98 ff.) auf und statt Marius *victor* zieht Sulla *ultor* in die Stadt. Wie oben dargelegt werden die Motive aus dem ersten Abschnitt unter Sulla aufgegriffen und gesteigert – nun ist es ein bewusster Mord innerhalb von Familien statt ein wahlloses Töten aller Altersgruppen, zu Mord kommt Selbstmord dazu, ein mythisches Ausmaß wird erreicht. Zunächst wird die Struktur von Untergruppen wiederholt: Auf die blutige Machtübernahme (2.98–133 Marius, 2.139–145 Sulla) folgt allgemeines Morden (2.101–118 unter Marius, 2.146–159 unter Sulla, hier erweitert durch Selbstmorde), das schließlich eindringlich und persönlich wird – unter Marius sind es namentlich bekannte Opfer (119–130), unter Sulla erzählt zunächst der alte Mann, wie er selbst unter den Toten nach seinem Bruder suchte (169–174). Der Foltertod des Gratidianus ist das Pendant zur Reihe von Antonius bis Scaevola. Zudem greift er den Troja-Mythos wieder auf, und der Name *Marius* verweist ebenfalls auf das Ende des marianischen Abschnitts und suggeriert, nun am Ende des sullanischen Abschnittes angekommen zu sein. Auch die starke Mehrfachaufladung durch weitere Assoziationen von Philomela bis Cicero bis hin zum Verweis auf kopflose Körper (und damit Vergils Priamus und Pompeius) verstärkt diesen Eindruck: Bis zur Verunklärung wird hier der sullanische Abschnitt mit einem Schlusselement qualifiziert. Doch statt mit diesem Höhepunkt abzuschließen, folgen die Massensexekutionen in Praeneste und auf dem Marsfeld bis hin zum Leichenfluss Tiber. Dieser bleibt zwar als letztes, ikonisches Bild für die Bürgerkriege der 80er Jahre stehen, aber die Reihe ist noch nicht zu Ende. Während die Rückschau größtenteils eine Reihe von Opfern zeigt, schließt der Sprecher mit einem Kommentar zu den Tätern, von denen Sulla prominent als Zuschauer vorgeführt worden ist. Alles Morden wird hier zynisch als „Leistung“ von Sulla qualifiziert, die ihm Ruhm (und eine besonders bedeutende Grabstelle) eingebracht hat:

*Hisne salus rerum, felix his Sulla vocari,
his meruit tumulum medio sibi tollere Campo?*

Wegen dieser Taten hat es Sulla verdient, „Rettung des Staates“, „Glücklicher“ genannt zu werden?

Wegen dieser Taten hat er es verdient, sich ein Grabmal mitten auf dem Marsfeld zu errichten?
Luc. BC 2.221f.

Selbst für den Sieger bleibt letzten Endes nur ein Grab. Die prominente Stelle auf dem Marsfeld mag den Rezipienten daran erinnern, dass auch Caesar seine Grabstätte auf dem Marsfeld geplant hatte. JAN RADICKE nennt weitere Parallelen, die sich zwischen Caesar und Motiven der Rückschau ziehen lassen: Den in Kap. 6.3.6 angesprochenen Anklang visuellen Kannibalismus beim Kopf des Antonius und Anblick des Schlachtfeldes, die leichenübersäte Landschaft in Rom und bei Pharsalos (7.789–824), der blutige Tiber und der blutige Peneios (8.33f.).¹⁷⁸ Auch der alte Sprecher der Rückschau macht überdeutlich, dass er (Kriegs)geschichte als Zyklus und den be-

vorstehenden Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius als gesteigerte Wiederholung der alten Reihe versteht:

*haec rursus patienda manent, hoc ordine belli
ibitur, hic stabit civilibus exitus armis.
quamquam agitant graviora metus, multumque coitur
humani generis maiore in proelio damno.*

Dies zu ertragen steht **wieder** bevor, in dieser Kriegsordnung wird man marschieren, dieses Ende wird für die Bürgerwaffen feststehen. Obwohl: schlimmere Ängste treiben [uns], und viel größerer Schaden für das Menschengeschlecht erwächst in der Schlacht.

Luc. *BC* 2.223 – 226

Nicht nur muss man Sulla als schlimmer denn Marius begreifen, folgt man dem alten Mann, dann muss man den Konflikt zwischen Caesar und Pompeius als weitere Steigerung sehen. Da aber bereits das Sterben unter Sulla jedes Maß überschreitet, ist ein *plus quam Sulla* nur schwer vorstellbar – nichtsdestotrotz, so denke ich, ist die Rückschau ganz klar programmatisch zu lesen: Lucans Epos *Bellum Civile* ist eine ständige Auseinandersetzung mit der Herausforderung, die traditionellen Motive aus Kriegsschilderungen noch weiter zu steigern und dabei immer wieder auch selbst gesetzte Maßstäbe zu sprengen bzw. zu unterlaufen. Die langen Reihungen, in der Rückschau so eindringlich vorgeführt, sind ein wiederkehrendes Mittel, um das Epos mit Sterbeszenen zu (über)füllen. Auch in Buch 3, 7 und 9 führt Lucan extreme Todesarten, Zerstückelungen und Entstellung vor. Ähnlich wie in der Rückschau führt erst eine Form der Steigerung zum Abbruch einer Reihe: Bei der Seeschlacht von Massilia stehen neben allgemeinen Kampfschilderungen neun einzelne, bizarre Todesarten in vier Gruppen, bei denen sich die Soldaten gegenseitig töten – erst der Selbstmord von Argus' Vater beschließt die Reihe (3.538–751).¹⁷⁹ Die überraschend kurze Schlachtbeschreibung von Pharsalos setzt mit der Aristie von Domitius ein, im Kampfgeschehen greift Lucan sieben anonyme Zweikämpfe heraus, beschließt die Reihe aber wieder mit einer Steigerung, in der sich Rückbezüge zur Rückschau erkennen lassen: Ein Soldat köpft seinen Bruder, um ihn auszurauben, ein anderer verstümmelt das Gesicht seines eigenen Vaters (7.599–631). Catos Truppen begegnen in der libyschen Wüste einer Reihe verschiedener Schlangen, deren Biss jeweils einen qualvollen, entstellenden Sterbeprozess auslöst; das sechste Opfer schafft es schließlich, dem Tod durch Selbstverstümmelung zu entkommen (9.828–833). Die Rückschau führt diese Motive auf engem Raum ein und vernetzt so die unterschiedlichen Kampfbeschreibungen miteinander: Sie ist eine komprimierte *caedis imago*, die sich im Laufe der Lektüre immer weiter entfalten kann. In der Rückschau suggeriert die Haltung des Sprechers, dass uns im *Bellum Civile* eine klimaktische Steigerung der

¹⁷⁹ Vgl. die Analyse der Reihung und der Steigerung bei OPELT 1957, METGER 1957, 25–73 und NILL 2018, 154–256.

dargestellten Gewalt wie der Darstellung von Gewalt bevorsteht. Diese Erwartung unterläuft Lucan jedoch, indem er auf eine konsequente Überbietung verzichtet und vielmehr Motive anhäuft, wiederholt und bis ins Absurde hinein variiert.

6.7 Fazit: Anregungen zu aktivem Rezipieren in der Rückschau

Lucans Rückschau in Buch 2 stellt den Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius als gesteigerte Wiederholung des Bürgerkrieges zwischen Marius und Sulla dar. So ist die ganze Rede des alten Mannes geprägt von motivischen Wiederholungen, welche die eher isoliert nebeneinanderstehenden Untergruppen der Opferreihe miteinander verbinden. Wie oben dargelegt, werden die Opfer der marianischen Morde durch Namen (oder Rang) und ein Körperteil gekennzeichnet, während Tat und Täter ausgeblendet werden. Diese Körperteile lassen sich zu einem toten Körper zusammensetzen, der auf symbolischer Ebene den Zerfall der Republik darstellen könnte, zunächst einmal aber vor allem Grenzüberschreitungen thematisiert, die aus Mythos und Dichtung bekannt sind, wie Kannibalismus und den Mord am Altar. Bei Grati-dianus beschreitet Lucan den umgekehrten Weg, um zum gleichen Ergebnis zu gelangen. Dem einzigen namentlich genannten Opfer der sullanischen Proskriptionen gibt Lucan fast doppelt so viele Verse wie den marianischen (20 zu 12); hier zerstückelt er einen Körper, von dem manche Einzelteile an den Verlust der Redefreiheit erinnern, in erster Linie aber zur metapoetischen Reflexion anregen und danach fragen lassen, wie ein solches Extrem menschlicher (Un)taten überhaupt sprachlich darstellbar ist. Durch die vielfache literarische Aufladung der Todesszenen, ringkompositorische Rückverweise und den parallelen Aufbau der marianischen und sullanischen Gruppen suggeriert Lucan mehrmals einen Abschluss der Reihe, nur um diese in gesteigertem Maß fortzuführen. Die Rückschau des alten Mannes bietet sich quasi als Maßstab für den bevorstehenden Krieg zwischen Caesar und Pompeius an. Lucans Schilderung des *Bellum Civile* jedoch setzt dieses Ordnungsprinzip *nicht* fort – und sprengt genau dadurch jegliche Messlatte, indem er so den Verlust von Ordnung und festgesetzten Grenzen demonstriert.

Zugleich reduziert Lucan in der gesamten Rückschau den narrativen und historischen Kontext zugunsten von einzelnen, durch Kontrast visuell eindrucksvollen Motiven, die auf in Mythos und Dichtung verhandelte Themen anspielen. Damit wird die vermeintlich so historisch orientierte Rückschau auf die Ebene fiktionaler Dichtung verlagert und Lucans Anspruch verdeutlicht, trotz des historischen Themas epische Literatur und nicht etwa historiographische Verse zu schreiben. Darüber hinaus erfordert diese Technik der Reduktion von Narrativ und Kontext eine intensiviertere Beteiligung des Lesers, der sich selbst durch aktives Ergänzen an der Konstruktion eines Handlungsvorgangs und / oder durch Assoziieren der Anspielungen an der Konstruktion eines Deutungszusammenhangs beteiligen soll. Gleichzeitig stellt Lucan die Vorstellung einer eindeutigen Sinnzuweisung im gesamten Abschnitt konsequent in Frage, indem er wiederholt auf die Verkehrung von Rollen und Verunklärung von Grenzen hinweist: Aus

Tätern werden Opfer und umgekehrt, Lebendes wird mit Totem vermischt, sogar die Landschaft verwandelt sich in tote Körper. Die weitgehende Ausblendung der Täter und fehlende Charakterisierung der Opfer über ihren Namen hinaus sowie die fehlende Narration einer Handlungsabfolge bewirken, dass Szenen wie der Tod des Gratidianus nicht wie bei Valerius Maximus als *exemplum* von Grausamkeit oder Tapferkeit gelesen werden können. Ein „moralisches“ Urteil wird erschwert, da selbst Täter-, Erzähler- und Zuschauerperspektive nicht eindeutig zu trennen sind.

Lucan reflektiert, welche Rolle die Beteiligung des Rezipienten spielt: Wer sich darauf einlässt und aktiv beteiligt, intensiviert sein Rezeptionserlebnis auch durch die Reflexion seiner eigenen Tätigkeit. Eine solche Intensivierung ist zunächst unabhängig vom Inhalt des Gelesenen. Die bewusste Entschlüsselung von Anspielungen auf mythische und literarische Gestalten führt hin zu einer erhöhten Deutungsaktivität und weg vom Inhaltlichen; eine solche Distanzierung und verringerte Anteilnahme ist Bestandteil des ästhetischen Genusses. Bei der Präsentation von Gewalttaten wird der Reflexionsgrad – die Intensivierung – dadurch verschärft, dass dieser ästhetische Genuss getrübt wird: Die Ausübung von Gewalt und damit die Aufteilung in Täter und Opfer scheint es uns fast immer abzuverlangen, Position zu beziehen, und pocht damit auf die Bedeutung des Inhaltlichen. Die Gestaltung der Rückschau als Reihe zwingt den Rezipienten dazu, sich immer wieder aufs Neue mit dieser Ambivalenz auseinanderzusetzen.

Anhang: Text und Übersetzung der Rückschau: Luc. *BC* 2.98 – 233

<i>[...] Pro fata! quis ille,</i>	
<i>quis fuit ille dies, Marius quo moenia victor</i>	
<i>corripuit, quantoque gradu mors saeva cucurrit.</i>	100
<i>nobilitas cum plebe perit, lateque vagatus</i>	
<i>ensis, et a nullo revocatum pectore ferrum.</i>	
<i>stat cruor in templis multaque rubentia caede</i>	
<i>lubrica saxa madent. nulli sua profuit aetas:</i>	
<i>non senis extremum piguit vergentibus annis</i>	105
<i>praecepisse diem, nec primo in limine vitae</i>	
<i>infantis miseri nascentia rumpere fata.</i>	
<i>crimine quo parvi caedem potuere mereri?</i>	
<i>sed satis est iam posse mori. trahit ipse furoris</i>	
<i>impetus, et visum lenti quaesisse nocentem.</i>	110
<i>in numerum pars magna perit, rapuitque cruentus</i>	
<i>victor ab ignota voltus cervice recisos</i>	
<i>dum vacua pudet ire manu. spes una salutis</i>	
<i>oscula pollutae fixisse tremantia dextrae.</i>	
<i>mille licet gladii mortis nova signa sequantur,</i>	115
<i>degener o populus, vix saecula longa decorum</i>	
<i>sic meruisse viris, nedum breve dedecus aevi</i>	
<i>et vitam dum Sulla redit. cui funera volgi</i>	
<i>flere vacet? vix te sparsum per viscera, Baebi,</i>	

innumeras inter carpentis membra coronae 120
discessisse manus, aut te, praesage malorum
Antoni, cuius laceris pendentia canis
ora ferens miles festae rorantia mensae
inposuit. || truncos laceravit Fimbria Crassos;
saeva tribunicio maduerunt robora tabo. 125
te quoque nelectum violatae, Scaevola, Vestae
ante ipsum penetrare deae semperque calentis
mactavere focos; parvom set fessa senectus
sanguinis effudit iugulo flammisque pepercit.
septimus haec sequitur repetitis fascibus annus. 130
ille fuit vitae Mario modus, omnia passo
quae peior fortuna potest, atque omnibus uso
quae melior, mensoque hominis quid fata paterent.
iam quot apud Sacri cecidere cadavera Portum
aut Collina tulit stratas quot porta catervas, 135
tum cum paene caput mundi rerumque potestas
mutavit translata locum, Romanaque Samnis
ultra Caudinas speravit volnera Furcas!
Sulla quoque immensis accessit cladibus ultor.
ille quod exiguum restabat sanguinis urbi 140
hausit; dumque nimis iam putria membra recidit
excessit medicina modum, nimiumque secuta est,
qua morbi duxere, manus. periere nocentes,
sed cum iam soli possent superesse nocentes.
tum data libertas odiis, resolutaque legum 145
frenis ira ruit. || non uni cuncta dabantur
sed fecit sibi quisque nefas: semel omnia victor
iusserat. || infandum domini per viscera ferrum
exegit famulus, nati maduere paterno
sanguine, certatum est cui cervix caesa parentis 150
cederet, in fratrum ceciderunt praemia fratres.
busta repleta fuga, permixtaque viva sepultis
corpora, nec populum latebrae cepere ferarum.
hic laqueo fauces elisaque guttura fregit,
hic se praecipiti iaculatus pondere dura 155
dissiluit percussus humo, mortesque cruento
victori rapuere suas; hic robora busti
exstruit ipse sui necdum omni sanguine fuso
desilit in flammis et, dum licet, occupat ignes.
colla ducum pilo trepidam gestata per urbem 160
et medio congesta foro: cognoscitur illic
quidquid ubique iacet. scelerum non Thracia tantum
vidit Bistonii stabulis pendere tyranni,
postibus Antaei Libye, nec Graecia maerens
tot laceros artus Pisaea flevit in aula. 165
cum iam tabe fluunt confusaque tempore multo
amisere notas, miserorum dextra parentum
colligit et pavido subducit cognita furto.
meque ipsum memini, caesi deformia fratris

<i>ora rogo cupidum vetitisque inponere flammis,</i>	170
<i>omnia Sullanae lustrasse cadavera pacis</i>	
<i>perque omnis truncos, cum qua cervice recisum</i>	
<i>conveniat, quaesisse, caput. quid sanguine manes</i>	
<i>placatos Catuli referam? cum victima tristis</i>	
<i>inferias Marius forsant nolitibus umbris</i>	175
<i>pendit inexploto non fanda piacula busto,</i>	
<i>cum laceros artus aequataque volnera membris</i>	
<i>vidimus et toto quamvis in corpore caeso</i>	
<i>nil animae letale datum, moremque nefandae</i>	
<i>dirum saevitiae, pereuntis parcere morti.</i>	180
<i>avolsae cecidere manus exsectaque lingua</i>	
<i>palpitat et muto vacuum ferit aera motu.</i>	
<i>hic aures, alius spiramina naris aduncae</i>	
<i>amputat, ille cavis evoluit sedibus orbes</i>	
<i>ultimaque effodit spectatis lumina membris.</i>	185
<i>vix erit ulla fides tam saevi criminis, unum</i>	
<i>tot poenas cepisse caput. sic mole ruinae</i>	
<i>fracta sub ingenti miscentur pondere membra,</i>	
<i>nec magis informes veniunt ad litora trunci</i>	
<i>qui medio periere freto. quid perdere fructum</i>	190
<i>iuvit et, ut vilem, Marii confundere voltum?</i>	
<i>ut scelus hoc Sullae caedesque ostensa placeret</i>	
<i>agnoscendus erat. vidit Fortuna colonos</i>	
<i>Praenestina suos cunctos simul ense recepto</i>	
<i>uniuſ populum pereuntem tempore mortis.</i>	195
<i>tum flos Hesperiae, Latii iam sola iuentus,</i>	
<i>concidit et miserae maculavit ovilia Romae.</i>	
<i>tot simul infesto iuvenes occumbere leto</i>	
<i>saepe fames pelagique furor subitaeque ruinae</i>	
<i>aut terrae caelique lues aut bellica clades,</i>	200
<i>numquam poena fuit. densi vix agmina volgi</i>	
<i>inter et exangues inmissa morte catervas</i>	
<i>victores movere manus; vix caede peracta</i>	
<i>procumbunt, dubiaque labant cervice; sed illos</i>	
<i>magna premit strages peraguntque cadavera partem</i>	205
<i>caedis: viva graves elidunt corpora trunci.</i>	
<i>intrepidus tanti sedit securus ab alto</i>	
<i>spectator sceleris miseri tot milia volgi</i>	
<i>non timuit iussisse mori. congesta recepit</i>	
<i>omnia Tyrrhenus Sullana cadavera gurges.</i>	210
<i>in fluvium primi cecidere, in corpora summi.</i>	
<i>praecipites haesere rates, et strage cruenta</i>	
<i>interruptus aquae fluxit prior amnis in aequor,</i>	
<i>ad molem stetit unda sequens. iam sanguinis alti</i>	215
<i>vis sibi fecit iter campumque effusa per omnem</i>	
<i>praecipitique ruens Tiberina in flumina rivo</i>	
<i>haerentis adiuvit aquas; nec iam alveus amnem</i>	
<i>nec retinent ripae, redditque cadavera campo.</i>	
<i>tandem Tyrrhenas uix eluctatus in undas</i>	

sanguine caeruleum torrenti dividit aequor. 220
hisne salus rerum, felix his Sulla vocari,
his meruit tumulum medio sibi tollere Campo?
haec rursus patienda manent, hoc ordine belli
ibitur, hic stabit civilibus exitus armis.
quamquam agitant graviora metus, multumque coitur 225
humani generis maiore in proelia damno.
exulibus Mariis bellorum maxima merces
Roma recepta fuit, nec plus victoria Sullae
praestitit invisas penitus quam tollere partes:
hos alio, Fortuna, vocas, olimque potentes 230
concurrunt. || neuter civilia bella moveret
contentus quo Sulla fuit. || sic maesta senectus
praeteritique memor flebat metuensque futuri.

[...] Beim Schicksal! Was für ein,
 was für ein Tag war das, an dem Marius die Mauern als Sieger
 durchbrach, und mit welch großen Schritten der grausame Tod rannte! 100
 Die Oberschicht starb mit der Plebs, und weit und breit wanderte
 die Klinge, und von keiner Brust wurde das Schwert zurückbeordert.
 Es stand das vergossene Blut in den Tempeln und vom vielen Morden
 scharlachrot schlüpfrig troffen die Steine. || Keinem nutzte sein Alter:
 keine Reue, in den sich neigenden Jahren den letzten Tag des Greises 105
 vorwegzunehmen, oder an der ersten Schwelle des Lebens
 des kläglichen Kleinkinds knospendes Schicksal zu zerplatzen.
 Für welches Verbrechen konnte der Kleine den Tod verdient haben?
 Aber es reicht ja schon, sterben zu können. || Antrieb ist der reine Drang
 der Raserei, und scheinbar Zeichen eines Faulen ist es,
 einen Schuldigen zu suchen. 110
 Um die Zahl zu füllen starb ein großer Teil, und es riss der blutrünstige
 Sieger von unbekanntem Nacken abgetrennte Gesichter
 während er sich schämte, mit leerer Hand zu gehen. || Die einzige Hoffnung auf Rettung war es,
 die zitternden Lippen an die besudelte rechte Hand zu heften.
 Mögen auch tausend Schwerter den neuen Feldzeichen des Todes folgen, 115
 ehrloses Volk, lange Jahrhunderte des Ruhms
 verdienten sich Männer so kaum, geschweige denn die Schande
 einer kurzen Zeit und ein Leben, bis Sulla zurückkommt. || Wer hat schon die Zeit, die Bestattungen
 eines [ganzen] Volkes
 zu beweinen? || Kaum für dich, bis zu den Eingeweiden zerrissen, Baebius,
 unter den unzähligen Händen der reißenden Umstehenden 120
 die Glieder zerteilt; oder für dich, die Übel vorhersehender
 Antonius – am ausgerissenen weißen Haar schwingend
 trug ein Soldat deinen Kopf und legte ihn tropfend auf den festlichen
 Tisch. || Die [kopfloren] Leiber der Crassi zerfetzte Fimbria,
 die grausamen Kerkerpfosten troffen von tribunizischem Totenblut. 125
 Auch dich opferten sie, nicht beachtet von der entehrten Vesta, Scaevola,
 vor dem Allerheiligsten der Göttin und den stets brennenden
 Feuern; doch das matte Alter ließ nur ein wenig
 Blut der Kehle herausströmen und schonte die Flammen.

Im siebten Jahr danach wurden die Faszen wieder errichtet. 130
 Das machte das Lebensmaß für Marius voll, der alles gelitten hatte
 was das Pech vermag, und doch alles genossen hatte,
 was das Glück vermag, und ausgelotet hatte,
 was das Schicksal dem Menschen eröffnet.
 Wieviele Leichen fielen schon bei Sacri Portum,
 und wieviele geschlagene Truppen ertrug die Porta Collina, 135
 damals, als beinahe die Hauptstadt der Welt und die Herrschaft aller Dinge
 zu einem anderen Ort verwandelt wurden, und der Samnite
 jenseits der Caudinischen Furten auf römische Wunden hoffte!
 Auch Sulla vergrößerte die unmäßigen Kämpfe als Rächer.
 Den Rest an Blut, der der Stadt noch blieb, den 140
 erschöpfte er, und während er schon allzu sehr faulende Glieder zurückschnitt,
 überschritt die Medizin das Maß, und zu weit folgte
 seine Hand, wohin die Krankheit führte. Schuldige starben,
 aber da konnten schon nur noch Schuldige übrig bleiben.
 Da war Freiheit den Hassgefühlen gegeben, und gelöst von der Gesetze 145
 Zügel toste der Zorn. || Nicht einem einzigen wurde alles gegeben
 sondern ein jeder schuf sich selbst Frevel: mit einem Befehl
 hatte alles der Sieger bestimmt. || Unsäglich: durch die Eingeweide des Herrn stieß der Diener
 das Schwert, Söhne trafen vor väterlichem
 Blut, gekämpft wurde darum, wem der geköpfte Hals der Eltern 150
 zufiel, zum Bruder fielen als Beute die Brüder.
 Grüfte angefüllt durch Flucht, vermischt mit Lebendem der Gräber
 Körper, und Verstecke wilder Tiere konnten das Volk nicht fassen.
 Hier, mit der Schlinge brach sich einer den Schlund und die zerquetschte Kehle,
 hier, kopfüber hat sich einer gestürzt und durch den harten Aufprall 155
 zerplatze er zerschmettert auf dem Boden, und entriss dem blutigen Sieger
 seine Toten; hier, einer errichtete sich selbst den Holzstapel
 des Scheiterhaufens, und bevor all sein Blut verströmt ist,
 stürzt er sich hinab in die Flammen und, so lang er noch kann, besetzt das Feuer.
 Die Köpfe der Anführer werden aufgespießt durch die zitternde Stadt getragen 160
 und mitten im Forum zusammengehäuft – da konnte man erkennen,
 was überall sonst [verborgen] liegt. Ein solches Ausmaß an Verbrechen sah Thrakien
 nicht in den Ställen des Bistonischen Tyrannen,
 noch Libyen an den Türpfosten des Antaeus, noch beweinte
 das trauernde Griechenland so viele zertrümmerte Glieder in Pisas Palast. 165
 Schon zerfließen sie vor Fäulnis und miteinander verschmolzen durch die lange Zeit
 werden sie unkenntlich, die rechte Hand der traurigen Eltern
 sammelt sie und entwendet die Erkannten in ängstlichem Diebstahl.
 Und ich selbst erinnere mich: nach dem entstellten Kopf des getöteten Bruders
 suche ich und will den Ersehnten in die verbotenen Flammen legen, 170
 alle Leichen von Sullas Frieden mustere ich
 und bei allen Leibern prüfe ich, ob mit irgendeinem Nacken das abgetrennte
 Haupt zusammenpasst. || Was soll ich berichten von den mit Blut
 besänftigten Manen des Catulus? Wenn als Opfer
 ein Marius (wobei vielleicht die Schatten die traurigen Gaben nicht wollten) 175
 das unsagbare Sühneopfer für ein unersättliches Grab stellt,
 wenn wir die zertrümmerten Knochen und Wunden so viele wie Glieder
 sehen und dass dem ganzen getöteten Körper doch

nichts für die Seele Tödliches zugefügt wurde, und den harten Brauch
unaussprechlicher Grausamkeit, dem Sterbenden den Tod vorzuenthalten. 180
Herausgedreht fielen die Hände und die herausgeschnittene Zunge
zittert und in stummer Bewegung schlägt sie die leere Luft.
Dieser haut die Ohren ab, ein anderer die Flügel der gebogenen Nase,
jener dreht aus den Höhlen die Augäpfel
und quetscht als letztes die Augen heraus, nachdem sie die Glieder gesehen haben. 185
Einem so grausamen Verbrechen wird kaum einer Glauben schenken,
dass ein einziges Haupt so viele Strafen erfuhr. || So mischen sich
beim Einsturz eines großen Gebäudes unter dem gewaltigen Gewicht
die gebrochenen Glieder – nicht mehr entstellt kommen die kopflosen Körper
an die Küste, die mitten im Meer umkommen. || Worin lag die Freude, den Lohn 190
zu verderben und, als wäre es wertlos, das Gesicht des Marius zu zerschlagen?
Damit dieses Verbrechen und der zur Schau gestellte Mord Sulla gefielen,
musste er doch zu erkennen sein. || Fortuna von Praeneste sah
alle ihre Einwohner zugleich das Schwert empfangen,
ein Volk sterbend in der Zeitspanne eines einzigen Todes. 195
Dann fiel die Blüte Hesperias, Latiens einzige Soldatenschaft,
und befleckte mit Blut die Schafsweiden des traurigen Rom.
So viele Truppen zugleich fielen in tödlicher Bedrohung
oft durch Hunger und den Zorn der See und plötzliche Einstürze
oder durch Seuche der Erde und des Himmels oder kriegerische Schlachten, 200
niemals war es durch Strafe. Inmitten der Scharen der dichtgedrängten Menge
und den ob des drohenden Todes blutleeren Truppen
konnten die Sieger kaum die Hände rühren; nach vollbrachtem Mord
fallen sie kaum um, und wackeln mit unsicherem Hals, doch jene
drückt die große Zahl der Abgeschlachteten und die Leichen vollbringen 205
einen Teil des Mordes: lebende werden von schweren kopflosen Leibern zerquetscht.
Unberührt davon sitzt sicher auf der Höhe der Betrachter
des so großen Verbrechens: es schreckte ihn nicht, den Tod
so vieler Tausend der armen Menge zu befehlen. || Alle angehäuften
Leichen Sullas nahm die Mündung des Tyrrenus auf. 210
In die Fluten fielen die ersten, auf Körper die letzten.
Flussabwärts blieben Schiffe stecken, und von blutiger Verwüstung
unterbrochen strömte der vordere Teil des Flusses in die See,
am Damm staute sich das nachfolgende Wasser. Schon bahnte sich die Kraft
des tiefen Blutes einen Weg und strömte über das ganze Feld 215
und in vorwärts stürzendem Lauf in den Tiber
unterstützte es die stockenden Gewässer; schon hielt weder Flussbett
den Strom noch die Ufer, und die Leichen kehrten zum Feld zurück.
Am Ende, mit Mühe in die Tyrrenischen Wellen vorgedrungen,
teilte es mit tosendendem Blut die blaue See. 220
Wegen dieser Taten hat es Sulla verdient, „Rettung des Staates“,
„Glücklicher“ genannt zu werden?
Wegen dieser Taten hat er es verdient, sich ein Grabmal
mitten auf dem Marsfeld zu errichten?
Dies zu ertragen steht wieder bevor, in dieser Kriegsordnung
wird man marschieren, dieses Ende wird für die Bürgerwaffen feststehen.
Obwohl: schlimmere Ängste treiben [uns], und viel größerer 225
Schaden für das Menschengeschlecht erwächst in der Schlacht.

Für die marianischen Verbannten war der größte Kriegslohn
das wiedergewonnene Rom; für Sulla bot der Sieg nicht mehr,
als die gegnerische Seite völlig zu vernichten:

Diese anderen, Fortuna, rufst du, und lang schon mächtig
strömen sie zusammen. || Keiner von beiden würde Bürgerkriege in Bewegung setzen,
wäre er zufrieden mit dem, was Sulla hatte.“ || So weinte das traurige Alter
eingedenk des Vergangenen und fürchtend das Zukünftige.

230

7 Fazit: Anschauliche Aufzählungen tödlicher Gewalt bei Seneca und Lucan

Welche Wirkung hatten die langen Aufzählungen physischer Gewalttaten in Senecas *De ira* und in Lucans Rückschau auf ihre Zeitgenossen?

Eindeutig lässt sich sagen: Wir wissen es nicht. Wir haben keine überlieferten Aussagen darüber, ob die Leser und Zuhörer von der Länge der Passagen schockiert oder gelangweilt waren, gebannt von der Imagination dieses Panoramas an Gewalt und ergriffen von Gefühlen wie Mitleid und Abscheu oder fasziniert von der literarischen Präsentation bekannter Motive und angeregt zur Reflexion. Letztlich darf nicht vergessen werden, dass diese Reaktionen – wie auch die Reaktionen späterer Rezipienten – von der individuellen Disposition abhängig sind. Dennoch scheint es mir möglich, sich den Grundvoraussetzungen anzunähern, die für die Autoren und ihre Rezipienten des 1. Jh. n. Chr. gelten. Darum habe ich in dieser Arbeit mich zunächst damit befasst, welche Aussagen zur Rezeption von Gewaltdarstellungen überliefert sind, und welche Aufzählungsformen und –funktionen die antike Rhetoriklehre kennt.

7.1 Affekterregung durch Gewaltdarstellungen

Antike Texte, die sich explizit mit der Rezeption von inszenierter Gewalt beschäftigen, sind selten. In Kapitel 3 habe ich Passagen von Platon bis Augustinus untersucht. Trotz aller Differenzen zeigt sich eine Gemeinsamkeit: Unabhängig von der beschriebenen Rezeptionssituation (Theater, Arena, Rhetorikübungen, Lektüre) scheinen Affekte beim Publikum hauptsächlich durch die (imaginierten) Sinneswahrnehmungen, insbesondere durch visuelle Eindrücke ausgelöst zu werden. Genannt oder unterstellt werden Mitleid, Kummer, am häufigsten aber Staunen (*thaumazein*, *mirari*) und Erschütterung (*ekplēxis*). Genau diese Begriffe verwendet die antike Rhetoriklehre auch für die überwältigende Affekterregung durch aufzählende Beschreibungen.¹ Wie die Texte in Kapitel 3 deutlich machen, werden Staunen und Erschütterung durchaus ambivalent gesehen: Einerseits kann die Überwältigung des Rezipienten Bewunderung für die (sprachliche) Darstellungskunst auslösen und der eigenen Argumentation eine stärkere Überzeugungskraft verleihen. Das neugierige Staunen begünstigt Erkenntnisprozesse, da es einen Forscherdrang auslösen kann, zum Lernen motiviert und dadurch auch als didaktisches Instrument nutzbar wird.² Andererseits können Staunen und Erschütterung genauso zu einem Verlust der Selbstbeherrschung führen, wenn sich der Rezipient den spontan ausgelösten Emotionen unreflektiert hingibt und

1 Kap. 3.3.

2 Kap. 3.3 und 3.5.

sie schließlich um ihrer selbst willen genießt.³ Diese Verknüpfung von Staunen und Lust (*voluptas*) charakterisiert den negativ beurteilten Voyeurismus, der vor allem in Zusammenhang mit dem Betrachten bzw. der Imagination des physischen Leidens anderer beschrieben wird. Dies ist unabhängig davon, ob es sich um die Darstellung fiktiver Ereignisse (z. B. im Theater), die Präsentation tödlicher Gewalt (wie bei Exekutionen und Gladiatorenkämpfen) oder die Beschreibung eines historischen Geschehens handelt. Je mehr dabei der Inszenierungscharakter im Vordergrund steht, desto mehr wird auch der ästhetische Genuss an der technisch-künstlerisch perfekten Darstellung hervorgehoben.

Dieser Überblick spricht dafür, dass Gewaltdarstellungen grundsätzlich das Potential hatten, Rezipienten zu faszinieren, vielfältige emotionale Reaktionen zu provozieren und auch auf ästhetischer und intellektueller Ebene Anregungen zu bieten. Ich gehe deshalb davon aus, dass auch die Gewaltdarstellungen bei Seneca und Lucan genau darauf angelegt sind. Grundlage für die verschiedenen Reaktionen sind allerdings das spontane Staunen, die Erschütterung, mit einem Wort: die Faszination eines Textes.

7.2 Aufzählung und Anschaulichkeit bei Seneca und Lucan

Die Faszination, die von Texten wie Senecas *De ira* oder Lucans *De bello civile* ausgeht, gründet sich auch auf der Anschaulichkeit der Beschreibungen, welche die *phantasia* („Imaginationskraft“, „konkrete Vorstellung“) der Rezipienten anregen und damit auch ihre emotionale Reaktion beeinflussen sollen. Die antike Rhetoriklehre kennt verschiedene Mittel, um die *phantasia* anzusprechen – unter anderem die Aufzählung. In Kapitel 2 habe ich anhand von Quintilians *Institutio oratoria* enumerative Formen wie *enumeratio*, *amplificatio* und *merismos* vorgestellt. Die Analyse von Senecas *De ira* und einer Auswahl seiner Briefe sowie von Lucans Rückschau hat gezeigt, dass deren aufzählende Passagen ähnliche Gestaltungs- und Funktionsweisen haben wie die Aufzählungsformen, die Quintilian aufführt. Abschließend möchte ich diese Ähnlichkeiten zusammenfassen.

Reduktion auf Details und *enumeratio*

Die *enumeratio*, die aufzählende Zusammenfassung eines bereits bekannten Inhalts, ist anschaulich im Sinne von systematisierender Ordnung. Sie begünstigt die Reduktion von Informationen, wodurch die als zentral erachteten Elemente hervorgehoben werden. Diese wiederum können zur Kategorienbildung beitragen.⁴

³ Kap. 3.3 und 3.6.

⁴ Vgl. Kap. 2.2.

Obwohl sich die *enumeratio* streng genommen auf einen Redeteil bezieht, lässt sich das Prinzip auf die hier behandelten Autoren übertragen: So funktioniert beispielsweise die Auflistung bekannter *exempla*, die bis auf den Namen reduziert werden können. Besonders deutlich zeigt sich dies in Senecas Briefen, deren Reduktionsverfahren ich in Kapitel 4 untersucht habe. Typisch für Seneca ist die Verknüpfung der Namen von *exempla*-Trägern mit einem konkreten Detail, das die im *exemplum* enthaltene Handlung auf ein einziges Bild reduziert und gleichzeitig die Imaginationskraft des Rezipienten anspricht.

In dieser Weise gestaltet auch Lucan die Aufzählung der Männer, die auf die Veranlassung des Marius sterben. Unter Ausblendung des historischen Kontextes werden jeweils Name und Rang des Opfers genannt und mit einem blutigen Detail verknüpft.⁵ Dafür wählt er visuell eindrucksvolle Motive, die auf in Mythos und Dichtung verhandelte Themen anspielen. Beispielsweise suggerieren Andeutungen des Kannibalismus, dass der Antrieb der Anführer primär die Lust an der Gewalt und an der Beobachtung von Gewalt ist.⁶ Die Wahl der geschilderten Tode parallelisiert das Bürgerkriegsgeschehen in Rom mit dem Fall Trojas, ohne diesen Themenkomplex direkt zu erwähnen.⁷ Auffällig ist auch die Reduktion der komplexen Geschichte des Gratidianus.⁸ Seine Zerstückelung bei lebendigem Leib ist nicht nur losgelöst vom historischen Hintergrund, sondern wird auf die Aufzählung der abgetrennten Körperteile reduziert. Die genaue Formulierung wiederum legt die Assoziation zu Figuren wie Philomela oder Daedalus nahe, in deren Mythen die bildliche und sprachliche Darstellung von eigentlich nicht in Worte zu fassenden Gewalterfahrungen thematisiert wird.

Durch die Reduktion von Narrativ und Kontext fordern Seneca und Lucan eine intensiviertere Beteiligung des Rezipienten heraus: Nur indem er selbst Ergänzungen vornimmt, kann er einen vollständigen Handlungsvorgang imaginieren. Zugleich erlaubt ihm gerade die Reduktion freiere Assoziationen zu den Motiven, so dass er sich an der Konstruktion eines Deutungszusammenhangs beteiligen kann.

Konkretisierung, *merismos* und *enargeia*

Wie schon die Reduktion auf ein Detail oder einen Handlungsausschnitt zeigt, ist keineswegs die vollständige Abbildung eines Geschehens für die Erzeugung von Anschaulichkeit notwendig, sondern die Involvierung des Rezipienten. Die Rhetoriklehre bezeichnet das Potential eines Textes dazu als *enargeia*: Es geht darum, die *phantasia* derart zu stimulieren, dass der Rezipient den Eindruck hat, beim Geschilderten selbst anwesend zu sein. Wichtig sind hier die Vermittlung von Sinneseindrücken und der Anstoß zu emotionalen Reaktionen. Daher genügen passend gewählte Details, die

5 Kap. 6.2.

6 Kap. 6.3.

7 Kap. 6.4.

8 Kap. 6.5.

konkrete Gegenstände benennen, oder an Wissen, Alltagserfahrung und Wertvorstellungen des Rezipienten anknüpfen, um einen Gesamteindruck zu vermitteln oder eben den Rezipienten selbst zur Ergänzung anzuregen. Quintilian geht in diesem Zusammenhang besonders auf den *merismos* ein, d. h. auf die Aufspaltung und die Konkretisierung abstrakter Begriffe.⁹

Auch Seneca wechselt in seinen *exempla* in *De ira* zwischen eher abstrakten Formulierungen und konkreten Details wie Körperteilen und Blut, Verletzungen, Waffen bzw. Folterwerkzeugen. Durch diese Wiederholung verstärkt er den Appell an die *phantasia* der Rezipienten und bietet gleichzeitig mehrfache Blickwinkel (zum Teil auch aus Tätersicht) auf das Geschehen. So werden unterschiedliche Identifikationspotentiale geschaffen, die differenzierte emotionale Reaktionen ermöglichen.

Dem *merismos* noch näher stehen Senecas listenförmige Aufzählungen.¹⁰ Er spaltet eine Liste systematisch in mehrere Gruppen.¹¹ Dabei vermittelt er das Thema häufig zuerst in abstrakten Formulierungen und liefert in den folgenden Gruppen konkrete Beispiele dazu. Typisch für seine Listen sind auch die einleitende und wiederholte Aufforderung zur Visualisierung bzw. Beteiligung des Rezipienten sowie die Anbindung an anschauliche Erfahrungen des Rezipienten in Alltag, Theater und Literatur.

Lucans Rückschau ist weniger systematisch gegliedert. Dafür berührt sein Thema das Beispiel, das Quintilian zur Erläuterung des *merismos* wählt: Die Schilderung einer eingenommenen Stadt. Allerdings beschränkt Lucan seine enumerative Beschreibung ausschließlich auf das Morden, intensiviert also einen Einzelaspekt. Er betont vor allem die körperlichen Auswirkungen des Sterbens, von Verwundungen über Blut bis hin zur Fäulnis der Leichen. Indem er gängige Metaphern des Sterbens und Mythenverweise mit einer derart konkreten Körperlichkeit verbindet, vermeidet er einen klischeehaften Gebrauch der bekannten Motive.¹² Durch die Kombination überbietet er sowohl poetische Sterbeszenen als auch Autoren wie Cicero und Livius, die das Töten unter Marius und Sulla in vergleichsweise sachlichen Begriffen schildern. Anders als Seneca fordert Lucan den Rezipienten nicht direkt zur Visualisierung auf. Dafür wechselt er zwischen Nah- und Fernperspektiven und erzeugt so einen dynamischen Blick, dem der Rezipient folgen kann. Zudem bietet er zwei unterschiedliche Betrachterfiguren an: Der Sprecher der Rückschau hat einen Angehörigen unter Sullas Opfern und ist Augenzeuge (möglicherweise auch Mittäter) der Zerstückelung des Gratidianus. Sulla dagegen betrachtet den leichenüberschwemmten Tiber aus sicherer Distanz.

⁹ Vgl. Kap. 2.4.

¹⁰ Kap. 5.2.

¹¹ Zur Terminologie von Aufzählungen vgl. Kap. 2.1.

¹² Kap. 6.6.2.

Motivwiederholungen und *amplificatio*

Sowohl die listenförmigen Beschreibungen als auch die *exempla*-Reihen aus *De ira* wurden aufgrund ihrer schiereren Länge in der Forschung als *amplificatio* eingeordnet.¹³ Damit bezeichnet die Rhetoriklehre Passagen, die nichts Neues zur Argumentation beitragen, sondern Sinngehalt und Affekterregung des bereits Gesagten verstärken. Ein Mittel dazu sind häufende Aufzählungen, in denen Gleichartiges wiederholt wird oder unterschiedliche Elemente, die die Aufzählung für weitere Assoziationen öffnen.¹⁴

Tatsächlich werden Senecas *exempla*-Reihen von sprachlichen wie motivischen Parallelisierungen und Wiederholungen dominiert. Durch die Reduktion auf die inhaltlichen Gemeinsamkeiten gelingt es ihm, bereits bekannte *exempla* und Anekdoten aus unterschiedlichen Kontexten neu zu verknüpfen. Indem er seine *exempla*-Reihe in Buch 3 in mehrere Gruppen unterteilt, gewinnt das Verfahren gleichzeitig eine ordnende Funktion, denn es ermöglicht Seneca die systematische Vorstellung unterschiedlicher Facetten von negativen und positiven Vorbildern.¹⁵ Es geht ihm nicht nur um eine Sammlung grausamer Herrscher, sondern auch um eine Gegenüberstellung: Der zynischen Demütigung eines Sklaven steht die väterliche Fürsorge, der animalischen, unbeherrschten Gewalttätigkeit die gebildete Freundschaft, der selbstsüchtigen *voluptas* an der gewaltsamen Machtausübung der pflichtbewusste Dienst am Staat gegenüber. Daher geht Senecas häufende Aufzählung über eine reine *amplificatio* hinaus, was auch auf Lucans Rückschau zutrifft.

Diese ist ebenfalls geprägt von motivischen Wiederholungen, welche die eher isoliert nebeneinander stehenden Gruppen der Opferreihe miteinander verbinden. Darüber hinaus führt Lucan hier mit abgetrennten Köpfen, kopflosen Leibern, Verstümmelungen und visuellem Kannibalismus Motive ein, die im weiteren Verlauf des *Bellum Civile* an prominenten Stellen wieder auftauchen und unterschiedliche Szenen miteinander verknüpfen. Auffällig ist auch, dass der Sprecher der Rückschau zusätzlich durch seine Wortwahl die Häufung der Gewalttaten thematisiert. Seine Mengenangaben, Adjektive, Pronomen und Verabsolutierungen betonen dabei die Maßüberschreitung, die sich nicht nur in der Zahl der Opfer, sondern vor allem in der Intensität der Gewalt und der Wahl (bzw. Wahllosigkeit) der Opfer äußert. Während die Gewalt unter Sulla bereits die Ausschreitungen unter Marius übertrifft, charakterisiert der Sprecher den bevorstehenden Bürgerkrieg zwischen Caesar und Pompeius als Wiederholung und zugleich Steigerung dieses Geschehens – eine Erwartung, die Lucan jedoch unterläuft.¹⁶ Die Rückschau ist nicht nur als anschauliche *amplificatio*, sondern auch programmatisch zu verstehen, denn Lucans Epos ist eine ständige Auseinandersetzung mit dem Überbietungsgestus antiker Literatur. Statt die traditionellen Motive aus Kriegsschilderungen noch weiter zu steigern, sprengt er selbst

¹³ MALCHOW 1986, 328 und 369; KASTER 2010, 13.

¹⁴ Kap. 2.3.

¹⁵ Vgl. Kap. 5.4.5.

¹⁶ Kap. 6.6.

gesetzte Maßstäbe und intensiviert seine Darstellung durch Wiederholung und Variation.

7.3 Deutung der aufzählenden Gewaltbeschreibungen Senecas und Lucans

Indem Seneca für seine Gewaltdarstellungen häufig konkrete Details wie Waffen, Folterwerkzeuge und Verletzungen auswählt, stellt er der *phantasia* seiner Rezipienten ein möglichst konkretes Bildangebot zur Verfügung, das unwillkürliche Emotionen auslösen kann. Diesen Imaginationsmechanismus macht sich Seneca didaktisch zu nutze: In den Briefen fordert er seine Rezipienten dazu auf, gerade anschauliche Beschreibungen von Schmerz, Gewalt und Tod nicht passiv aufzunehmen, sondern durch die Reflexion über die *phantasia* diese kontrollierbar zu machen, also die unwillkürlich ausgelöste Erschütterung und Wertzuordnungen zu hinterfragen.¹⁷ Senecas aufzählende Gewaltdarstellungen in den Briefen dienen dazu, den Rezipienten ein umfangreiches Übungsmaterial für diese reflektierende *meditatio mortis et doloris* zu liefern und so die Angst vor Tod und Schmerz zu bekämpfen.

Analog dazu sehe ich in den aufzählenden Passagen von *De ira* in erster Linie eine Zusammenstellung von Anregungen für die *meditatio irae*:¹⁸ Seneca lehnt es ab, die *ira* (den Vergeltungsdrang) als akzeptablen menschlichen Affekt zu sehen, der nur in seinen Auswüchsen beschränkt werden muss. Statt seinen Rezipienten durch nüchterne Argumentation davon zu überzeugen, dass die *ira* der Keim grenzenlosen Sadismus ist und gesellschaftlich katastrophale Auswirkungen hat, diskreditiert er sie durch anschauliche Listen und Aufzählungen von *exempla*: Die enumerative Beschreibung des lächerlichen, vor Vergeltungsdrang Rasenden, der als Furie personifizierten *ira* und ihrer (bürger-)kriegsähnlichen Verwüstung sowie die *exempla* der grausamen Herrscher sollen den Rezipienten dazu bringen, sich mittels der *phantasia* selbst zu überzeugen, die *ira* abzulehnen. In *De ira* vertritt Seneca also eine klare moralische Einstellung, die der Rezipient übernehmen soll.

Die *exempla*-Reihen nutzt Seneca zusätzlich, um die negativen Aspekte der *ira* mit der Kritik an uneingeschränkter Herrschaft zu verbinden.

Die *exempla*, die er in 2.5 aufzählt, veranschaulichen die Gefahren der *ira*: Wird der Vergeltungsdrang zur Gewohnheit, verwandelt er sich in Grausamkeit (*crudelitas*), die schließlich um ihrer selbst willen ausgeübt und so zur *feritas* bzw. *saevitia* wird. Diese Eigenschaft charakterisiert Seneca als zutiefst unrömisch und typisches Merkmal von Tyrannen. Für die *feritas* ist eine ästhetische Lust am Blutvergießen zentral.¹⁹

¹⁷ Die von mir in Kap. 4.2. und 4.3. untersuchten Passagen bestätigen damit die Beobachtungen von KIRICHENKO 2013, 223–230.

¹⁸ Kap. 5.2.

¹⁹ Kap. 5.3.

Dieser Gedanke knüpft an das negative Verständnis von *voluptas* an, die von Seneca bis Augustinus als Reaktion und Motivation bei der Rezeption von Darstellungen tödlicher Gewalt kritisiert wird. Auch das Ausmaß der physischen Gewalt gegenüber Untertanen und Ratgebern in der *exempla*-Reihe aus Buch 3 überschreitet die Grenzen der *ira* und entspricht mehr der grundlosen, sadistischen *feritas*. Als Höhepunkt dieser Aufzählung erscheint der römische Kaiser Caligula: Er vereint die unmenschlichen Züge der anderen *exempla* und zeigt in seinem lächerlichen Zorn gegen unbelebte Gegenstände, dass er jedes Maß verloren hat.²⁰

Viele *exempla* thematisieren das Zurschaustellen der Gewalt, das nicht nur die *voluptas* des jeweiligen Herrschers befriedigt, sondern auch zur Machtdemonstration gegenüber den unfreiwilligen Zuschauern dient. Einerseits fördert Seneca durch die Betonung der Präsentation die visuelle Imagination der Rezipienten. Andererseits demonstriert er so die Macht des Schriftstellers, der seinerseits die negativen *exempla* vorführt, und so sogar den Kaiser der Kritik und Lächerlichkeit preisgeben kann.²¹

Senecas lange Aufzählung von durch *ira* und *feritas* ausgelösten Gewalttaten bietet dem Rezipienten mehrere Wege, durch die kontrollierte Imagination von Gewalt eine neue *phantasia* der *ira* zu entwerfen. Erstens kann er mit aversiven Emotionen auf die Gewaltdarstellungen reagieren und diese Ablehnung auf die *ira* übertragen. Zweitens kann der paradoxe Humor vieler *exempla* auch Überraschung, Staunen und Belustigung hervorrufen. So bleibt der Rezipient auch über die lange Aufzählung hinweg durch eine gewisse Spannung und Unterhaltung involviert. Der mitschwingende Spott über die von *ira* beherrschten Herrscher, der vor allem am Ende der Reihe negativer *exempla* spürbar ist, bewirkt einerseits eine Distanzierung gegenüber dem gewaltsamen Geschehen. Andererseits zeigt er eine Alternative zur physisch ausgelebten *ira* auf: Wie Seneca anschließend in wenigen positiven *exempla* ausführt, kann man auch mit Humor statt mit Gewalt auf Kränkungen reagieren.

Lucans enumerative Beschreibung von Gewalttaten ist komplex zu deuten, weil er dem Rezipienten zwar eine bestimmte emotionale Reaktion nahe legt, aber gleichzeitig – anders als Seneca – eine eindeutige Sinnzuweisung verweigert.

Während Quintilian empfiehlt, zur Steigerung der Affekterregung explizit emotionale Reaktionen der internen Figuren zu erwähnen,²² verzichtet Lucan meist darauf. Dennoch charakterisiert die Wortwahl das Geschehen als unsäglichen Frevel, die Täter als grausam, ehrlos und vor Wut rasend, die Angehörigen der Opfer als ängstlich und traurig. Dem Rezipienten wird eine ablehnende Haltung zum Geschehen nahe gelegt. Anders als bei Senecas Reihen werden die Täter jedoch weitgehend ausgeblendet, die Opfer über ihren Namen hinaus nicht charakterisiert. Die Reduktion auf Details ist noch stärker als bei Seneca; die Narration einer Handlungsabfolge fehlt.

²⁰ Kap. 5.4.3 und 5.4.4.

²¹ Kap. 5.5.

²² Vgl. Kap. 2.4.

Daher können Szenen wie der Tod des Gratidianus nicht als eindeutiges *exemplum* von Grausamkeit oder Tapferkeit gelesen werden. Vielmehr liegt der Fokus unabhängig von Personen auf der Gewalt, der Verletzung und dem Sterben an sich, worauf nicht mit moralischen Zuordnungen reagiert werden kann, sondern nur mit negativen Emotionen. Insofern besteht die Rückschau in der Tat aus den *exempla timori*, nach denen der Sprecher sucht.

Gleichzeitig stellt Lucan die Vorstellung einer eindeutigen Sinnzuweisung im gesamten Abschnitt konsequent in Frage, indem er wiederholt auf die Verkehrung von Rollen und Verunklärung von Grenzen hinweist. Selbst Täter-, Erzähler- und Zuschauerperspektive sind nicht eindeutig zu trennen. Zudem lädt Lucan die Rückschau mit Vergleichen, Metaphern und Mythenverweisen auf, die zur Visualisierung ebenso wie zu einer emotionalen und moralischen Bewertung anregen. Und auch die knappen Beschreibungen von der Gewalt, die an Opfern des Marius oder an Gratidianus verübt wird, bieten eine Vielzahl an Assoziationen zu anderen poetischen Texten. In einer Gegenbewegung zu der im Text thematisierten Zerstückelung und der Aufsplitterung der Rückschau in viele einzelne Gruppen kann sich der Rezipient an diesem Ergänzungsspiel anschaulicher Anspielungen beteiligen. Jedoch bleibt diese ästhetisch-hermeneutische Freude nicht ungetrübt, denn durch die intellektuelle Aktivität kann sich der Rezipient von dem unmittelbaren emotionalen Eindruck der dargestellten Gewalt entfernen. Diese Haltung schwankt zwischen Sullas distanzierendem Panoramablick auf die Massaker und der emotional aufgeladenen Nahperspektive des Sprechers, der nicht nur die schrittweise Zerlegung des Gratidianus verfolgt, sondern auch in einem „Puzzlespiel“ die Leiche seines Bruders zusammensetzen will, für dessen Tod er womöglich ebenfalls mitverantwortlich war.

Weshalb beschreiben Seneca und Lucan physische Gewalt nun ausgerechnet in Aufzählungen?

Es liegt nicht daran, dass sich Gewalttaten besonders für Aufzählungen eignen. Vielmehr sind für beide Autoren Gewaltdarstellungen ein wichtiger Bestandteil ihrer Werke. Seneca beschreibt extreme Gewalttaten, um die *ira* zu überzeichnen und so zu diskreditieren. Die physische Gewalt des Bürgerkrieges gehört zum Thema von Lucans Epos. Er hebt diesen Aspekt hervor, um dem vor ihm tendenziell idealisierten Umgang mit dem Bürgerkrieg eine emotional wirksamere Darstellung entgegen zu setzen.

Wie ich in Kapitel 3 gezeigt habe, sind gewalthaltige Szenen auch prinzipiell von Interesse für die Rezipienten. Seneca und Lucan nutzen Aufzählungen, um ihre Rezipienten an genau diesen Stellen tiefer zu involvieren. Enumerative Passagen fördern die visuelle Imagination, sie greifen auf die Schaulust des Rezipienten zurück und binden so seine Aufmerksamkeit. Anschauliche Aufzählungen wecken oder verstärken emotionale Reaktionen und können Bewertungen des Inhalts nahe legen. Vor allem bieten lange Aufzählungen den Autoren die Möglichkeit, komplexe Zusammenhänge zu präsentieren, ohne sie in einer stringenten logischen Argumentation darlegen zu müssen. Durch die Zusammenstellung einer Vielzahl von Elementen und die reduzierte Beschreibung des einzelnen Elements entsteht ein Freiraum, den der

Rezipient selbst füllen kann. Seneca nutzt diese Funktion als didaktisches Mittel, da nichts eine größere Überzeugungskraft besitzt als die eigene Vorstellung; Lucan nutzt diese Funktion, um das Assoziationspotential seines Textes zu vergrößern. So entsteht auf der Basis anschaulicher Aufzählungen für jeden Rezipienten eine ganz eigene *caedis imago* – ein ganz eigenes Mord(s)bild.

Literatur

Ausgaben, Übersetzungen, Kommentare

- BRAUND 2008 – Lucan, *Civil War*, transl. by Susan H. Braund, Oxford 2008 (Erstpublikation 1992).
- BRAUND 2009 – Seneca, *De clementia*, ed. with transl. and comm. by Susanna Braund, Oxford 2009.
- DREYLING 1999 – Henning Dreyling, *Lucan, Bellum civile II 1–525*, Köln 1999.
- FANTHAM 1992 – Elaine Fantham, *Lucan: De Bello Civili, Book II*, Cambridge 1992.
- HOLMES 1990 – Nigel Holmes, *A Commentary on the tenth book of Lucan*, Oxford 1990.
- HOUSMAN 1927 – M. Annaei Lucani *De Bello Civili Libri X*, ed. Alfred Edward Housman, Oxford 1927.
- HUBER 1973 – Rudolf Huber, *Senecas Schrift ‚De Ira‘: Untersuchungen zum Aufbau und zu den Quellen*, München 1973.
- KASTER bzw. NUSSBAUM 2010 – Seneca. *Anger, Mercy, Revenge* transl. by Robert A. Kaster and Martha C. Nussbaum, Chicago / London 2010.
- MALCHOW 1986 – Roland Malchow, *Kommentar zum zweiten und dritten Buch von Senecas Schrift ‚de ira‘*, Erlangen / Nürnberg 1986.
- REYNOLDS 1977 – L. Annaei Senecae *Dialogorum Libri XII*, recogn. brevisque adnotatione critica instruxit L. D. Reynolds, Oxford 1977.
- SCHMITT 2008 – Aristoteles. *Poetik, übers. und erläutert v. Arbogast Schmitt*, Berlin 2008.
- SHACKLETON BAILEY 1988 – M. Annaei Lucani *De Bello Civili Libri X*, ed. D. R. Shackleton Bailey, Stuttgart 1988.
- WALKER 2004 – Valerius Maximus, *Memorable Deeds and Sayings. One Thousand Tales From Ancient Rome*, transl. by Henry John Walker, Indianapolis 2004.
- WICK 2004 – Claudia Wick, *M. Annaeus Lucanus: „Bellum Civile“. Liber IX: Kommentar*, München / Leipzig 2004.
- WILDBERGER 2007 – Seneca: *De ira – Über die Wut, Lat. / Dt.*, übers. u. hg. v. Julia Wildberger, Stuttgart 2007.
- WILLIAMS 2008 – Seneca, *De Otio. De brevitae vitae*, ed. by Gareth D. Williams, Cambridge 2008.

Sekundärliteratur

- AHL 2010 – Frederick Ahl, „Quintilian and Lucan“, in: Nicola Hömke, Christiane Reitz (ed.), *Lucan's Bellum civile: Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, Berlin / New York 2010, 1–15.
- VON ALBRECHT 2008 – Michael von Albrecht, „Seneca's Language and Style. Part 1“, *Hyperboreus* 14 (2008), 68–90.
- D'ALESSANDRO BEHR 2007 – Francesca d'Alessandro Behr, *Feeling History: Lucan, Stoicism, and the poetics of passion*, Columbus 2007.
- ALEWELL 1913 – Karl Alewell, „Über das rhetorische Paradeigma“, Kiel 1913.
- AMBÜHL 2010 – Annemarie Ambühl, „Lucan's ‚Ilioupersis‘ – Narrative Patterns from the Fall of Troy in Book 2 of the *Bellum civile*“, in: Nicola Hömke, Christiane Reitz (ed.), *Lucan's Bellum civile: Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, Berlin / New York 2010, 17–38.
- AMBÜHL 2015 – Annemarie Ambühl, *Krieg und Bürgerkrieg bei Lucan und in der griechischen Literatur. Studien zur Rezeption der attischen Tragödie und der hellenistischen Dichtung im Bellum civile*. BzA 225, Berlin / München / Boston 2015.
- ANDERSON 1982 – William S. Anderson, „Anger in Juvenal and Seneca“, in: ders., *Essays on Roman Satire*, Princeton 1982, 293–339.

- APEL 2005 – Dora Apel, „Torture Culture: Lynching Photographs and the Images of Abu Ghraib“, *Art Journal* 64 (2005), 88–100.
- AUMONT 1968 – Jaques Aumont, „Sur ‚l'épisode des reptiles‘ dans la Pharsale de Lucain (IX, 587–937)“, *Bulletin de l'Association Guillaume Budé* 1968, 13–109.
- AYGON 2004/5 – Jean-Pierre Aygon, „Torua Erinys: φαντασία de la colère et des Érinyes dans le *De ira* et les tragédies de Sénèque“, *Incontri triestini di filologia classica* 4 (2004/5), 181–206.
- BARRON 1981 – W. R. J. Barron, „The penalties for treason in medieval life and literature“, *Journal of Medieval History* 7 (1981), 187–202.
- BARTHES 1989 – Roland Barthes, *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*, Frankfurt a. M. 1989.
- BARTON 1993 – Carlin Barton, *The Sorrows of the Ancient Romans. The Gladiator and the Monster*, Princeton 1993.
- BARTSCH 1997 – Shadi Bartsch, *Ideology in Cold Blood. A Reading of Lucan's Civil War*, Cambridge MA / London 1997.
- BARTSCH 2006 – Shadi Bartsch, *The Mirror of the Self: Sexuality, Self-Knowledge, and the Gaze in the Early Roman Empire*, Chicago 2006.
- BARTSCH 2007 – Shadi Bartsch, „Wait a Moment, *phantasia*‘: Ekphrastic Interference in Seneca and Epictetus“, *CPh* 102 (2007), 83–95.
- BEARD 2003 – Mary Beard, „The Triumph of Flavius Josephus“, in: Anthony James Boyle / William J. Dominik (Hg.), *Flavian Rome. Culture, Image, Text*, Leiden / Boston 2003, 543–558.
- BERGDOLT 2002 – Klaus Bergdolt, „Nero, Seneca und die medizinische Ethik“ in: Castagna et al. (Hg.), 2002, 269–286.
- BIANCHI / THÉVENAZ (ed.) 2004 – Olivier Bianchi, Olivier Thévenaz (ed.), *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire. Actes du colloque international, Lausanne, 20–22 mars 2003*, Bern / Frankfurt a. M. 2004.
- BING 1995 – Peter Bing, „Ergänzungsspiel in the Epigrams of Callimachus“, *A&A* 41 (1995), 115–131.
- VAN DER BLOOM 2010 – Henriette van der Bloom, *Cicero's Role Models*, Oxford 2010.
- BLOOMER 1992 – W. Martin Bloomer, *Valerius Maximus and the rhetoric of new nobility*, Chapel Hill 1992.
- BLOOMER 2010 – W. Martin Bloomer, „Roman Declamation: The Elder Seneca and Quintilian“ in: William Dominik, Jon Hall (ed.), *A Companion to Roman Rhetoric*, Oxford 2010, 297–306.
- BLÜMNER 1919 – Hugo Blümner, „Die Schilderung des Sterbens in der römischen Dichtung“, *Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum* 43 (1919), 244–272.
- BLUMENBERG 1979 – Hans Blumenberg, *Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigma einer Daseinsmetapher*, Frankfurt a. M. 1979.
- BODEL 1999 – John Bodel, „Death on Display: Looking at Roman Funerals“, in: Bettina Bergmann, Christine Kondoleon (Hg.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven 1999, 258–281.
- BOELDERL 2008 – Artur Boelderl, „Experimentelle Bild-Gewalt. Mystik und Medien im 20. Jahrhundert“, in: Ingo Berensmeyer (Hg.), *Mystik und Medien. Erfahrung – Bild- Theorie*, München 2008, 193–209.
- LE BOEUFFLE 1945 – André Le Boeuffle, „L'art du style dans les Opuscules philosophiques de Sénèque“, *REL* 203 (1945) 203.
- BOGUN 1970 – Volker Bogun, *Die außerrömische Geschichte in den Werken Senecas*, Köln 1970.
- BOURGERY 1922 – Abel Bourgery, *Sénèque prosateur*, Paris 1922.
- BOUTON-TOUBOULIC 2006 – Anne-Isabelle Bouton-Touboulic, „Le théâtre chez Augustin: communauté des signes, communauté d'amour“, *Studia patristica* 43 (2006), 19–24.
- BOVIE 1990 – A. M. Bovie, „The Death of Priam: Allegory and History in the *Aeneid*“, *CQ* 40 (1990), 470–475.

- BRENA 1993 – Fabrizio Brena, „Das Blut und die Flamme: Anmerkung zu Lucan 2, 126–129“, *RhM* 136.3–4 (1993), 307–321.
- BROOK ET AL. 2008 – Timothy Brook, Jérôme Bourgon, Gregory Blue, *Death by a Thousand Cuts*, Cambridge MA / London 2008.
- BROSCH 2007 – Renate Brosch, „Visualisierungen in der Leseerfahrung: Fokalisierung – Perspektive – Blick“, in: Renate Brosch, Ronja Tripp (Hg.), *Visualisierungen: Textualität – Deixis – Lektüre*, Trier 2007, 47–84.
- BRUÈRE 1950 – Richard T. Bruère, „The Scope of Lucan’s Historical Epic“, *CPh* 45 (1950), 217–235.
- BURCK 1971 – Erich Burck, *Vom römischen Manierismus. Von der Dichtung der frühen römischen Kaiserzeit*, Darmstadt 1971.
- CAGNIART 2000 – Philippe Cagniard, „The Philosopher and the Gladiator“, *CW* 93 (2000), 607–618.
- CALLISTER 2003 – Lynn Clark Callister, „Cultural Influences on Pain Perceptions and Behaviors“, *Home Health Care Management & Practice* 15 (2003), 207–211.
- CAMPE 2002 – Rüdiger Campe, *Spiel der Wahrscheinlichkeit. Literatur und Berechnung zwischen Pascal und Kleist*, Göttingen 2002, 241.
- CANCIK 1965 – Hubert Cancik, *Untersuchungen zur lyrischen Kunst des P. Papinius Statius*, Hildesheim 1965, 38–43.
- CANTARELLA 1991 – Eva Cantarella, *I supplizi capitali in Grecia e a Roma: origine e funzioni della pena di morte nell’antichità classica*, Mailand 1991.
- CAREY 2008 – Sorcha Carey, *Pliny’s Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*, Oxford 2008.
- CARROLL 1990 – Noel Carroll, *The Philosophy of Horror. Paradoxes of the Heart*, New York / London 1990.
- CASTAGNA ET AL. 2002 – Luigi Castagna, Gregor Vogt-Spira u. a. (Hg.), *Pervertere: Ästhetik der Verkehrung. Literatur und Kultur neronischer Zeit und ihre Rezeption*, München / Leipzig 2002, 269–286.
- CASTIGLIONI 1924 – Luigi Castiglioni, „Studi intorno a Seneca, Prosatore e Filosofo“, *Riv. di Fil. E di Istr. Class.* 52 (1924), 350–382.
- CHUAN 2013 – Ching-Ho Chuan, „Mensch ärgere Dich (nicht)? Ärger, Wut und Zorn als Untersuchungsobjekt der empirischen Forschung“, in: Bozena Anna Badura, Kathrin Weber (Hg.), *Ira – Wut und Zorn in Kultur und Literatur*, Gießen 2013, 99–140.
- CLOVER 1992 – Carol J. Clover, *Men, Women and Chain Saws: Gender in Modern Horror Film*, Princeton 1992.
- COCCIA 1958 – Michele Coccia, *I problemi del De ira di Seneca alla luce dell’analisi stilistica*, *Nuovi Saggi* 20, Rom 1958.
- CODOÑER 1983 – Carmen Codoñer, „El adversario fictitio en Seneca“, *Helmantica* 34 (1983), 131–148.
- COLEMAN 1990 – Katherine Coleman, „Fatal Charades. Roman Executions Staged as Mythological Enactments“, *JRS* 80 (1990), 44–73.
- CONTE 1968 – Gian Biagio Conte, „La guerra civile nella rievocazione del popolo: Lucano ll.67–233“, *Maia* 20 (1968), 224–253.
- COURTIL 2014 – Jean-Cristophe Courtil, „Torture in Seneca’s Philosophical Works: Between Justification and Condemnation“ in: Julia Wildberger, Marcia Colish (Hg.), *Seneca Philosophus*, Berlin / Boston 2014, 189–208.
- CURRIE 1966 – Harry Currie, „The younger Seneca’s style. Some observations“, *BICS* 13/1 (1966), 76–87.
- DAY 2013 – Henry J. M. Day, *Lucan and the Sublime. Power, Representation and Aesthetic Experience*, Cambridge 2013.
- DEFERRARI ET AL. 1965 – Roy J. Deferrari, Maria Walburg Fanning, Anne Stanislaus Sullivan, *A Concordance of Lucan*, Hildesheim 1965.

- DINTER 2010 – Martin Dinter, „... und es bewegt sich doch! Der Automatismus des abgehackten Gliedes“, in: Nicola Hömke, Christiane Reitz (Hg.), *Lucan's ‚Bellum Civile‘ between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, Berlin / New York 2010, 175–190.
- DINTER 2013a – Martin Dinter, *Anatomizing Civil War. Studies in Lucan's Epic Technique*, Ann Arbor 2013.
- DINTER 2013b – Martin Dinter, „Intermediality in Latin epic – *en video quaecumque audita*“, in: Helen Lovatt, Caroline Vout (ed.), *Epic Visions. Visuality in Greek and Latin Epic and its Reception*, Cambridge 2013, 122–138.
- O'DONNELL 1992 – James J. O'Donnell, *Augustine. Confessions II, commentary on Books 1–7*, Oxford 1992.
- DRERUP 1990 – Heinrich Drerup, „Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern“, *MDAIR* 87 (1990), 81–129.
- DUE 1962 – O. S. Due, „An Essay on Lucan“, *C&M* 22 (1962), 68–112.
- DUNKLE 1967 – J. Roger Dunkle, „The Greek Tyrant and Roman Political Inveective of the Late Republic“, *TAPHA* 98 (1967), 151–171.
- DUNKLE 1971 – J. Roger Dunkle, „The Rhetorical Tyrant in Roman Historiography: Sallust, Livy and Tacitus“, *CW* 65 (1971), 12–20.
- DUPONT 1987 – Florence Dupont, „Les morts et la mémoire: le masque funèbre“, in: François Hinar (Hg.), *La mort, les morts et l'au-delà dans le monde romain*, Çaen 1987, 167–172.
- DUPONT 1989 – Florence Dupont, „The Emperor-God's Other Body“ in: Michael Feher, Ramona Naddaff, Nadia Tazi (Hg.), *Fragments for a History of the Human Body III*, New York 1989, 396–419.
- EDWARDS 1999 – Catharine Edwards, „The suffering body“, in James I. Porter (ed.), *Constructions of the classical body*, Ann Arbor 1999, 253–268.
- EDWARDS 2007 – Catharine Edwards, *Death in ancient Rome*, London 2007.
- EIGLER 2010 – Ulrich Eigler, „Die Geschichte hinter der Geschichte: Lucan und die römische Geschichte vor dem Bürgerkrieg“, in: Olivier Devillers, Sylvie Franchet D'Espèrey (Hg.), *Lucain en débat. Rhétorique, poétique et histoire. Actes du colloque international, Institut Ausonius (Pessac 12–14 juin 2008)*, Bordeaux 2010, 227–240.
- ELDRED 1997 – Katharine Owen Eldred, *Reading Violence in Lucan's Pharsalia*, Princeton 1997.
- ELDRED 2002 – Katharine Owen Eldred, „This Ship of Fools. Epic Vision in Lucan's Vulteius Episode“, in: David Fredrick (ed.), *The Roman Gaze. Vision, Power, and the Body*, Baltimore / London 2002, 57–85.
- ELSNER – Jaś Elsner, „Introduction. The Genres of Ekphrasis“, *Ramus* 31, 2002, 1–18.
- ERASMO 2005 – Mario Erasmo, „Mourning Pompey: Lucan and the Poetics of Death Ritual“, in: Carl Déroux (ed.), *Studies in Latin Literature and Roman Historiography XII*, Brüssel 2005, 344–360.
- EVENEPOEL 2014 – Willy Evenepoel, „The Stoic Seneca on *virtus*, *gaudium* and *voluptas*“, *Antiquité classique* 83 (2014), 45–78.
- FAGAN 2011 – Garrett G. Fagan, *The Lure of the Arena. Social Psychology and the Crowd at the Roman Games*, Cambridge 2011.
- FANTHAM 1987 – Elaine Fantham, „Lucan, His Scholia, and the Victims of Marius“, *AHB* 1 (1987), 89–96.
- FANTUZZI / REITZ 1997 – Marco Fantuzzi, Christiane Reitz, „Ekphrasis“, in *Der Neue Pauly* Bd. 3, hg. v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart / Weimar 1997, Sp. 942–947.
- FELDHERR 2002 – Andrew Feldherr, „Stepping out of the Ring: Repetition and Sacrifice in the Boxing Match in Aeneid 5“ in: D. S. Levene, D. P. Nelis (ed.), *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden 2002, 61–80.
- FISCHER / MORAW 2005 – Günter Fischer, Susanne Moraw (Hg.), *Die andere Seite der Klassik. Gewalt im 5. und 4. Jh. v. Chr.*, Stuttgart 2005.

- FITZGERALD 2008 – William Fitzgerald, *Martial. The World of Epigram*, Chicago 2008.
- FLOWER 1996 – Harriet Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996.
- FONDERMANN 2008 – Philipp Fondermann, *Kino im Kopf. Zur Visualisierung des Mythos in den „Metamorphosen“ Ovids*, Göttingen 2008.
- FOWLER 1997 – Don Fowler, „On the Shoulders of Giants: Intertextuality and Classical Studies“, *MD* 39 (1997), 13–34.
- FRANCHET D'ESPÈREY 2003 – Sylvie Franchet d'Espèrey, „*Quis furor, o ciues? le furor et la Furie* comme code poétique de la guerre civile à Rome“, in: dies. (ed.), *Fondements et crises du pouvoir (Ausonius 9)*, Bordeaux 2003, 429–440.
- FRINGS 1992 – Irene Frings, *Odia fraterna als manieristisches Motiv – Betrachtungen zu Senecas Thyest und Statius' Thebais*, Stuttgart 1992.
- FUHRMANN 1968 – Manfred Fuhrmann, „Die Funktion grausiger und ekelhafter Motive in der lateinischen Dichtung“, in: H. R. Jauß (Hg.), *Die nicht mehr schönen Künste. Grenzphänomene des Ästhetischen* (Poetik & Hermeneutik 3), München 1968, 23–66.
- FUHRMANN 1992 – Manfred Fuhrmann, *Dichtungstheorie der Antike. Aristoteles – Horaz – „Longin“*. Eine Einführung, Darmstadt 1992.
- FURLEY / BENZ 2000 – William D. Furley, Lore Benz, „Mimos“, in: *Der Neue Pauly* Bd. 8, hg.v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart / Weimar 2000, Sp. 201–207.
- GAERTNER 2001 – Jan Felix Gaertner, „The Homeric catalogues and their function in epic narrative“, *Hermes* 3/ 129 (2001), 298–305.
- GALINSKY 1975 – Karl Galinsky, „Ovid's Humanity: Death and Suffering in the Metamorphoses“, in: ders., *Ovid's Metamorphoses: An Introduction to the Basic Aspects*, Oxford 1975, 110–157.
- GANIBAN 2011 – Randall Ganiban, „The theme of crime in Lucan and Statius“ in: Paolo Asso (Hg.), *Brills Companion to Lucan*, Leiden / Boston 2011, 327–344.
- GAULY 2004 – Bardo Maria Gaulty, *Senecas Naturales quaestiones: Naturphilosophie für die römische Kaiserzeit*, München 2004.
- GESS 2013 – Nicola Gess, „Staunen als ästhetische Emotion. Zu einer Affektpoetik des Wunderbaren“, in: Martin Baisch, Andreas Degen, Jana Lüdtko (Hg.): *Wie gebannt. Ästhetische Verfahren der affektiven Bindung von Aufmerksamkeit*, Freiburg 2013, 115–132.
- GIANCOTTI 1957 – Francesco Giancotti, *Cronologia de „Dialoghi“ di Seneca*, Turin 1957.
- GILDER 1997 – Richard Gilder, *Goddesses unbound: Furies and furial imagery in the works of Seneca, Lucan, and Statius*, Philadelphia 1997.
- GOLDHILL 2007 – Simon Goldhill, „What Is Ekphrasis For?“, *CPh* 102 (2007), 1–19.
- GOLDSTEIN 1998a – Jeffrey Goldstein (ed.), *Why We Watch. The Attractions of Violent Entertainment*, Oxford / New York 1998.
- GOLDSTEIN 1998b – Jeffrey Goldstein, „Why We Watch“, in: Goldstein (ed.) 1998a, 212–226.
- GOWERS 1993 – Emily Gowers, *The loaded table. Representations of Food in Roman Literature*, Oxford 1993.
- GOWING 2005 – Alain M. Gowing, *Empire and Memory: The Representation of the Roman Republic in Imperial Culture*, Cambridge 2005.
- GRAEN 2011 – Dennis Graen (Hg.), *Tod und Sterben in der Antike. Grab und Bestattung bei Ägyptern, Griechen, Etruskern und Römern*, Stuttgart 2011.
- GRIFFIN 1976 – Miriam Griffin, *Seneca. A Philosopher in Politics*, Oxford 1976.
- GRÜNBEIN 2004 – Durs Grünbein, *An Seneca. Postscriptum*, Frankfurt a. M. 2004.
- HACHMANN 1995 – Erwin Hachmann, *Die Führung des Lesers in Senecas Epistulae morales*, Münster 1995.
- HARDIE (ed.) 2009 – Philip Hardie (ed.), *Paradox and the marvellous in Augustan literature and culture*, Oxford / New York 2009.

- HARRIS 2001 – William V. Harris, *Restraining Rage. The Ideology of Anger Control in Classical Antiquity*, Cambridge MA / London 2001.
- HENDERSON 2006 – John Henderson, „Journey of a lifetime: Seneca, *Epistle 57* in Book VI in *EM*“, in: Katharina Völk, Gareth D. Williams (ed.), *Seeing Seneca Whole. Perspectives on Philosophy, Poetry and Politics*, Leiden / Boston 2006, 123–146.
- HENSEL 2005 – Andreas Hensel, „Tabentes populi. Grausige Bilder des Krieges in Lucans Pharsalia und Gert Ledigs ‚Vergeltung‘“, in: *Athlon. Festschrift für Hans-Joachim Glücklich*. Hrsg. vom Landesverband Rheinland-Pfalz im Deutschen Altphilologenverband, Speyer 2005, 55–70.
- HERRMANN 2004 – Horst Herrmann, *Die Folter. Eine Enzyklopädie des Grauens*, Frankfurt 2004.
- HIJMANS 1966 – Ben Hijmans, „Drama in Seneca’s Stoicism“, *TAPA* 97 (1966), 237–251.
- HILL 2004 – Timothy Hill, *Ambitiosa Mors. Suicide and Self in Roman Thought and Literature*, New York / London 2004.
- HINDS 1998 – Stephen Hinds, *Allusion and Intertext. Dynamics of appropriation in Roman poetry*, Cambridge 1998.
- HINE 2010 – Harry Hine, „Form and function of speech in the prose work of the younger Seneca“, in: D. H. Berry, Andrew Erskine (ed.), *Form and function in Roman oratory*, Cambridge 2010, 208–224.
- HITZIG 1901 – Hitzig, „crematio“ in: *Paulys Real-Enzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft* Bd. 4.2, hg. v. G. Wissowa, Stuttgart 1901, Sp. 1700–1702.
- HITZIG 1899 – Hitzig, „carnifex“, in: *Paulys Real-Enzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft* Bd. 3.2, hg. v. G. Wissowa, Stuttgart 1899, Sp. 1599–16000.
- HÖMKE / BAUMBACH (Hg.) 2006 – Nicola Hömke, Manuel Baumbach (Hg.), *Fremde Wirklichkeiten. Literarische Phantastik und antike Literatur*, Heidelberg 2006.
- HÖMKE 2010 – Nicola Hömke, „Bit by Bit Towards Death – Lucan’s Scaeva and the Aesthetization of Dying“, in: Nicola Hömke, Christiane Reitz (Hg.), *Lucan’s ‚Bellum Civile‘ between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, Berlin / New York 2010, 91–104.
- VON DEN HOFF 2005 – Ralf von den Hoff, „Achill das Vieh? Strategien der Problematisierung transgressiver Gewalt in klassischen Vasenbildern“, in: Susanne Moraw, Günter Fischer (Hg.), *Die andere Seite der Klassik: Gewalt im 5. und 4. Jh. v. Chr.*, Stuttgart 2005, 225–246.
- HOLLIDAY 1997 – Peter Holliday, „Roman Triumphal Painting: Its Function, Development, and Reception“, *The Art Bulletin* 79 (1997), 130–147.
- VAN HOOFF 1990 – Anton van Hooff, *From Autothanasia to Suicide. Self-Killing in Classical Antiquity*, London 1990.
- HOPE 2000 – Valerie Hope, „Contempt and respect. The treatment of the corpse in ancient Rome“, in: Valerie Hope, Eireann Marshall (ed.), *Death and Disease in the Ancient City*, London 2000, 104–127.
- HORST 2004 – Hermann Horst, *Die Folter: Eine Enzyklopädie des Grauens*, Frankfurt a. M. 2004.
- HUNZINGER 1994 – Christine Hunzinger, „Le plaisir esthétique dans l’épopée archaïque: les mots de la famille de *thauma*“, *Bulletin de l’Association Guillaume Budé* 1994, 4–30.
- D’HUYS 1987 – Viktor d’Huys, „How to describe violence in historical narrative. Reflections of the Ancient Greek Historians and their Ancient Critics“, *Anc Soc* 18 (1987), 209–250.
- INDELLI 2004 – Giovanni Indelli, „The Vocabulary of Anger in Philodemus’ *De ira* and Virgil’s *Aeneid*“, in: David Armstrong et al. (ed.), *Vergil, Philodemus, and the Augustans*, Austin 2004, 103–110.
- JOLIVET 2011 – Jean-Christophe Jolivet, „Le héron d’Ardée, le topos de l’*urbs capta* et la fin de l’*Enéide* dans le chant 14 des *Métamorphoses*“, Vortrag auf der Tagung *Recherches et Agrégation Ovide, Métamorphoses XIV organisée par Anne Videau* (09.03.2011), <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/426/files/2011/06/JOLIVET.pdf>.
- JONES 1987 – C. P. Jones, „Stigma: Tattooing and Branding in Graeco-Roman Antiquity“, *JRS* 77 (1987), 139–155.

- JOSEPH 2012 – Timothy A. Joseph, *Tacitus the Epic Successor: Virgil, Lucan, and the Narrative of Civil War in the Histories*, Leiden / Boston 2012.
- KEBRIC 1976 – Robert B. Keric, „Lucan’s Snake Episode (IX.587–937): A Historical Model“, *Latomus* 35 (1976), 380–382.
- KENNEY 2012 – E. J. Kenney, „Satiric Textures: Style, Meter, and Rhetoric“ in Susanna Braund, Josiah Osgood (ed.), *A Companion to Persius and Juvenal*, Oxford 2012, 113–136.
- KER 2009a – James Ker, *The Deaths of Seneca*, Oxford 2009.
- KER 2009b – James Ker, „Seneca on Self-Examination: Rereading *De ira* 3.36,“ in: Shadi Bartsch, David Wray (ed.), *Seneca and the Self*, Cambridge 2009, 160–187.
- KIEFER 1933 – Otto Kiefer, „Der Römer und die Grausamkeit“, in: ders. (Hg.), *Kulturgeschichte Roms. Unter besonderer Berücksichtigung der römischen Sitten*, Berlin 1933, 66–105.
- KIMMERLE 2015 – Nadja Kimmerle, *Lucan und der Prinzipat. Inkonsistenz und unzuverlässiges Erzählen im Bellum Civile*, Berlin 2015.
- KIRICHENKO 2013 – Alexander Kirichenko, *Lehrreiche Trugbilder. Senecas Tragödien und die Rhetorik des Sehens*, Heidelberg 2013.
- KONSTAN 2005 – David Konstan, „The Pleasures of the Ancient Text or the Pleasure of Poetry from Plato to Plutarch“, in: Francis Cairns (ed.), *Papers of the Langford Latin Seminar; Twelfth Volume: Greek and Roman Poetry, Greek and Roman Historiography*, Cambridge 2005, 1–17.
- KONSTAN 2015 – David Konstan, „Senecan Emotions“ in: Shadi Bartsch, Alessandro Schiesaro (ed.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge 2015, 174–184.
- KRASSER 2011 – Helmut Krasser, „*Sine ullis imaginibus nobilem animum*. Valerius Maximus und das Rom der neuen Werte“, in: Andreas Haltenhoff, Andreas Heil, Fritz-Heiner Mutschler (Hg.), *Römische Werte und Römische Literatur im Frühen Prinzipat*, Berlin / New York 2011, 233–251.
- KROPPE 2008 – Thomas Kroppen, *Mortis dolorisque contemptio. Athleten und Gladiatoren in Senecas philosophischem Konzept*, Hildesheim 2008.
- KÜHLMANN 1973 – Wilhelm Kühlmann, *Katalog und Erzählung*, Freiburg 1973.
- KYTZLER 1967 – Bernhard Kytzler, „Manierismus’ in der klassischen Antike?“, *Colloquia Germanica* 1 (1967), 2–25.
- LANA 1955 – Italo Lana, *Lucio Anneo Seneca*, Turin 1955.
- LASCARATOU 2007 – Chryssoula Lascaratou, *The Language of Pain*, Amsterdam / Philadelphia 2007.
- LATTE 1940 – Kurt Latte, „Todesstrafe“, in: *RE Suppl.* 7, hg.v. Wilhelm Kroll, Karl Mittelhaus, Stuttgart 1940, 1614 f.
- LAUSBERG 1990 – Marion Lausberg, „Epos und Lehrgedicht. Ein Gattungsvergleich am Beispiel von Lucans Schlangenkatalog“, *WJA* 16 (1990), 173–2003.
- LAVERY 1987 – Gérard Lavery, „Sons and rulers. Paradox in Seneca’s *De ira*“, *L’antiquité classique* 56 (1987), 279–283.
- LEACH 1988 – Eleanor Leach, *the Rhetoric of Space: Literary and Artistic Representations of Landscape in Republican and Augustan Rome*, Princeton 1988.
- LEIGH 1996 – Matthew Leigh, „Varius Rufus, Thyestes and the Appetites of Antony“, *PCPhS* 42 (1996) 171–97.
- LEIGH 1997 – Matthew Leigh, *Lucan. Spectacle and Engagement*, Oxford 1997.
- LEIGH 2000 – Matthew Leigh, „Lucan and the Libyan Tale“, *JRS* 90 (2000), 95–109.
- LEIGH 2004 – Matthew Leigh, „Quintilian on the Emotions (*Institutio Oratoria* 6 Preface and 1–2)“, *JRS* 94 (2004), 122–140.
- DE LIBERO 2001 – Loretana de Libero, „Proskriptionen“, in: *Der Neue Pauly* Bd. 10, hg.v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart / Weimar 2001, Sp. 442–443.
- LIESSMANN 2009 – Konrad Paul Liessmann, *Ästhetische Empfindungen*, Wien 2009.
- LINTOTT 1999 – Andrew Lintott, *The Constitution of the Roman Republic*, Oxford 1999.
- LLEWELYN 1988 – John Llewelyn, „On the saying that philosophy begins in *thaumazein*“, in: Andrew Benjamin (ed.), *Post-Structuralist Classics*, London / New York 1988, 173–191.

- LOTMANN 1981 – Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte*, München 1981.
- LUND 1992 – Helen S. Lund, *Lysimachus: A Study in Early Hellenistic Kingship*, London 1992.
- LYONS 1989 – John D. Lyons, *Exemplum. The Rhetoric of Example in Early Modern France and Italy*, Princeton 1989.
- MAES 2005 – Yanick Maes, „Starting Something Huge: *Pharsalia* I 83–193 and the Virgilian Intertext“ in: Christine Walde (Hg.), *Lucan im 21. Jahrhundert*, München / Leipzig 2005, 1–25.
- MAHARAM 1998 – Wolfram-Aslan Maharam, „Furiae“, in: *Der Neue Pauly* Bd. 4, hg.v. Hubert Cancik, Helmuth Schneider, Stuttgart / Weimar 1998, Sp. 713.
- MAINBERGER 2003 – Sabine Mainberger, *Die Kunst des Aufzählens. Elemente zu einer Poetik des Enumerativen*, Berlin/ New York 2003.
- MALAMUD 2003 – Martha Malamud, „Pompey’s Head and Cato’s Snakes“, *CPh* 98 (2003), 31–44.
- MARINCOLA 2003 – John Marincola, „Beyond pity and fear: The emotions of history“, *AncSoc* 33 (2003), 285–315.
- MARINCOLA 2013 – John Marincola, „Polybius, Phylarchus, and ‚Tragic History‘: A Reconsideration“, in Bruce Gibson, Thomas Harrison (ed.), *Polybius and his World: Essays in Memory of F. W. Walbank*, Oxford 2013, 73–90.
- MARSHALL 1985 – Bruce Marshall, „Catilina and the execution of M. Marius Gratidianus“, *CQ* 35 (1985), 124–133.
- MARTIN 2005 – Richard P. Martin, „Pulp epic: the Catalogue and the Shield“, in: Richard Hunter (ed.), *The Hesiodic Catalogue of Women: Constructions and Reconstructions*, Cambridge 2005, 153–175.
- MASTERS 1992 – Jamie Masters, *Poetry and Civil War in Lucan’s Bellum Civile*, Cambridge 1992.
- MATUSCHEK 1991 – Stefan Matuschek, *Über das Staunen: eine ideengeschichtliche Analyse*, Tübingen 1991.
- MAYER 1991 – Roland Mayer, „Roman historical exempla in Seneca“ in *Sénèque et la prose latine, (Entretiens sur l’antiquité classique* Vol. 36), Genf 1991, 141–169.
- MAYER-MALY 1961 – T. Mayer-Maly, s. v. „vivicomburium“ in: *Paulys Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft* Bd. 9 A1, hg.v. K. Ziegler, Walter John, Stuttgart 1961, 497f.
- MCCAULEY 1998 – Clark McCauley, „When Screen Violence is Not Attractive“ in: Goldstein (ed.) 1998, 144–162.
- MCGOWAN 2002 – Matthew McGowan, „On the etymology and inflection of „Dares“ in Vergil’s boxing match, Aeneid 5.362–484“, *CPh* 97 (2002), 80–88.
- MCLURE 2003 – Laura McClure, „Subversive Laughter: The Sayings of Courtesans in Book 13 of Athenaeus’ *Deipnosophistae*“, *AJPh* 124 (2003), 259–294.
- MIALL / KUIKEN 1994 – David S. Miall, Don Kuiken, „Foregrounding, defamiliarization, and affect: Response to literary stories“, *Poetics* 22 (1994), 389–407.
- MIALL / KUIKEN 2001 – David S. Miall, Don Kuiken, „Shifting Perspectives: Reader’s Feelings and Literary Response“, in: Willie van Peer, Seymour Chatman (ed.), *New Perspectives on Narrative Perspective*, New York 2001, 289–301.
- MISENER 1924 – Geneva Misener, „Iconistic Portraits“, *CPh* 19 (1924), 97–123.
- MEISTER 1990 – Klaus Meister, *Die griechische Geschichtsschreibung*, Stuttgart 1990, 80–123.
- MELLMANN 2010 – Katja Mellmann, „Gefühlsübertragung? Zur Psychologie emotionaler Textwirkungen“, in: Ingrid Kasten (Hg.), *Machtvolle Gefühle*, Berlin / New York 2010, 107–119.
- METGER 1957 – Wilhelm Metger, *Kampf und Tod in Lucans Pharsalia*, Kiel 1957.
- METTE 1961 – Hans Joachim Mette, „Schauen und Staunen“, *Glotta* 39 (1961), 49–71.
- MONTEFUSCO 2004 – Lucia Calboli Montefusco, „Stylistic and argumentative function of rhetorical *amplificatio*“, *Hermes* 132 (2004), 69–81.
- MORALES 1996 – Helen Morales, „The torturer’s apprentice: Parrhasius and the limits of art“, in Jaś Elsner (Hg.), *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge 1996, 182–209.

- MORGAN 1992 – M. Gwyn Morgan, „The smell of victory. Vitellius at Bedriacum (Tac. *Hist.* 2.70)“, *CPh* 87 (1992), 14–29.
- MORGAN 2013 – Teresa Morgan, „Encyclopaedias of virtue? Collections of sayings and stories about wise men in Greek“, in: Jason König, Gregory Woolf (ed.), *Encyclopaedism from antiquity to the Renaissance*, Cambridge 2013, 108–128.
- MORFORD 1966 – M. P. O. Morford, „Lucan and the Marian tradition“, *Latomus* 25 (1966), 107–114.
- MOST 1992 – Glenn W. Most, „*disiecti membra poetae*: The Rhetoric of Dismemberment in Neronian Poetry“, in: Ralph Dexter, Daniel Selden (Hg.), *Innovations of Antiquity*, New York 1992, 391–419.
- MOTTO 1970 – Anna Lydia Motto, *Guide to the thought of Lucius Annaeus Seneca*, Amsterdam 1970.
- MULLER 2011 – Yannik Muller, „Le maschalismos, une mutilation rituelle en Grèce ancienne?“, *Ktèma* 36 (2011), 269–296.
- MUNTEANU 2009 – Dana LaCourse Munteanu, „*Qualis Tandem Misericordia in Rebus Fictis?*: Aesthetic and Ordinary Emotion“, *Helios* 36.2 (2009), 117–147.
- MUTH 2009 – Susanne Muth, „Zur historischen Interpretation medialer Gewalt“, in: Zimmermann (Hg.) 2009a, 193–229.
- MUTSCHLER 1998 – Fritz-Heiner Mutschler, „Variierende Wiederholung: zur literarischen Eigenart von Senecas philosophischen Schriften“, in: Manuel Baumbach (Hg.), *Mousopolos Stephanos: Festschrift für Herwig Görgemanns* 1998, 143–159.
- NARDUCCI 1973 – Emmanuele Narducci, „Il tronco di Pompeo“, *Maia* 25 (1973), 317–325.
- NARDUCCI 1979 – Emmanuele Narducci, *La provvidenza crudele. Lucano e la distruzione dei miti augustei*, Pisa 1979, 49–53.
- NATALI 2009 – Carlo Natali, „Nicomachean Ethics VII.5–6: Beastliness, Irrascibility, *akrasia*“, in: ders. (ed.), *Nicomachean Ethics VII*, Oxford 2009, 103–129.
- NILL 2018 – Hans-Peter Nill, *Gewalt und Unmaking in Lucans Bellum Civile. Textanalysen aus narratologischer, wirkungsästhetischer und gewaltsoziologischer Perspektive*, Leiden 2018.
- NUSSBAUM 1994 – Martha C. Nussbaum, *The Therapy of Desire. Theory and Practice in Hellenistic Ethics*, Princeton 1994.
- ÖSTENBERG 2009 – Ida Östenberg, *Staging the world. Spoils, captives, and representations in the Roman triumphal procession*, Oxford 2009, 192–199 und 245–261.
- OPELT 1957 – Ilona Opelt, „Die Seeschlacht von Massilia bei Lucan“, *Hermes* 85 (1957), 435–445.
- PAGÁN 2000 – Victoria Pagán, „The Mourning After: Statius *Thebaid* 12“, *AJPh* 121 (2000), 423–452.
- PAPY 2015 – Jan Papy, „Neostoic Anger: Lipsius’s Reading and Use of Seneca’s Tragedies and *De ira*“, in: Karl A.E. Enenkel, Anita Traninger (ed.), *Discourses of Anger in the Early Modern Period*, Leiden 2015, 126–142.
- PAUL 1982 – G.M. Paul, „*Urbs capta*: sketch of an ancient literary motif“, *Phoenix* 36 (1982), 144–155.
- PAUSCH 2011 – Dennis Pausch, *Livius und der Leser. Narrative Strukturen in ab urbe condita*, München 2011.
- PITON 1906 – O. Piton, *Die typischen Beispiele aus der römischen Geschichte bei den bedeutenden römischen Schriftstellern von Augustus bis auf die Kirchenväter*, Schweinfurt 1906.
- PLETT 2012 – Heinrich Plett, *Enargeia in Classical Antiquity and the Early Modern Age*, Leiden / Boston 2012.
- POHLENZ 1941 – Max Pohlenz, *Philosophie und Erlebnis in Senecas Dialogen*, Göttingen 1941 (erschienen in Heinrich Dörrie (Hg.), *Kleine Schriften Bd. 1*, Hildesheim 1965, 384–447).
- POLIAKOFF 1985 – Michael Poliakoff, „Entellus and Amycus: Vergil, *Aen.* 5.362–484“, *Illinois Classical Studies* 10 (1985), 227–231.
- PRICE 1995 – A. W. Price, *Mental Conflict*, London 1995.

- PUTNAM 1998 – Michael C. J. Putnam, *Virgil's Epic Designs. Ekphrasis in the Aeneid*, New Haven / London 1998.
- QUINT 1993 – David Quint, *Epic and Empire. Politics and Generic Form from Virgil to Milton*, Princeton 1993, 140–190.
- RABROW 1914 – Paul Rabbow, *Antike Schriften über Seelenheilung und Seelenleitung auf ihre Quellen untersucht, I: Die Therapie des Zorns*, Leipzig / Berlin 1914.
- RADICKE 2004 – Jan Radicke, *Lucans poetische Technik. Studien zum historischen Epos*, Leiden / Boston 2004.
- RAMONDETTI 1999 – Paola Ramondetti, *Dialoghi di Lucio Anneo Seneca*, Turin 1999.
- RASCHLE 2001 – Christian Raschle, *Pestes harenae. Die Schlangenepisode in Lucans Pharsalia (IX 587–949) Einleitung, Text, Übersetzung, Kommentar*, Frankfurt 2001.
- RAWLINGS 2007 – Louis Rawlings, „Hannibal the cannibal? Polybius on Barcid atrocities“, *Cardiff Historical Papers 2007/9*, zuletzt aufgerufen am 30.10.18 unter <http://orca.cf.ac.uk/3875/1/CHP9%20Rawlings.pdf>.
- RAWSON 1987 – Elizabeth Rawson, „Sallust on the Eighties?“, *CQ* 37 (1987), 163–180.
- REITZ 1999 – Christiane Reitz, „Katalog“ in: *Der Neue Pauly* Bd. 6, hg. v. Hubert Cancik, Helmut Schneider, Stuttgart / Weimar 1999, Sp. 334–336.
- REITZ 2013 – Christiane Reitz, „Does mass matter? The epic catalogue of troops as narrative and metapoetic device“, in: Gesine Manuwald, Astrid Voigt (Hg.), *Flavian Epic Interactions*, Berlin / New York 2013, 229–243.
- REITZ 2017 – Christiane Reitz, „Das Unendliche beginnen und sein Ende finden – Strukturen des Aufzählens in epischer Dichtung“, in: Christine Schmitz, Angela Jöne, Jan Kortmann (Hg.), *Anfänge und Enden. Narrative und Potentiale des antiken und nachantiken Epos*, Heidelberg 2017, 105–118.
- RIBBECK 1892 – Otto Ribbeck, *Geschichte der römischen Dichtung III*, Stuttgart 1892.
- RICHLIN 1999 – Amy Richlin, „Cicero's Head“, in: James Porter (ed.), *Constructions of the Classical Body*, Ann Arbor 1999, 190–211.
- RIEKS 1989 – Rudolf Rieks, *Affekte und Strukturen als ein Form- und Wirkungsprinzip von Vergils Aeneis*, München 1989.
- RIGOLOT 1997 – François Rigolot, „Ekphrasis and the Fantastic: Genesis of an Aberration“, *Comparative Literature* 49/2 (1997), 97–112.
- RIVES 2006 – James Rives, „Magic, Religion, and Law: The Case of the *Lex Cornelia de sicariis et veneficiis*“, in: Clifford Ando, Jörg Rüpke (eds.), *Religion and Law in Classical and Christian Rome*, Potsdam 2006, 47–67.
- ROLLER 2001 – Matthew Roller, *Constructing Autocracy: Aristocrats and Emperors in Julio-Claudian Rome*, Princeton 2001.
- ROLLER 2009 – Matthew Roller, „The exemplary past in Roman historiography and culture“ in: Andrew Feldherr (ed.), *The Roman Historians*, Cambridge 2009, 214–230.
- ROLLER 2015 – Matthew Roller, „The Dialogue in Seneca's *Dialogues* (and Other Moral Essays)“, in: Shadi Bartsch, Alessandro Schiesaro (ed.), *The Cambridge Companion to Seneca*, Cambridge 2015, 54–67.
- ROSELLI 2003/4 – Amneris Roselli, „Sur la meilleure constitution du corps humain, *Actes du XXXVe Congrès international de l'APLAES, Poitiers, 24–26 mai 2002*, Poitiers 2003–2004, 45–58.
- ROSSI 2002 – Andreola Rossi, „The Fall of Troy: Between Tradition and Genre“, in: D. S. Levene, D. P. Nelis (ed.), *Clio and the Poets. Augustan Poetry and the Traditions of Ancient Historiography*, Leiden 2002, 231–252.
- SANFORD 1931 – Eva Matthews Sanford, „Lucan and his Roman Critics“, *CPh* 26 (1931), 233–257.
- SCARPAT 2007 – Giuseppe Scarpato, *Lucio Anneo Seneca. Anticipare la morte o attenderla. La lettera 70 a Lucilio. (Antichità classica e cristiana 35)*, Brescia 2007.

- SCARRY 1985 – Elaine Scarry, *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*, New York / Oxford 1985.
- SCHAFFER 2011 – John Schaffer, „Seneca’s *Epistulae Morales* as Dramatized Education“, *CPh* 106 (2011), 32–52.
- SCHERER 2006 – Burkhard Scherer, *Mythos, Katalog und Prophezeiung: Studien zu den Argonautika des Apollonios Rhodios*, Stuttgart 2006, 58–72.
- SCHETTER 1984 – Willy Schetter, „Aequentur vulnera membris“, *Hermes* 112 (1984), 127–128.
- SCHINDEL 1993 – Ulrich Schindel „Enargeia, Metathesis, Metastasis: Figurendefinitionen bei Isidor und Quintilian“, *Glotta* 71 (1993), 112–119.
- SCHNEIDER 2012 – Thomas F. Schneider, „Reduktion, Emotionalisierung, Ikonisierung. Bilder des Todes in der Kriegsberichterstattung (Fotografie, Fernsehen, Internet)“ in: Søren R. Fauth, Kasper Green Krejberg, Jan Süselbeck (Hg.), *Repräsentationen des Krieges. Emotionalisierungsstrategien in der Literatur und in den audiovisuellen Medien vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, Göttingen 2012, 135–148.
- SCHÖNBERGER 2004 – Otto Schönberger, *Lucius Annaeus Seneca der Ältere, Sentenzen, Einteilungen, Färbungen von Rednern und Redelehrern*, Würzburg 2004.
- SCHÖPSTADT 1994 – Schöpstadt s. v. *enumeratio*, *HWRh* Bd. 2, hg. v. Gert Ueding, Tübingen 1994, 1231–1234.
- SCHREMPP 1964 – Oskar Schrempp, *Prophezeiung und Rückschau in Lucans „Bellum Civile“*, Zürich 1964, 57–63 zu Buch II.
- SCHULTZE 2011 – Clemence Schultze, „Encyclopaedic exemplarity in Pliny the Elder“, in: Roy Gibson, Ruth Morello (ed.), *Pliny the Elder: themes and contexts*, Leiden 2011, 167–186.
- SCHWARZ 1992 – Gerda Schwarz, „Achill und Polyxena in der römischen Kaiserzeit“, *RM* 99 (1992), 265–299.
- SEAGER 1986 – Robin Seager, *Ammianus Marcellinus. Seven Studies in His Language and Thought*, Columbia 1986.
- SEGAL 1984 – Charles Segal, „Senecan Baroque: The Death of Hippolytus in Seneca, Ovid, and Euripides“, *TAPhA* 114 (1984), 311–325.
- SEGAL 1994 – Charles Segal, „Philomela’s Web and the Pleasures of the Text: Reader and Violence in the *Metamorphoses* of Ovid“, in: Irene F. de Jong, J P Sullivan (ed.), *Modern Critical Theory and Classical Literature*, Leiden 1994, 257–280.
- SEIDENSTICKER 1985 – Bernd Seidensticker, „*maius solito*. Senecas Thyestes und die *tragoedia rhetorica*“, *A&A* 31 (1985), 116–136.
- SENS 1995 – Alexander Sens, „The dementia of Dares: Aeneid 5.465–7“, *Vergilius* 41 (1995), 49–54.
- SELL 1984 – Rainer Sell, „The comedy of hyperbolic horror: Seneca, Lucan and 20th century grotesque“, in: *Neohelicon* 11 (1984), 277–300.
- SHELTON 1979 – Jo-Ann Shelton, „Seneca’s *Medea* as Mannerist Literature“, *Poetica* 10 (1979), 38–82.
- SONTAG 2003 – Susan Sontag, *Das Leiden anderer betrachten*, München / Wien 2003.
- SQUIRE 2010 – Michael Squire, „Making Myron’s Cow Moo? Epiphastic Epigram and the Poetics of Simulation“, *AJPh* 131 (2010), 589–634.
- STAHL 2005 – August Stahl, „*descriptio convivii* oder Sittenlosigkeit, Verrat und Liebesleid im Schein des Schönen (Beschreibung einer Beschreibung)“, in: Winfried Nerdinger, Norbert Knopp (Hg.), *Festschrift für J. A. Schmoll gen. Eisenwerth zum 90. Geburtstag*, München 2005, 1–17.
- STEENBLOCK 2013 – Maike Steenblock, *Sexualmoral und politische Stabilität: Zum Vorstellungszusammenhang in der römischen Literatur von Lucilius bis Ovid*, Berlin 2013.
- STÉGEN 1971 – Guillaume Stégen, „Un match de pugilat vu par Virgile (Énéide V,362–472)“ in Henry Bardon (Hg.), *Vergiliana*, Leiden 1971, 344–357.

- STEIN-HÖLKEKAMP 2005 – Elke Stein-Hölkeskamp, *Das römische Gastmahl. Eine Kulturgeschichte*, München 2005.
- SUERBAUM 2002 – Werner Suerbaum, „M. Antonius“, in: ders. (Hg.), *Die archaische Literatur. Von den Anfängen bis Sullas Tod*, München 2002, 505–510.
- SUSSEX 2009 – Roland Sussex, „The language of pain in applied linguistics: Review article of Chryssoula Lascaratou's *The language of pain*, Amsterdam / Philadelphia 2007“, *Australian Review of Applied Linguistics* 32 (2009), 1–14.
- TASLER 1972 – Wolfgang Tasler, *Die Reden in Lucans Pharsalia*, Bonn 1972, 235–247.
- THOMAS 1979 – Philipp L. Thomas, „Red and White: A Roman Color Symbol“, *RhM* 122 (1979), 310–316.
- THORNE 2009 – Mark Thorne, „Memoria Redux: Memory in Lucan“, in: Paolo Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden / Boston 2011, 363–382.
- THURN 2001 – Nikolaus Thurn, „Der Aufbau der Exemplassammlung des Valerius Maximus“, *Hermes* 129 (2001), 79–94.
- TIERSCH 2009 – Claudia Tiersch, „Politische Öffentlichkeit statt Mitbestimmung? Zur Bedeutung der *contiones* in der mittleren und späten römischen Republik“, *Klio* 91 (2009), 40–68.
- TOULZE-MORISSET 2004 – Françoise Toulze-Morisset, „Sénèque s'étonne-t-il dans les *Questions naturelles*?“, in: Olivier Bianchi, Olivier Thévenaz (ed.), *Mirabilia. Conceptions et représentations de l'extraordinaire. Actes du colloque international, Lausanne, 20–22 mars 2003*, Bern / Frankfurt a. M. 2004, 199–220.
- TOYNBEE 1973 – J. M. C. Toynbee, *Animals in Roman Life and Art*. Ithaca, N.Y. 1973.
- TUCKER 1969 – Robert A. Tucker, „Lucan and the Baroque: a Revival in Interest“, *CW* 62 (1969), 295–297.
- TUCKER 1970 – Robert Tucker, „The Colors of Lucan: Anti-War Propaganda?“, *CB* 46 (1970), 56–58.
- URBAN 2011 – David C. Urban, *The use of exempla from Cicero to Pliny the Younger*, Diss. University of Pennsylvania 2011, zuletzt aufgerufen am 30.10.2018 unter <http://repository.upenn.edu/edissertations/591>.
- VALETTE 2008 – Émanuelle Valette, „*Enumeratio*: la notion de ‚catalogue‘ à l'épreuve des pratiques oratoires romaines“, *Textuel. Revue de l'UFR „Lettres, arts, cinéma“* 56 (2008), 77–104.
- VEYNE 1993 – Paul Veyne, „Introduction to translations of Seneca“, *Entretiens*, Paris 1993.
- VOGT-SPIRA 2011 – Gregor Vogt-Spira, „*Prae Sensibus*. Das Ideal der Lebensechtheit in römischer Rhetorik und Dichtungstheorie“, in: Gyburg Radke-Uhlmann, Arbogast Schmitt (Hg.), *Anschaulichkeit in Kunst und Literatur. Wege bildlicher Visualisierung in der europäischen Geschichte*, Berlin 2011, 13–34.
- WACHT 1992 – Manfred Wacht, *Concordantia in Lucanum*, Hildesheim 1992.
- WALDE 2003 – Christine Walde, „*Le partisan du mauvais goût* oder: Anti-Kritisches zur Lucan-Forschung“, in: Bianca-Jeanette Schröder, Jens-Peter Schröder (Hg.), *Studium declamatorium. Untersuchungen zu Schulübungen und Prunkreden von der Antike bis zur Neuzeit*, Berlin / München 2003, 127–152.
- WALDE 2005 – Christine Walde, s. v. „Zorn“, in: Joachim Ritter, Karlfried Gründer, Gottfried Gabriel (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie* Bd. 12, Basel 2005, 1382–1386.
- WALDE 2011 – Christine Walde, „Lucan's *Bellum Civile*: A Specimen of a Roman ‚Literature of Trauma‘“, in: Paolo Asso (ed.), *Brill's Companion to Lucan*, Leiden / Boston 2011 283–302.
- WALDE 2017 – Christine Walde, „*Tu ne quaesieris scire nefas quem finem...di dederunt*...Reflexionen zur Debatte um das Ende von Lucans *Bellum Civile*“, in: Christine Schmitz, Angela Jöne, Jan Kortmann (Hg.), *Anfänge und Enden. Narrative und Potentiale des antiken und nachantiken Epos*, Heidelberg 2017, 169–198.
- WALTER 2012 – Patrick Walter, *Surveying the Damage: Political Aesthetics After Abu Ghraib*, (Diss.) Ann Arbor 2012.

- WANKE 1964 – Christiane Wanke, *Seneca, Lucan, Corneille. Studien zum Manierismus der römischen Kaiserzeit und der französischen Klassik*, Heidelberg 1964.
- WEBB 2009 – Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory*, Farnham 2009.
- WEBER 1969 – Clifford Weber, „The diction for death in Latin epic“, *Agon* 3 (1969), 45–68.
- WEISMANN 1972 – Werner Weismann, *Kirche und Schauspiele. Die Schauspiele im Urteil der lateinischen Kirchenväter unter besonderer Berücksichtigung von Augustin*, Würzburg 1972.
- WESSELS 2014 – Antje Wessels, *Ästhetisierung und ästhetische Erfahrung von Gewalt. Eine Untersuchung zu Senecas Tragödien*, Heidelberg 2014.
- WICK 2010 – Claudia Wick, „Plus quam visibilia – Lukans suggestive Nichtbeschreibungen“, in: Nicola Hömke, Christiane Reitz (Hg.), *Lucan's „Bellum civile“. Between Epic Tradition and Aesthetic Innovation*, Berlin [u. a.] 2010, 105–117.
- WILCOX 2008 – Amanda Wilcox, „Nature's Monster: Caligula as *Exemplum* in Seneca's *Dialogues*“, in: Ineke Sluiter, Ralph Rosen (eds.), *KAKOS: Badness and Anti-Value in Classical Antiquity*, Leiden 2008, 451–475.
- WILCOX 2012 – Amanda Wilcox, Abstract zu „Bad Emperors: Imperial Exemplars in Seneca's *De ira* Book 3“, bislang unveröffentlichter Vortrag vom 108th meeting of CAMWS in Baton Rouge, Louisiana (28.-31.03.2012), zuletzt aufgerufen am 30.10.2018 unter <https://camws.org/meeting/2012/program/index.php>.
- WILSON 2012 – Eric G. Wilson, *Everyone Loves A Good Train Wreck. Why We Can't Look Away*, New York 2012.
- WIMMEL 1954 – Walter Wimmel, „Eine Besonderheit der Reihung in Augusteischen Gedichten“, *Hermes* 82 (1954), 199–230.
- WINTER 2014 – Kathrin Winter, *Artificia mali. Das Böse als Kunstwerk in Senecas Rachetragödien*, Heidelberg 2014.
- WITTCHOW 2001 – Frank Wittchow, *Exemplarisches Erzählen bei Ammianus Marcellinus. Episode – Exemplum – Anekdote*, München / Leipzig 2001.
- WISTRAND 1990 – Magnus Wistrand, „Violence and Entertainment in Seneca the Younger“, *Eranos* 88 (1990), 31–46.
- WISTRAND 1992 – Magnus Wistrand, *Entertainment and Violence in Ancient Rome. The Attitudes of Roman writers of the first century A.D.*, Göteborg 1992.
- WOODMAN 1979 – A. J. Woodman, „Self-Imitation and the Substance of History (*Annals* 1.61–5 and *Histories* 2.70, 5.14–15)“ in: David West, A. H. Woodman (ed.), *Creative Imitation and Latin Literature*, Cambridge 1979, 143–155, 231–235.
- WYCISLO 2001 – William Wycislo, *Seneca's Epistolary Responsum. The De Ira As Parody*, Frankfurt a. M. [u. a.] 2001.
- ZEPPEZAUER 2011 – Dorothea Zeppezauer, *Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie*, Berlin / New York 2011.
- ZIMMERMANN 2009a – Martin Zimmermann (Hg.), *Extreme Formen von Gewalt in Bild und Text des Altertums*, München 2009.
- ZIMMERMANN 2009b – Martin Zimmermann, „Extreme Formen physischer Gewalt in der antiken Überlieferung“, in ders. 2009a, 155–192.
- ZIMMERMANN 2013 – Martin Zimmermann, *Gewalt. Die dunkle Seite der Antike*, München 2013.
- ZINSMAIER 2009 – Thomas Zinsmaier, „Zwischen Erzählung und Argumentation: colores in den pseudoquintilianischen *Declamationes*“, *Rhetorica* 27 (2009), 256–273.

Register

- amplificatio* 14, 19, 21, 23–25, 40f., 78, 125, 128, 140, 145, 153, 207, 210, 306, 309
Arena 6, 24, 32, 43f., 47–57, 70, 78, 81, 106, 110, 112f., 115–118, 142, 211, 305
Aristoteles 11, 19, 25, 35, 57–59, 61–63, 67, 74, 95, 158, 180f., 189
Augustinus 43, 46–50, 56f., 59f., 63–71, 74, 81, 93, 217, 226, 246, 264, 305, 311
auxēsis Siehe *amplificatio*
- Blut 37, 39, 50–52, 64, 108, 132, 137, 145, 155, 160f., 163, 165, 184, 191f., 208, 224–229, 233, 238, 240, 242–251, 253, 256, 264, 269, 271, 275, 277f., 288, 293, 308
Bürgerkrieg 1, 22, 32, 103, 109, 130, 140, 153f., 213f., 217, 219–221, 229, 231, 237, 246, 253, 268, 270, 288, 290, 296f., 309, 312
- caedes* 7f., 35, 52, 139, 144, 146, 149, 233, 248, 291, 296, 313
Caligula 143, 147f., 158, 165f., 169, 179, 190, 192f., 195–200, 204–206, 208f., 212, 311
carnifex 21, 82, 141f., 184
Cassius Dio 45f., 162, 193, 195, 217, 227
Cicero 16f., 19f., 22, 25f., 29–33, 35, 40, 53, 62, 64, 70f., 96f., 101, 104, 116, 121, 142, 157, 162, 180, 183, 190, 194, 215, 222, 230–232, 234–237, 244f., 247, 250, 262, 264, 268f., 271, 278f., 292, 295, 308
congeries 12, 14f., 19, 21–24, 41, 74f., 77f., 83, 119
crudelitas 80, 96, 127f., 130, 155, 158–161, 163, 169, 190, 192–194, 196, 199, 208f., 233f., 268, 274, 310
- Diodorus Siculus 24, 89, 217, 244
dolor 57, 63, 65–67, 69, 72, 100, 111, 115, 117, 119, 123, 130, 160, 168, 171f., 196, 200, 206, 210, 220, 280, 282, 287, 310
- Ekphrasis 6, 12, 25, 32, 61, 91, 100f.
ekplēxis 57f., 61, 69, 85f., 93, 305
enargeia 14, 25f., 29, 32, 34f., 37f., 40f., 43, 56, 61, 84, 86, 120, 211, 307
Ennius 250
enumeratio 9, 12–17, 19, 25, 41, 101, 306f.
- Epos 1, 5, 10, 13f., 23, 35, 38f., 78, 110, 163, 213, 215, 222, 224, 226, 230, 239, 241f., 247, 249, 253, 276, 278, 285, 287, 292, 296f., 309, 312
Erschütterung 21, 57f., 68f., 84, 87, 90, 93, 168, 305f., 310
- feritas* 128, 130, 154f., 158–161, 163–166, 181–184, 186, 189f., 198f., 206, 208–210, 212, 310f.
Folter 1, 45, 79–81, 83, 93, 95, 99f., 102, 106, 112, 115–120, 122f., 142f., 156, 166, 187f., 191, 193, 195, 197f., 210, 255, 257–260, 262–264, 268–270, 273–277, 280, 284
Fotografie 103, 219
Fronto 4, 23
furia 23f., 130, 136, 138, 140, 144, 150, 154, 210, 310
- Gegensatz 6, 10f., 24f., 42, 49, 57, 76, 110, 116, 138f., 143, 169, 175, 183, 186, 189f., 192f., 203, 207, 213, 228, 230–236, 238, 241, 245f., 249, 253, 265, 268f., 271, 275, 277, 283, 290, 294, 297
Gladiator 49f., 52, 54, 82, 110, 142, 179
Gladiatoreneid 54, 82
Grausamkeit 1f., 7, 15, 52f., 55f., 78, 80, 88, 96f., 117, 123, 126, 128–130, 154–159, 162, 169, 171, 177, 181, 184, 188f., 193–195, 197, 199–201, 205, 209, 214, 231, 233f., 236, 238, 245, 256, 264, 266, 268f., 271, 273f., 280, 285, 292, 298, 310f.
- Häufung 8, 14, 21f., 25, 30, 41, 98, 119, 130, 164, 190, 211, 236, 257, 309
Hesiod 139
Hinrichtung 1, 47, 51–53, 73, 81, 87, 99, 106, 113, 117f., 121, 145, 147, 163, 166, 178f., 190–199, 205, 214, 223, 226–229, 240, 254, 257f., 260, 263, 267, 269–271, 274f., 277, 290, 306
Homer 13, 27
Horaz 22, 65
Humor 168, 174, 177–179, 196–199, 203, 205, 209, 211, 311

- ictus* 48, 70f., 118, 121, 124, 168
 Intensivierung 16, 25, 76, 95, 124, 169, 188, 207f., 210f., 218, 277, 298
- Josephus 84, 86
- Kampf 2, 10, 27f., 49, 51f., 54, 106f., 109, 153, 185, 205, 292
 Kannibalismus 1, 45, 78, 157f., 161, 166, 173, 188, 202f., 208, 210, 230, 234, 237–241, 295, 297, 307, 309
 Katalog 5f., 9–11, 13f., 224, 228, 285
 Konkretisierung 1, 21, 100, 103f., 138, 147, 163, 187, 195, 233, 307f.
- Leerstelle 202
 Leiche 7, 43–47, 52, 58, 67, 142, 155, 161f., 164f., 176, 188, 223, 239–242, 254, 256f., 289–291, 293, 308
 Liste 9–13, 17, 30, 32, 54, 84, 96, 103, 109, 117, 120f., 129, 132–134, 136, 139f., 142, 144–154, 191, 195, 214, 217, 227, 271, 285, 308
 Livius 36, 96, 161, 190, 217, 227, 231f., 234–236, 240, 245, 247, 263f., 274, 308
 Lukian 10, 65, 84, 90f., 93f., 156f.
 Lukrez 72f.
- Martial 23
meditatio 99f., 104f., 115, 121, 124, 130, 137f., 140, 143f., 152, 154, 167f., 210, 310
 Menschenopfer 192, 238f., 244, 270–272, 277
merismos 12, 34–36, 41, 86, 88f., 144, 210, 306–308
- Nero 46, 194, 221
- Ovid 11, 40, 126, 128, 140, 152, 157, 217, 250, 252, 265, 282, 292
- phantasia* 14, 25–31, 33f., 40f., 48, 61, 88, 95, 99–101, 104, 118–121, 124, 128, 130, 133, 138, 140, 143, 150, 154, 208–212, 279, 306–308, 310f.
- Platon 11, 43, 45, 47, 49, 64, 67, 81, 93, 305
 Plutarch 58, 65, 108, 138, 157, 183–187, 217, 227, 231f., 234–236, 240, 269, 294
 Polybios 84, 87–90, 157, 162
pompa 116, 118, 120
- Ps.-Longin 19–21, 61f.
 Publikum 27, 44, 49–57, 59f., 63, 65–69, 72f., 78, 81, 89, 92, 113f., 145, 171, 211, 226, 265, 267f., 270, 272–274, 280, 295, 311
- Rätsel 147f., 237
 Reduktion 8, 17f., 27, 38, 95, 99, 101, 103f., 106, 115, 124, 147, 213, 218f., 226, 228–230, 235, 237, 242f., 249f., 253–255, 262, 284, 297, 306f., 309, 311
 Reihe 3, 5, 7, 9–12, 22, 37, 39, 52, 54f., 88, 100, 109, 112f., 129f., 141, 143, 146, 156, 164–169, 171f., 174, 177, 179f., 184, 188–192, 198–209, 211f., 215, 217, 220, 223f., 227f., 231, 234–236, 241, 244, 250, 254, 260, 263f., 274, 283f., 293, 295–298, 309, 311
- saevitia* 83, 117, 129, 154, 159–161, 165, 168, 184, 190–192, 194, 196f., 200f., 208f., 233, 273–275, 310
 Sallust 190, 217, 263f., 271
 Schmerz 8, 48, 57, 65–69, 73, 99–101, 103, 105, 115f., 118–125, 142f., 160, 167, 187, 196, 200, 210, 239, 260, 273, 310
 Selbstmord 24, 31, 64, 96–98, 100, 104–108, 110f., 113f., 119, 166, 171, 175, 178–180, 183, 193, 213, 227f., 235, 254, 270f., 288, 295f.
 Serie 9, 12, 24, 104–106, 109, 112–115, 166, 169f., 173f., 177, 180, 225
 Sokrates 44, 101f., 105f., 115
 Spannung 14, 67, 110f., 113, 193f., 211, 218, 231, 235f., 238, 264, 273, 283, 311
spectaculum 6, 35, 50, 53f., 111–114, 144, 155, 161–163, 268
 Staunen 7, 9, 40, 42f., 46, 57–63, 67, 74, 76, 84–86, 90, 93f., 211, 272f., 305f., 311
 Steigerung 10f., 20, 22, 59, 62, 73, 76, 113, 130, 135, 146, 149, 151, 154, 164, 173–175, 179, 186–189, 191, 199–201, 203, 206, 211, 224, 244, 264, 266, 269, 274, 284, 286, 288, 295f., 309, 311
 Sueton 46, 147, 163
synathroismos 19, 21
- Tacitus 36, 46, 96, 163, 221, 228, 239, 251
thaumazein 43, 58–60, 62, 84–86, 93, 305

- Theater 6 f., 18, 56 f., 63, 66 f., 70 f., 73, 112,
133 f., 140, 154, 210, 305, 308
- Tragödie 2 f., 6 f., 31, 44, 57, 59–61, 63 f., 87,
89, 118, 133, 139, 148, 234, 250, 253, 272,
285, 287, 292
- Valerius Maximus 17, 96–98, 100, 126 f., 148,
157, 160, 183, 190, 217 f., 232–237, 239,
241, 262, 270, 273 f., 277, 298
- Velleius Paterculus 217, 227, 235, 244
- Vergil 26 f., 126, 128, 139 f., 144, 152, 217,
248–250, 266 f., 280, 283, 292
- Verstümmelung 102, 166, 184 f., 187 f., 190,
201, 203, 208, 229, 254, 257, 259, 263,
265 f., 269, 272, 278, 296
- voluptas* 43 f., 47–51, 53, 56 f., 60, 63, 66 f.,
69, 72 f., 83, 93 f., 98, 108, 113, 155, 160 f.,
164 f., 190, 193 f., 197–199, 209 f., 212,
306, 309, 311
- Wiederholung 13, 16 f., 19, 22, 24, 75 f., 78,
93, 106, 109, 129 f., 133 f., 136, 197, 208,
211, 213, 296 f., 308 f.
- Zoom 30, 38, 238

