

Unverkäufliche Leseprobe



Karl-Joachim Hölkeskamp
Theater der Macht

Die Inszenierung der Politik in der römischen
Republik

2023. Rund 752 S., mit ca. 89 Abbildungen

ISBN 978-3-406-80693-3

Weitere Informationen finden Sie hier:

<https://www.chbeck.de/35514108>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Karl-Joachim Hölkeskamp

Theater der Macht

Historische Bibliothek der GERDA HENKEL STIFTUNG

Die Historische Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung wurde gemeinsam mit dem Verlag C.H.Beck gegründet. Ihr Ziel ist es, ausgewiesenen Wissenschaftlern die Möglichkeit zu geben, grundlegende Erkenntnisse aus dem Bereich der Historischen Geisteswissenschaften einer interessierten Öffentlichkeit näherzubringen. Die Stiftung unterstreicht damit ihr Anliegen, herausragende geisteswissenschaftliche Forschungsleistungen zu fördern – in diesem Fall in Form eines Buches, das höchsten Ansprüchen genügt und eine große Leserschaft findet.

Zuletzt erschienen:

Dieter Langewiesche: Der gewaltsame Lehrer

Europas Kriege in der Moderne

Mischa Meier: Geschichte der Völkerwanderung

Europa, Asien und Afrika vom 3. bis zum 8. Jahrhundert n. Chr.

Jill Lepore: Diese Wahrheiten

Eine Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika

Klaus Mühlhahn: Geschichte des modernen China

Von der Qing-Dynastie bis zur Gegenwart

Gudrun Krämer: Der Architekt des Islamismus

Hasan al-Banna und die Muslimbrüder

Thomas O. Höllmann: China und die Seidenstraße

Kultur und Geschichte von der frühen Kaiserzeit bis zur Gegenwart

Holger Gzella: Aramäisch

Weltsprache des Altertums

Wolfgang Behringer: Der große Aufbruch

Globalgeschichte der Frühen Neuzeit

Eine vollständige Übersicht befindet sich am Ende des Buches.

Karl-Joachim Hölkeskamp

Theater der Macht

Die Inszenierung der Politik
in der römischen Republik

C.H.Beck

Mit 79 Abbildungen und Grafiken sowie 4 Stammtafeln

Vorderer Vorsatz: Triumphzug des Aemilius Paullus, Ölgemälde von Carl Vernet, 1789, Schenkung von Darius O. Mills, 1906, Metropolitan Museum of Art, New York, Accession Nr. 06.144

Hinterer Vorsatz: Prozession auf dem Markusplatz, Ölgemälde von Gentile Bellini, 1496, Gallerie dell'Accademia, Venedig.
Wikimedia Commons/Olga's Gallery

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2023

Alle urheberrechtlichen Nutzungsrechte bleiben vorbehalten.

Der Verlag behält sich auch das Recht vor, Vervielfältigungen dieses Werks zum Zwecke des Text and Data Mining vorzunehmen.
www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Kunst oder Reklame, München

Umschlagabbildung: *Triumph Caesars*, erbeutete Statuen und Belagerungsausrüstung. (Kopie nach dem Bilderzyklus *Triumph Caesars* von Andrea Mantegna). Peter Paul Rubens (1577–1640) und Erasmus Quellinus II. (1607–78) zugeschrieben. Öl auf Eichenholz, 86,5 × 90,5 cm. Ehemals Sammlung Nostitz. Prag, Národní Galerie (Nationalgalerie), © akg-images

Satz: Janß GmbH, Pfungstadt

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem und alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 80693 3



klimateutral produziert

www.chbeck.de/nachhaltig

*Für Elke,
die mir – wie so oft – durch Zuspruch, Zuwendung und Zuversicht
über alle Hürden geholfen hat*

Inhalt

Vorwort 11

I. Rituale, Zeremonien und der ›performative turn‹ – Potentiale und Perspektiven 15

1. Theorien I: Konzepte und Kategorien 16
2. Seitenblick I: Der ›Sonnenkönig‹ und seine Feste 19
3. Lebensformen im Mittelalter: Feste und Rituale 24
4. Lebensformen in der Antike: Mehr als ›Brot und Spiele‹ 26
5. Theorien II: ›Politische Kultur(en)‹ als Leitkonzept –
Inhalte und Anwendungen 28

II. *Civic rituals* und Stadtstaatlichkeit – (vor)modern und antik 35

1. Ein antikes Ritual als Paradigma:
›Triumphe‹ in Mittelalter und Renaissance 36
2. Seitenblick II: Ludwig XIV. in Paris 1660 41
3. Prozessionen als Signum:
Kulturen der Stadtstaatlichkeit im vormodernen Europa 45
4. Rom als Bühne:
Eine paradigmatische Kultur des Spektakels 50
5. Kulturen der Stadtstaatlichkeit: Präsenz und Performanz 54

III. Rituale der Partizipation – Magistrate, Volk und Volksversammlung 61

1. Versammlungen alla Romana im Vergleich 61
Seitenblick III: Athen 62 ♦ Römische Versammlungen: *comitia* –
concilia – *contiones* 66 ♦ Hierarchie und Macht I: Magistratur
und Volk 70

2. *Contio*: Zwischen Bühne und Diskurs 85
Contio als Versammlung und Verfahren 85 ♦ *Contio* als Diskurs und seine Ordnungen 90
 3. SENATUS POPULUSQUE ROMANUS:
 Interaktion und Kommunikation zwischen Volk und Senat 110
 Hierarchie und Macht II: Eine republikanische Elite 110 ♦
 Hierarchie und Macht III: Der Senat 115 ♦ Seitenblick IV:
 Reichstag 129 ♦ Konsens und Konkurrenz: Stabilität durch
 Komplementarität 131 ♦ Konkurrenz und Entscheidung:
 Die Macht des Volkes 133
- IV. Rituale der Macht –
 Distanzierung, Disziplinierung, Degradierung 145**
1. Übernahme: Amtsantritt der Consuln 146
 2. Ausübung: Befehlen – Disziplinieren – Strafen 149
 3. Symbolisierung: Lictoren – Ruten – Beile 163
- V. Rituale und Zeremonien alla Romana –
 Raum, Präsenz und Prozessionen 171**
1. Seitenblick V: Montpellier – Venedig – Athen 176
 2. Rom: Eine Republik der Rituale 179
 3. Ritual-Räume 185
- VI. *Pompae* – die Republik und ihre Prozessionen 205**
1. Ritualdynamiken:
 Steigerung, Provokation und Transgression 205
 2. *Pompa triumphalis*: Moment der Macht 216
 Imperiale Inszenierung: Syntax und Vokabular 218 ♦ Potentiale
 des Poms: Spiralen der Steigerung 237 ♦ Letzte Akte: Augustus
 und die sensiblen Symboliken des Sieges 246
 3. *Pompa circensis*: Parade der Menschen und Götter 258
 Die Route: Weg durch Mythos und Geschichte 260 ♦
 Syntax und Vokabular: Inszenierung menschlicher und göttlicher
 Ordnung 264

4. *Pompa funebris*: Parade der mahnenden Masken 272
Imagines: Ahnen-Bilder und andere Porträts 274 ♦ Marsch der Masken: Die Ordnung der Prozession 293 ♦ Rhetorik der Reminiszenz: Die *laudatio funebris* 303 ♦ Symbolisches Kapital: Steigerungen des Kurswerts 315 ♦ Ein letzter Triumph: Symbol-Transfer 332

VII. Vom Moment zum Monument – Medien der Verewigung 341

1. Triumph und Profit: Tempel – Beute – Beutekunst 342
2. Triumph und Monument: Ehrenbögen und Ehrenstatuen 368
3. Triumph und Topographie: Räume und Routen 379
4. Triumph und Imperator:
Individualisierung durch Inschriften 383
5. Triumph, Statuen und Status: Spiralen der Steigerung 391
6. Triumph der *privata luxuria*: Das Ende der Bescheidenheit 400
7. Triumph und Theater: Aemilius Scaurus und Pompeius 404

VIII. Augustus – Triumph der Tradition 411

1. *Publica munificentia* 412
2. Victoria und andere Symbole 426
3. Götter: Apollo und Diana 430
4. *Imperium sine fine* 455
5. Bilder der Macht 459
6. Triumph aus der Tiefe der Zeiten 466

IX. Performanz, Ko-Präsenz und Konsens – Rituale, Pomp und Prozessionen als kulturelles System 487

Anhang

Anmerkungen 503

Glossar 586

Abkürzungen 596

Quellenausgaben, Inschriften- und Fragmentsammlungen,
Kommentare und Übersetzungen, Lexika und Handbücher 599

Literatur 603

Bildnachweis 684

Register

1. Namen 687

a.) Historische Personen und Familien (Antike) 687

b.) Götter, mythische Personen und römische Könige 694

c.) Historische Personen (Nachantike) 695

2. Sachen 696

Vorwort

Das Buch, das ich nun endlich vorlege, hat eine lange Vorgeschichte. In den gut 15 Jahren seiner Entstehung gab es immer wieder längere Unterbrechungen, in denen ich mich mit verschiedenen konkreten Problemen der politischen, sozialen und kulturellen Geschichte der römischen Republik und ihrer eigentümlichen politischen Kultur befasst habe. Um diese Kultur dreht sich eine lebhaft, bis heute nicht abgeschlossene internationale Debatte, an der ich mich schon seit den 1990er Jahren beteiligt habe. Viele Überlegungen und Ergebnisse aus den in diesem Zusammenhang entstandenen Arbeiten sind dann in verschiedene Kapitel des vorliegenden Buches eingegangen – etwa meine Beiträge zu Theorie- und Methodenproblemen, zu Institutionen und Verfahren der Beratung und Entscheidung, zu Bedeutung und Funktionen der öffentlichen Rede, zum Triumph und zu anderen Prozessionen, zu den Medien des kollektiven Erinnerns und den Strategien der öffentlichen Selbstdarstellung führender politischer Persönlichkeiten und ihrer Familien. In diesem Buch habe ich nun versucht, ein Gesamtbild der besonderen politischen Kultur der römischen Republik zu entwerfen, das einerseits der strukturellen Komplexität und den Entwicklungsdynamiken dieser Kultur gerecht wird und das andererseits deren Charakter und Reichtum an Ausdrucksformen einem interessierten Publikum zugänglich macht. Ob mir das gelungen ist, sollen nun die Leserinnen und Leser entscheiden.

Ein wichtiger Teil der erwähnten langen Vorgeschichte war mein bewusstes Bemühen um die Verortung meines Projekts in einem weiten interkulturellen und interepochalen kulturgeschichtlichen Horizont. Dazu musste ich über den Rand meines althistorischen Tellers schauen und Ansätze und vielfältige Anregungen aus dem altertumswissenschaftlichen Nachbarfach, der Klassischen Archäologie, und den anderen historischen Disziplinen aufnehmen. Insbesondere aus der jüngeren deutschen und internationalen <kulturalistisch gewendeten> Mittelalter- und Frühneuzeitforschung habe ich neue Perspektiven, Konzepte und Kategorien gewonnen – davon ist in den ersten beiden Kapiteln ausführlich die Rede, in denen es um Konzepte wie <politische

Kultur» und «Stadtstaatlichkeit», um *civic rituals*, Rituale und Zeremonien generell, um symbolische Politik respektive Politik der Symbole, um Inszenierungen und öffentliche Räume als Bühnen, um Interaktion und Kommunikation «unter Anwesenden» auf diesen Bühnen geht. In diesen und den folgenden Kapiteln habe ich außerdem versucht, durch interepochale Vergleiche die spezifischen Konturen der politischen Kultur der römischen Republik zu schärfen. Ich kann nur hoffen, dass die Vertreterinnen und Vertreter dieser Disziplinen mir diese unbefangene eklektische Selbstbedienung in Gestalt der «Seitenblicke I–V» nicht nur nachsehen, sondern vielleicht auch das damit verbundene Angebot der interdisziplinären Diskussion annehmen werden.

Nun bleibt nur noch die angenehme Pflicht, einer ganzen Reihe von Institutionen, Kolleginnen und Kollegen Dank abzustatten. Zunächst ist das Historische Kolleg in München zu nennen; denn während eines produktiven Jahres 2005/06 als Senior Fellow begann das Projekt erstmals Gestalt anzunehmen. In mehreren Forschungssemestern und als Fellow im Internationalen Kolleg *MORPHOMATA: Genese, Dynamik und Medialität kultureller Figurationen* in Köln im Jahre 2013 konnte ich es dann erheblich vorantreiben. Besonders zu danken habe ich der Gerda Henkel Stiftung für die außerordentliche Ehre der Aufnahme des Buches in die renommierte Reihe der *Historischen Bibliothek der Gerda Henkel Stiftung*.

Vielen Kolleginnen und Kollegen, denen ich mich seit Jahrzehnten freundschaftlich verbunden fühle, bin ich auf vielfältige Weise zu Dank verpflichtet – für intellektuelle Inspiration und zahllose konkrete Anregungen durch ihre Veröffentlichungen, als Vortragende und Diskutanten auf Tagungen und in persönlichen Gesprächen: Tonio Hölscher und Martin Jehne, Hans-Joachim Gehrke und Hans Beck, die viele der genannten Vorarbeiten und auch Teile des Manuskripts kritisch gelesen und kommentiert haben. Zuletzt hat Frank Bücher sich bereiterklärt, das ganze Werk durchzusehen, und viele wichtige Hinweise gegeben. Für Rat und Tat bin ich auch Hans Rupprecht Goette und Peter Franz Mittag verbunden.

Viele neue und andere Blicke auf das republikanische Rom verdanke ich den Publikationen, vor allem aber den regelmäßigen Kontakten und dem freundschaftlichen Austausch mit den Kolleginnen und Kollegen der internationalen «Community» der «Republikaner»: Christopher Smith und Henriette van der Blom in England, Jean-Michel David, Michel Humm und Frédéric Hurllet in Frankreich, Francisco Pina Polo und Cristina Rosillo-López in Spanien, Harriet Flower, Robert Morstein-Marx, Matt Roller und Amy Russell in

den USA. Wichtig war mir schließlich immer das Gespräch mit meinen diskussionsfreudigen Schülerinnen und Schülern, aus deren Arbeiten ich ebenfalls manches lernen konnte: Angela Ganter, Sema Karataş und Katharina Kostopoulos, Wolfgang Blösel, Ralph Lange, Simon Lentzsch und Gunnar Seelentag. Natürlich bin ich allein für Fehler und allzu gewagte, extravagante Deutungen verantwortlich.

Mehrere Generationen studentischer und wissenschaftlicher Hilfskräfte haben unermüdlich Material beschafft, zuletzt noch Torben Godosar, Larissa Grebing, Eva-Katharina Koblowsky und insbesondere Daniel Hinz, der darüber hinaus wichtige Hinweise für die Auswahl der Abbildungen gegeben und den neuen Plan des Augustusforums beigesteuert hat.

Es ist mir eine besondere Freude, dass mein Projekt im Hause C.H.Beck zu einem Buch geworden ist – es ist eine weitere Fortsetzung der langjährigen fruchtbaren Zusammenarbeit mit den Verlegern Wolfgang und Jonathan Beck, mit Detlef Felken und insbesondere mit Stefan von der Lahr, erfahrener Lektor und langjähriger Freund. Die aufwendige Beschaffung der hochwertigen, ja prachtvollen Abbildungen lag einmal mehr in den bewährten Händen von Andrea Morgan, die auch über die formale Gestaltung des Textes gewacht hat.

Wie immer last, but not least habe ich Elke Stein-Hölkeskamp zu danken, *sine qua non* – ohne ihre mehrfachen kritischen Lektüren, ihre Geduld, ihre zahllosen Anregungen und nicht zuletzt ihren Zuspruch und ihre Ermunterung wäre dieses Buch niemals fertig geworden. Ihr ist es daher auch gewidmet.

Köln, im Juni 2023

Karl-Joachim Hölkeskamp

I

Rituale, Zeremonien und der <performative turn> – Potentiale und Perspektiven

*All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances,
And one man in his time plays many parts.*

(William Shakespeare, *As You Like It*, II 7, 145–149)

Die ganze Welt ist eine Bühne – das ist nicht nur eine vielzitierte, ebenso universell wie beliebig verwendbare Sentenz aus William Shakespeares *Wie es euch gefällt*, sondern muss heute auf ganz neue Weise durchaus ernst genommen werden. Längst geht es um mehr und anderes als einen wohlfeilen programmatischen Anspruch irgendwelcher Propheten des sogenannten <performative turn> in den Kulturwissenschaften. Wie auch immer man zu diesem und den anderen <turns> – wie dem <linguistic>, dem <iconic> und dem <cultural turn> – stehen mag: Einerseits darf man mit einiger Genugtuung feststellen, dass die «inflationär gewordene Rede» von mehreren <turns> einen heilsamen Effekt hat, weil sie nämlich als solche schon dafür sorgt, dass der «Einzigartigkeits- und Ausschließlichkeitsanspruch» jedes einzelnen <turns> zunehmend «unterminiert oder ironisiert» wird.¹ Dadurch wird andererseits das Bewusstsein geschärft, dass derartige <Wendungen> – selbst wenn die erwähnten Propheten regelmäßig diesen ambitionierten Anspruch erheben – ja keine grundstürzend neuen Entdeckungen, Erfindungen oder revolutionären Paradigmenwechsel sind: Hier geht es also um *weniger* und wiederum *anderes* als bei dieser radikalen und prinzipiellen Form der Wendung, mit der man schon früher die einschneidenden Brüche mit geltenden epistemischen Systemen in der Geschichte der (exakten) Wissenschaften zu bezeichnen pflegte.² Unter einem <turn> der eher gemäßigten Art muss man vielmehr eine Erweiterung der Fragestellungen, theore-

tischen Ansätze und methodischen Zugriffe verstehen, die aus «Verschiebungen von Blickwinkeln und Zugängen, die bisher nicht oder wenig beleuchtete Seiten sichtbar werden lassen», resultieren und eine durchaus vergleichbare anregende und innovative Wirkung entfalten können. Man kann das mit Karl Schlögel auf den Punkt bringen: «Es kann also gar nicht genug turns geben, wenn es um die Entfaltung einer komplexen und der geschichtlichen Realität angemesseneren Wahrnehmung geht.»³

1. Theorien I: Konzepte und Kategorien

Genau um eine solche «Raffinierung und Steigerung der Wahrnehmung» und die dadurch erst möglich werdende «Verfeinerung des Registers der Geschichtsschreibung» durch eine durch kontrolliert-kontrollierende Theorie- und Methodenreflexion initiierte und gesteuerte «Öffnung in Richtung Kulturwissenschaften»⁴ geht es auch bei dem erwähnten «performative turn» – jedenfalls in dem Sinne, wie diese «Wendung» in der Folge verstanden werden soll: Allenthalben hat sich mittlerweile die Einsicht durchgesetzt, dass Kulturen respektive die sie tragenden und produzierenden sozialen Gruppen ihre Wertesysteme, Orientierungen und überhaupt die wesentlichen Fundamente ihrer spezifischen Ordnung, Konstitution und Identität nicht nur in Texten und Monumenten formulieren bzw. darstellen. Vielmehr kennen alle Kulturen – historische und auch gegenwärtige – auch andere Medien und Praktiken, um ihre kollektiven Orientierungssysteme und Weltdeutungen zu artikulieren, ihre Wertordnungen und Leitvorstellungen zu verhandeln, ihr Selbstbild und ihr Selbstverständnis zu bestätigen oder auch zu transformieren: «Performanzen» wie Rituale und Zeremonien, Feste, Spiele und Wettkämpfe, Aufführungen, Inszenierungen oder Spektakel ganz unterschiedlicher, wiederum aber jeweils kulturspezifischer Art.⁵

Mehr noch: diese performativen Praktiken sind integrale, ja konstitutive Elemente der jeweiligen Lebenswelt, die sie so und eben nicht anders hervorgebracht, ausgestaltet, bewahrt und weiterentwickelt hat – und das macht sie zu «existentiellen Kategorien des Gesellschaftlichen». Denn diese Lebenswelten mit ihren Institutionen und Normen sind selbst als «raum- und zeitbedingte soziale Wirklichkeit» zu verstehen, der die in ihr handelnden Individuen und Gruppen eben nicht gegenüberstehen, sondern der sie auf besondere Weise angehören, weil die jeweilige Lebenswelt eine durch diese

Menschen selbst «immer schon symbolisch gedeutete Welt», also «gesellschaftlich konstituierte» und «kulturell ausgeformte Wirklichkeit» ist – das hat der große Anthropologe Clifford Geertz mit der vielzitierten Metapher auszudrücken versucht, dass diese Menschen geradezu in ein «Gewebe» von Be-Deutung(en) verwickelt sind, das sie selbst gesponnen haben. Und das heißt mutatis mutandis, dass gerade die erwähnten Medien und Praktiken in die Mitte jener Gesamtheit der «Weisen lebensweltlicher Wirklichkeitserfahrung und -gestaltung, der symbolischen Wirklichkeitsdeutungen, Kommunikationsformen, Produktionsweisen und Machtverhältnisse» vormoderner wie moderner Gesellschaften und Kulturen gehören. Um es wieder mit Geertz in eine griffige Formel zu kleiden: Rituale, Zeremonien und überhaupt das gesamte kultur- und epochenspezifische Inventar der Medien, Zeichen und performativen Praktiken symbolischer Kommunikation, das einer Gesellschaft zur Verfügung steht, bilden ein «Ensemble von Texten», die jeweils selbst als «Ensembles» gelesen werden können, also jeweils einen Eigensinn, eine Eigenlogik haben und spezifische Botschaften vermitteln. Gleichzeitig aber sind sie konstitutive Bestandteile des größeren «Ensembles», in dem sie einen bestimmten Ort, bestimmte Funktionen und ein bestimmtes Gewicht im Kontext einer gegebenen Gesellschaft und ihrer Kultur haben. Um noch einen weiteren von Geertz geprägten klassischen Begriff zu gebrauchen: ihre empirische Analyse auf der Basis «dichter Beschreibungen»⁶ dieser Praktiken bietet einen geradezu privilegierten Zugang zur Rekonstruktion der so verstandenen vergangenen Lebenswelten.

Die erwähnten Begriffe aus der Welt der Bühne, die für diese dichten Beschreibungen in Anspruch genommen werden, haben in den einschlägigen Debatten über Theorien, Methoden und Kategorien der Kulturwissenschaften mittlerweile den konnotativen Ruch des schönen Scheins, der gekünstelten Theatralik, des bloßen Blendwerks oder auch der manipulativen Täuschung verloren, der ihnen allgemein anzuhaften pflegte. Auch Begriffe wie «Ritual» und «Ritualisierung» werden längst nicht mehr einfach als «leere Formalismen, als unmündiges und unkritisches Festhalten an überkommenen Regeln und Verhaltensmustern, ja als bewusst- und sinnlose Wiederholung des Immergleichen» abgetan. Im Gegenteil: Konzepte wie Inszenierung, Ritual und Zeremonie sind mittlerweile sogar zu Schlüsselbegriffen der neuen Kulturwissenschaften avanciert, die in der «Außendarstellung und Expressivität menschlichen Tuns» generell einen «eigenständigen Sinngehalt der menschlichen Lebenspraxis» ausmachen. Sie nehmen insbesondere den «rituellen und performativen Aufführungscharakter symbolischer Handlungen» in den

Blick, um das je spezifische «Zusammenspiel von Darstellungs-, Wahrnehmungs-, Inszenierungs- und Symbolisierungsprozessen» als konstitutiv für (vor)moderne Gesellschaften herauszuarbeiten.⁷

Mit diesen Begriffen werden Handlungsweisen, Praktiken und Strategien der Vergegenwärtigung und des Sichtbarmachens des Nichtsichtbaren, der Selbstdarstellung und Selbstvergewisserung bezeichnet, die erst in ihrem Vollzug, in der Handlung selbst Bedeutung erlangen, Sinn stiften und die erwähnten sozialintegrativen Funktionen erfüllen. Im Gegensatz zu Texten und Monumenten sind «spektakuläre» Praktiken aller Art als solche nicht fixierbar und daher auch nicht direkt tradierbar, sondern einmalig und unwiederholbar, ephemere und transitorische. Gerade deswegen setzen diese performativen Praktiken notwendig die physische Präsenz aller Beteiligten voraus – genauer gesagt: die «Ko-Präsenz» von Darstellern und Zuschauern, Akteuren und Adressaten.⁸



Auch und gerade in den empirisch arbeitenden Geschichtswissenschaften hat sich in den letzten Jahren eine besondere Sensibilität für die Frage nach dem allgemeinen Status und den jeweiligen konkreten Funktionen von besonderen Spektakeln wie Festen, Ritualen und Zeremonien im Rahmen von Prozessen der Vergemeinschaftung, Konstituierung und Reproduktion von kollektiven Identitäten entfaltet – dazu gehören auch die ausgeprägt rituellen Dimensionen traditioneller Verfahren wie Rats-, Bischofs- und Königswahlen, Versammlungen wie Konzilien und Reichstage, Gerichtsprozesse, Weihungen, Krönungen und sonstige Investituren in Mittelalter und (früher) Neuzeit.⁹ Längst hat man erkannt, dass «Herrschafts- und Staatssymbole» in Gestalt von Denkmälern und repräsentativen Gebäuden ebenso wie «Mythen und Metaphern» der vorwaltenden Sprache der Politik und wie das Zeremoniell etwa bei höfischen und städtischen Festen und Feiern eben nicht als bloße «effektvolle Inszenierungen und ornamentale Äußerlichkeiten» abgetan werden dürfen, die den harten Kern von Politik, also Interessen, Macht und Herrschaft, bloß camouflieren. Längst hat man erkannt, dass eine säuberliche konzeptuelle und materielle Unterscheidung oder gar Kontrastierung von Schein und Sein, von Pomp und Politik, von zeremoniellen, «symbolisch-expressiven» Formen und zweckrationalen, «technisch-instrumentellen» Verfahren des Entscheidens und Handelns *in politicis*, von «symbolischer» und «realer Politik» der Komplexität vergangener Lebenswelten nicht angemessen

ist.¹⁰ Dafür bieten die strukturell ähnlichen Entwicklungen in den italienischen Stadtkommunen des hohen und späten Mittelalters, die «in verschiedener Hinsicht eine Schlüsselstellung in der Genese des europäischen Staates der Neuzeit einnehmen», besonders interessantes Anschauungsmaterial. Auch wenn es hier allenthalben zu einem «rasanten Prozess der Ausdifferenzierung ihrer Institutionen und der Bürokratisierung gemeinschaftsrelevanter Vollzüge» kam, wurde dadurch das traditionelle Repertoire der performativen Akte feierlicher Repräsentation und der übrigen Formen symbolischer Kommunikation keineswegs automatisch und gewissermaßen in direkt proportionaler Linearität abgelöst – im Gegenteil: Hier, und das gilt generell für den frühneuzeitlichen Staat, standen «überbordende Bürokratie und prunkvolles Zeremoniell» nicht nur nebeneinander, sondern überschnitten sich geradezu.¹¹

Mittlerweile kann man nicht nur von einer eigenen «Politik» der Rituale und Zeremonien, sondern geradezu von einer «Politik des Poms» und des Spektakels sprechen. Nicht nur in England und Amerika sind die «symbolischen Formen der politischen Praxis» vergangener Gesellschaften, insbesondere die «politics of pageantry» respektive «politics of spectacle» geradezu zu einem zentralen, mittlerweile seinerseits schon wieder verzweigten Forschungsfeld sui generis avanciert. Und das gilt wiederum vor allem für die (allerdings besonders innovative und fruchtbare) interdisziplinäre Forschung zur Kultur der Renaissance, die uns einen neuen kulturhistorischen Blick auf die ebenso verschwenderischen wie phantasievoll choreographierten Feste an den europäischen Höfen, die allegoriengesättigten Maskeraden und «magnificences», die sorgfältig abgestuften Empfangsrituale, die zeremoniellen Ein- und Auszüge von Herrschern ermöglicht hat.¹²

2. Seitenblick I: Der «Sonnenkönig» und seine Feste

Im Frankreich des «Sonnenkönigs» Ludwig XIV. erreichte diese Kultur der «divertissements», der Feste und Zeremonien aller Art, einen bis dahin unerreichten Grad an Raffinesse und Komplexität der medialen, nämlich visuellen wie performativen Inszenierungen von Ambitionen, Ansprüchen und Ideologemen. Dem entsprachen eine geradezu überwältigende Vielzahl, Vielschichtigkeit und auch Vieldeutigkeit der repräsentierten, aufeinander verweisenden und miteinander vernetzten Bilder und Botschaften, der Symbole,



Abb. 1.1: Ludwig als Apollo und aufgehende Sonne (1653)

Allegorien und Metaphern. Die spektakulären Aufführungen und Feste aller Art fanden nicht nur in Paris, etwa im Louvre und im Palais Petit-Bourbon, und später natürlich in Versailles, sondern auch an anderen Orten statt.

Insbesondere eine sehr spezifische Gattung von Aufführungen, die sogenannten «ballets de cour», zeichnete sich dadurch aus, dass die verschwenderische, dabei symbolisch vielfach aufgeladene Dekoration und die ebenso phantasievolle wie anspielungsreiche Kostümierung der Tänzer durch die sorgfältig geplante Choreographie der Inszenierung – diese Begriffe sind hier sowohl im metaphorischen als auch im wörtlichen Sinne zu verstehen – miteinander kombiniert und aufeinander bezogen wurden. Allein im Zeitraum von 1653 bis 1672 sind mehr als 50 solcher Ballette, «mascarades dansées» und «divertissements», die sich zumeist um antike Götter wie Apollo, Bacchus und Diana, mythische Gestalten wie Orpheus, «Hercule Amoureux», Peleus und Thetis und allegorische Figuren wie Amor und «la Félicité» drehen, bezeugt und von Zeitgenossen zum Teil liebevoll-detailliert beschrieben worden. Oft trat der König dabei selbst als Tänzer und Darsteller auf – bei mindestens 15 verschiedenen Gelegenheiten noch vor Beginn seiner Alleinherrschaft im Jahre 1661 nach dem Tod des Kardinals Mazarin, der bis dahin nicht nur im übertragenen, politischen Sinne als großer Regisseur im Hintergrund fungiert hatte, sondern als Connaisseur und Förderer der schönen Künste auch «das Drehbuch für das königliche Schauspiel», das multimediale *self-fashioning* des späteren Roi-Soleil, geschrieben haben dürfte.¹³

Schon 1653 – also im zarten Alter von nur 15 Jahren – trat der anscheinend tänzerisch (und schauspielerisch) durchaus begabte Ludwig im Rahmen einer als «ballet de la Nuit» bekannt gewordenen Aufführung in einer Rolle auf, die nur als geradezu prophetisch-programmatisch bezeichnet werden kann. Zum ersten Mal verkörperte er den Gott Apollo in einem Kostüm aus vergoldetem Stoff, mit einer ebenso prachtvollen goldenen Perücke in Form von Strahlen und mit einer goldenen Maske vor dem Gesicht – Ludwig stellte hier zugleich die am Ende der Nacht aufgehende Sonne dar, die zum emblematischen Signum und zentralen Symbol seiner Herrschaft werden sollte (Abb. 1.1).¹⁴ Schon um diese Zeit – und in einer ganz anderen, machtpolitisch höchst brisanten Situation nach der endgültigen Niederschlagung der «Fronde», der Verschwörung des Hochadels und des Parlaments von Paris – soll er übrigens geäußert haben, dass «niemand sonst» außer ihm selbst «auf der Bühne stehen» sollte: «qu’il n’y ait personne sur le théâtre».¹⁵

Diese programmatische Symbolik der alles und alle überstrahlenden Sonne und ihre darin codierten politisch-ideologischen Botschaften wurden

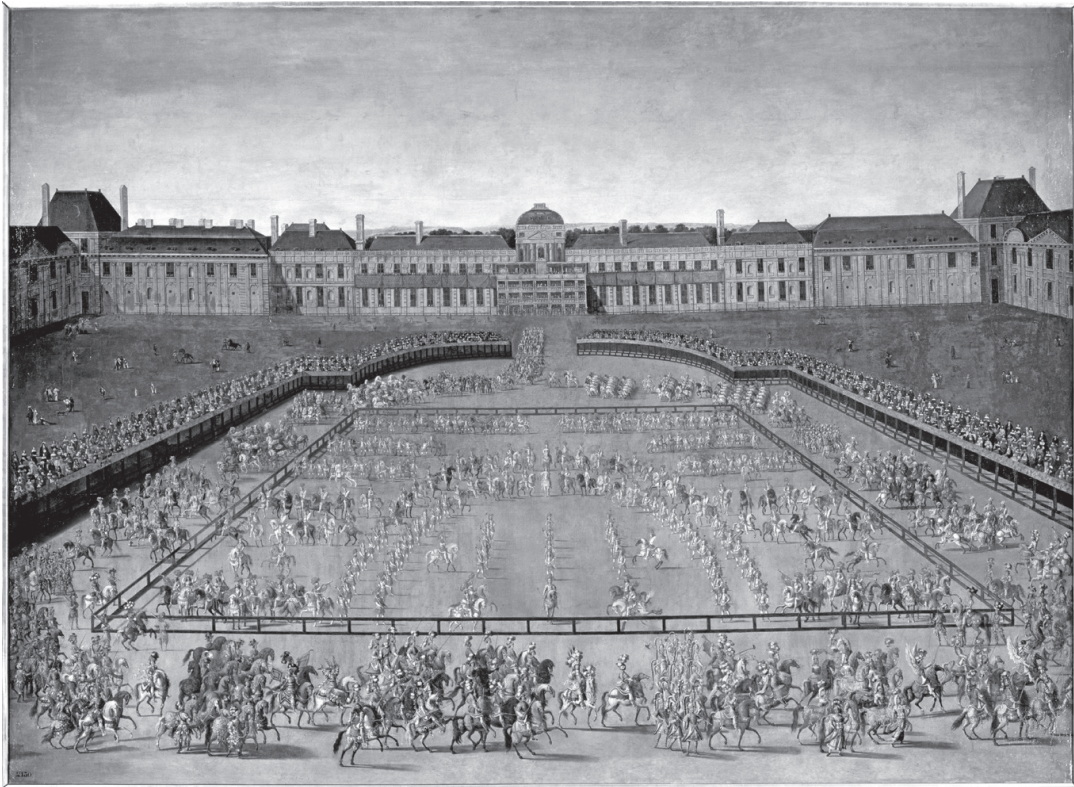


Abb. 1.2: *Le Grand Carrousel donné par Louis XIV.*

ein knappes Jahrzehnt später, im Juni 1662, in einem der größten und spektakulärsten Feste der Regierungszeit Ludwigs besonders sinnfällig in Szene gesetzt.¹⁶ Auf dem großen Platz vor dem Louvre, der heute noch *«Place du Carrousel»* heißt, fand das gleichnamige Fest statt: Schon die Bezeichnung *«Le Grand Carrousel»* – das wurde bereits vor dem Ereignis gezielt verbreitet – sollte darauf hinweisen, dass der Name von der antiken Bezeichnung des Sonnenwagens (*carrus soli*) hergeleitet war, auf dem Apollo als Gott des Lichtes und der Sonne um die Erde fahre (Abb. 1.2).

Die konkrete Aufführung bestand in einer Art Reiterballett mit Geschicklichkeitsspielen und Spielgefechten in der Tradition mittelalterlicher Ritterturniere, an dem fünf Mannschaften teilnahmen: Ludwig selbst führte im Kostüm eines römischen Imperators unter dem Zeichen der Sonne ein Gefolge von elf Rittern mit 120 Trommlern und Trompetern, Bannerträgern, Pferdeführern und Pagen an, die alle in den Farben des Königs, Gold und Silber, gekleidet waren. Auf ihren Schilden prangte – natürlich in Anspielung auf Caesar als größten Feldherrn der Antike und sein berühmtes Dictum *VENI-VIDI-VICI* (ich kam, ich sah, ich siegte) – das Motto *«UT VIDI VICI»* (sobald ich gesehen habe, siegte ich). Vier weitere, weniger zahlreiche Briga-

den unter der Führung von Prinzen und Herzögen stellten Perser, Türken, Inder und ›Amerikaner‹ dar – in immer exotischeren Kostümen. Diese glanzvolle, ja extravagante Demonstration der Macht und des geradezu universalen Anspruchs des jungen Herrschers sollte sich unauslöschlich in das kollektive Gedächtnis von Adel und Volk einprägen. Das Spektakel fand vor einem viel größeren Publikum als die Balletts statt: Dazu gehörten nicht nur die ko-präsenten Adressaten wie der Adel, dessen prominenteste Mitglieder wie Philippe d'Orléans, der als ›Monsieur‹ bekannte Bruder des Königs, und der (seit der Fronde politisch belastete) Prince de Condé nun unter den Darstellern waren. Das war ein wesentlicher Teil des Programms (nicht nur) dieses Festes, wie Ludwig selbst in seinen *Mémoires* zum Jahre 1662 ganz unverblümt erklärte: Es sei das «Genie von uns Franzosen», dass der König sich nicht vor dem Volk verstecke, sondern mit ihm und insbesondere mit dem Adel feiere – «in einer glücklichen und ehrenvollen Gemeinsamkeit». Der einstmals widerspenstige Adel sollte also nicht bestraft, sondern «durch die angenehmsten Heilmittel» des Festes in das ›Sonnensystem‹ integriert werden.¹⁷ Bereits Ludwig XIV. hatte also Medien und Strategien, Funktionen und Ziele einer Politik des Poms und die Regeln des Theaters der Macht, die ihn der große Regisseur Mazarin gelehrt hatte, sehr wohl verstanden.

Die symbolische Liquidierung der Fronde war aber nicht die einzige Botschaft des Reigens der Bilder, Farben und Figuren und der elaborierten Dramaturgie des ›Carrousel‹ von 1662. Darüber hinaus sollte auch den anderen europäischen Mächten, ihren Herrschern und Höfen in codierter, aber unmissverständlicher Weise bedeutet werden, dass Ludwigs Anspruch auf Vorrang und Überlegenheit keine bloße Frage von Prestige und Protokoll war, sondern als ideologische Grundlage und demonstrativ-eindeutige symbolische Formulierung eines handfesten strategischen Programms in der Außenpolitik ernst zu nehmen sei. Er selbst formulierte diesen Anspruch später in der bekannten Metaphorik: Er sei sehr wohl geeignet, «noch andere Reiche zu regieren, wie die Sonne andere Welten erhellt, wenn sie ebenfalls ihren Strahlen ausgesetzt sind».¹⁸

3. Lebensformen im Mittelalter: Feste und Rituale

Auch in der neueren mediävistischen Forschung sind Feste, Rituale, Zeremonien und andere Formen symbolischen Handelns sowie ihre spezifischen Anlässe, Verläufe, Funktionen und Wirkungen in den Mittelpunkt des Interesses gerückt.¹⁹ Dazu gehören nicht nur die feierlichen «entrées» von Königen und Fürsten in Klöstern und Städten, die im 17. Jahrhundert als *adventus* – also das komplexe Zeremoniell der Ankunft und des Einzugs eines Herrschers – bereits eine weit in das Mittelalter zurückreichende Tradition hatten. Dazu zählen auch die aus «vierteiligen Sequenzen» und regelrechten «Ritualketten» zusammengesetzten komplexen Formen der Herrschaftsrepräsentation, die sich außerdem durch dementsprechende Formen der Visualisierung in Gestalt eines breiten Bildrepertoires auszeichneten. Alle Rituale und das vielfältige Zeremoniell weisen je spezifische und durchaus vielsagende rituelle Dimensionen, ihnen eigentümliche Syntaxen bzw. Taxonomien und jeweils eigene Repertoires an Bildern, Emblemen und anderen Zeichen einerseits und an sinnlich-körperlich vermittelten symbolischen Handlungen, Handlungskombinationen und -sequenzen sowie diesbezüglichen Ordnungsmustern andererseits auf. Dazu gehören zunächst etwa die verschiedenen, im Laufe der Entwicklung sich differenzierenden Verfahren der Einsetzung (oder auch Absetzung) von Herrschern, aber auch die Investitur von Bischöfen.²⁰

Auch die Formen der Austragung und Beendigung von Konflikten aller Art – etwa bei kollidierenden Ansprüchen auf Rang, Vorrang und Herrschaft – bestehen regelmäßig aus mehreren aufeinander abgestimmten Stufen und finden immer vor einer großen ko-präsenten Öffentlichkeit statt. Ein eindringliches Beispiel für die besondere Bedeutung, die dabei der erwähnten «sinnlich-körperlichen Vermittlung» zukommt,²¹ ist das Ritual der *deditio*, deren komplexe Choreographie von der (eventuell fußfälligen) Unterwerfung des Unterlegenen und selbsterniedrigenden Genugtuungsleistungen über die Bitte um Verzeihung schließlich zur demonstrativen Gewährung der Verzeihung und gegebenenfalls sogar zur Wiedereinsetzung in Rechte oder Amt führte. Dabei setzte das Grundmuster dieses Rituals voraus, dass die konkrete Umsetzung, die Schritt für Schritt, also gewissermaßen dialogisch vollzogen wurde, zuvor zwischen den jeweils beteiligten Parteien auf der Basis von allgemein bekannten und von beiden Seiten akzeptierten Rechtsgewohnheiten, verbindlichen Regeln und Praktiken ausgehandelt werden musste, oft mit

Hilfe von beidseitig anerkannten Vermittlern. Durch die Normierung des Vollzugs wurden jene Sicherheit, Vorhersehbarkeit und Kalkulierbarkeit des Ausgangs erreicht, die für die Erfüllung der zentralen Funktion des Rituals unabdingbar waren – die Konfliktbeendigung und Wiederherstellung der hierarchischen Ordnung in befriedeter respektive befriedender, weil rituell kanalisierter Form.²²

Und natürlich gehören schließlich noch die ebenso komplexen Rituale etwa der ottonischen Herrscherbegräbnisse in diesen Zusammenhang. So wurde etwa der Leichnam des Kaisers Otto III., der 1002 bei Rom verstorben war, in einem Trauerzug über die Alpen gebracht, wo der Herzog von Bayern ihn empfing und nach Augsburg geleitete – in einem dortigen Kloster wurden zunächst die Eingeweide des Kaisers beigesetzt. Dann führte der Herzog seinen toten Herrn und Verwandten an die Grenze seines Herzogtums und trug beim Einzug in die Stadt Neuburg sogar selbst den Sarg auf seinen Schultern. Später traf der Zug – vielleicht nach bedeutungsträchtigen Zwischenstationen in Aschaffenburg, Frankfurt und Mainz – in Köln ein, wo der Tote im Dom aufgebahrt worden zu sein scheint, dann im Kloster St. Severin, in St. Pantaleon und in St. Gereon und dann wahrscheinlich wieder im Dom, wo der Erzbischof am Gründonnerstag mit dem allgemeinen Ablass auch der Seele Ottos III. Vergebung erteilte. Erst am folgenden Tag, also Karfreitag, setzte sich der Zug nach Aachen in Bewegung, wo der Kaiser endlich 72 Tage nach seinem Tod im Chor des Münsters beigesetzt wurde.²³ Das symbolisch mehrfach aufgeladene Parallelogramm von Akteuren, Orten, besonderen Daten und Handlungen, die kennzeichnend für Herrscherbegräbnisse waren, bietet sich als Vergleichsfolie für die Dekodierung der Vielschichtigkeit und -deutigkeit des Vokabulars und der Syntax des Leichenzuges des Augustus an, die der Princeps nicht zufällig selbst präzise geplant und in einem Kodizill zu seinem Testament festgeschrieben hatte.²⁴

Darüber hinaus hat man längst auch die zentrale Bedeutung von Festen aller Art erkannt, von religiösen Spielen und wiederum Prozessionen zu den verschiedenen Gelegenheiten im Kirchenjahr, von Turnieren und anderen Wettkämpfen, von Schützenfesten und großen Mählern. Das Fest gilt mittlerweile allgemein als «unverwechselbarer Bestandteil der *conditio humana*», da es «zu den wesentlichen Lebensformen der Menschen im Mittelalter» gehöre. Gerade die städtischen Festprozessionen anlässlich der Patronatsfeste zu Ehren eines Heiligen als Stadtpatron waren «als Element der *psychologie collective*» und Ausdruck der jeweiligen «*pitié politique et religieuse*» auch und vor allem «ein Akt der Selbstdarstellung der Stadtgemeinde» und werden

schon in den Quellen «als urbanes Integrationsmoment ersten Ranges» begriffen. Die Syntax dieser Prozessionen zielte nicht nur auf die Darstellung von Rang und Vorrang, der geistlichen und weltlichen Hierarchien, das «Oben und Unten der Familien, Zünfte, Gilden, Bruderschaften, der Prälaten, Kleriker und Mönche». Sie diente damit auch «der Bestätigung bestehender Ordnungen und der in ihnen verkörperten Wertvorstellungen» und bildete zugleich «ein wesentliches Element des Zusammenspiels sozialer Gruppen und Nachbarschaften»²⁵ – dabei ging es also um die symbolisch-performative Reproduktion realer Machtverhältnisse.

4. Lebensformen in der Antike: Mehr als <Brot und Spiele>

Schließlich sind auch in der Althistorie «Brot und Spiele» und darüber hinaus das breite Spektrum besonders spektakulärer Ausdrucksformen und Praktiken antiker Zivilisationen sogar schon vor geraumer Zeit und *avant la lettre* als spezifische Dimension etwa der römischen Lebenswelt der Republik und der Kaiserzeit ausgemacht worden. Längst hat man erkannt, dass diese fundamentale Dimension durchaus tief in jener Epoche wurzelte, in der das römische Volk, der freie *populus Romanus*, noch *imperium*, *fascēs*, *legiones*, die institutionelle Macht und ihre äußeren Zeichen, die militärische Befehlsgewalt und die Legionen geradezu souverän vergeben habe – anders als der satirische Dichter Juvenal, der unter dem autokratischen Regime der flavischen Kaiser lebte (und angeblich litt), es in der berühmten Passage über *panem et circenses* von der Warte der nostalgischen Rückschau suggeriert.²⁶ Man könnte es wiederum auch in der Metaphorik der Bühne formulieren: Der erste Princeps Augustus war vielleicht auch der erste (und gleich vollendete) «Impresario»,²⁷ der die Macht und damit die Möglichkeit hatte, den gesamten Spielplan des römischen <Theaters der Macht> zu bestimmen – dieses Theater und seine Bühne werden uns noch eingehend beschäftigen.

Allerdings hatten die dort inszenierten Dramen und raffiniert choreographierten Spektakel – und selbst noch sein bereits erwähntes spektakuläres Leichenbegängnis – durchweg Vorläufer und -bilder aus dem reichen Repertoire an spektakulären Praktiken der republikanischen politischen Klasse. Der Rückgriff auf dieses Repertoire sollte eben auch und vor allem auf die jahrhundertelange Geschichte und ehrwürdige Tradition der freien Republik verweisen – einer Republik, die Augustus als *res publica restituta* wiederhergestellt

zu haben vorgab: Auch in diesem Zusammenhang sind die Medien selbst konstitutiver Teil der ideologischen Botschaft.²⁸

Das erwähnte Spektrum spektakulärer Praktiken, das Feste und Feiern, Prozessionen und alle anderen *civic rituals* umfasst, ist jüngst noch mehr in den Mittelpunkt des Interesses einer modernen, vom «cultural turn» ebenfalls inspirierten internationalen Altertumswissenschaft gerückt.²⁹ Und auch hier waren es einerseits die kulturspezifisch ausgestalteten feierlichen «exits» und «entrances», die oft hochgradig elaborierten Rituale des «Auszugs» (*profectio*) und der Rückkehr im Triumph, der Ankunft und des «Einzugs» (*adventus*) in der Republik, der hohen und späten Kaiserzeit, ihre spezifische Symbolik und hochelaborierte Struktur oder Syntax, die in konzeptuell und methodisch innovativen Arbeiten thematisiert wurden.³⁰ Andererseits entwickelt sich in jüngster Zeit ein neues Interesse nicht nur an der eigentümlichen spektakulären Seite der republikanischen und frühkaiserzeitlichen politischen Kultur und an der Theatralität des gesamten Lebens in und unter den Augen der Öffentlichkeit. Der Blick richtet sich nun auch auf die Einbettung von Politik und Institutionen in jeweils spezifische Formen von Zeremoniell, die Durchdringung der Entscheidungsverfahren durch rituelle Elemente aller Art und die theatralischen Dimensionen des Auftretens und Handelns der Akteure auf der großen Bühne des Forum Romanum.³¹ Man hat begonnen, den Zeitzeugen und ebenso parteilichen wie intimen Kenner der Verhältnisse M. Tullius Cicero auf neue Weise ernst zu nehmen: Nicht zufällig hatte schon dieser große Redner, gesuchte Anwalt und ambitionierte *homo politicus* die Versammlungen des römischen Volkes auf ebendiesem «Forum» (im doppelten Sinne des Begriffs) als die «größte Bühne» (*maxima scaena*) des Redners und das Volk selbst als Publikum der dort stattfindenden Inszenierungen beschrieben. Und Cicero wusste sehr gut, worüber er da räsonierte, beherrschte er doch nicht nur die hochentwickelte Dramaturgie des Deklamierens, sondern gefiel sich gelegentlich selbst in großen «theatralischen» Gesten und pompösen Posen – bezeichnenderweise bewunderte er auch den berühmtesten Schauspieler seiner Zeit, Q. Roscius, und dessen einschlägige Talente.³² Es ist geradezu das Signum dieser Kultur, dass der Alltag der Politik, der Versammlungen und der Prozesse vor dem Tribunal des Praetors auf dem Forum einerseits und die außeralltägliche Welt der Bühne, der Feiern und Spiele andererseits sich ebenso gegenseitig spiegeln respektive partiell überschneiden und ineinander übergehen wie die erwähnten zeremoniellen, symbolisch-expressiven Formen und zweckrationalen, technisch-instrumentellen Verfahren der Entscheidungsfindung.

5. Theorien II: <Politische Kultur(en)> als Leitkonzept – Inhalte und Anwendungen

Längst hat man in diesen und anderen Zweigen der historischen Wissenschaften daher erkannt, dass politische Kulturen im engeren Sinne eben nicht nur eine «Inhaltsseite», sondern auch eine «Ausdrucksseite» und eine entsprechende «kognitive» Ebene haben. Sie umfassen also nicht nur den gesamten Komplex der Voraussetzungen und Bedingungen, Strukturen, Muster und Regeln jenes individuellen wie kollektiven Handelns in einem gegebenen gesellschaftlichen Kontext, das auf die Herstellung, Um- und Durchsetzung verbindlicher Entscheidungen zielt. Politische Kulturen – vergangene, vor-moderne wie rezente und moderne – haben eben auch symbolische und ästhetische Dimensionen, die für die permanente Reproduktion der Legitimität des Systems insgesamt konstitutiv sind. Anders und differenzierter formuliert: diese Dimensionen sind als eine «Sprache der Legitimierung» zu verstehen, die einerseits ein jeweils kultur- und/oder epochenspezifisches, eigen-tümliches und -sinniges «Vokabular» und andererseits eine ebenso spezifische «Grammatik» oder Syntax umfasst. Das Erstere enthält Bilder und Embleme, Metaphern und Allegorien, aber auch Rituale und andere Performanzen und ihre jeweiligen Semantiken, die Letztere besteht aus den Konventionen, Regeln und Praktiken, welche die angemessene, politisch und sozial akzeptierte An- und Verwendung des Vokabulars bestimmen.³³

Es ist also vor allem diese Ausdrucksseite, die der Erzeugung von Zugehörigkeit und Zustimmung, der Stiftung von Sinn und Sinnhaftigkeit politischen Handelns und damit der Begründung einer kollektiven Identität dient. Wie wichtig diese Funktion tatsächlich ist, wird nicht zuletzt dann historisch-empirisch besonders fassbar, wenn es um die radikale Neukonstituierung einer solchen Identität ging wie in Frankreich nach 1789. Die auffällig vielfältige, ebenso elaborierte wie artifiziell anmutende, geradezu systematisch gestiftete Kultur der revolutionären Feste muss zugleich als Medium und Motor dieses Prozesses begriffen werden – wie die Feste der «Föderation», der «Freiheit», der «Vernunft» und des «höchsten Wesens», deren jeweilige Bilder, Symbole und Strukturen jedes einzelne als spezifisch «ästhetisiertes, visuell betontes Ritual» auszeichnen.³⁴



Eine ähnlich radikale Neugestaltung oder Neuerfindung stellt die raffiniert inszenierte Saecularfeier dar, die der große Impresario Augustus im Jahre 17 v. Chr. zur Einleitung eines neuen Jahrhunderts (*saeculum*) als Zeitalter des Friedens und der Fruchtbarkeit, des Wohlstands und des Glücks veranstalten ließ. Im Gegensatz zu den soeben erwähnten Festen des revolutionären Frankreich stellte sich diese in jeder Hinsicht grandiose Feier aber dezidiert als Wiederaufnahme und Wiederbelebung einer angeblich in die frühe Republik zurückreichenden Tradition dar.³⁵ Das entsprach dem ideologischen Kern der Selbstkonstruktion des Augustus, der als Princeps die *res publica* wiederhergestellt haben wollte. Überhaupt diente der gesamte Spielplan des augusteischen Theaters der Macht vor allem einem Zweck: der Herstellung von Akzeptanz seiner Alleinherrschaft von Seiten aller Gruppen des *populus Romanus* und der Verstetigung dieser Akzeptanz zu einer dauerhaft stabilen Legitimität, indem das neue Regime sich in einem traditionellen und daher ehrwürdigen, durch den Princeps glanzvoll erneuerten republikanischen Gewand präsentierte.



Der neue Blick auf die Ausdrucksseite politischer Kulturen ist Teil eines umfassenden Paradigmenwechsels – hier ist dieser anspruchsvolle Begriff noch am ehesten angemessen. Denn im Verlauf dieser Um- und Neuorientierung wurden nicht nur die «methodischen Grenzen der traditionellen Politikgeschichte» und ihre Privilegierung von Haupt- und Staatsaktionen überwunden, die von den Vertretern der Strukturgeschichte polemisch als trivial-positivistische Geschichte von «traités et batailles» karikiert wurde.³⁶ Auch das «einseitig strukturorientierte Gesellschaftskonzept» der klassischen Sozialgeschichte und deren Fixierung auf «anonyme Handlungskollektive» in der Gestalt von Ständen, Klassen und Eliten wurde nun «um neue, diskursive Dimensionen» ergänzt und erweitert – nochmals anders formuliert: Mit dem Begriff der politischen Kultur wird nun die gesamte «diskursive Umwelt» bezeichnet, in der nicht nur allgemein «Macht», Herrschaft und Autorität auf der Tagesordnung stehen, sondern auch konkrete Geltungsansprüche und nicht zuletzt die Deutungshoheit in Bezug auf Grund- und Glaubenssätze, Sinnhorizonte und Orientierungen als Grundierung normativer Regeln und lebensweltlicher Praktiken der Ausübung von Macht und Herrschaft verhandelt werden. Vor allem stellt sich Politik bzw. politisches Handeln nach diesem «turn» nicht (mehr) «als eindimensionaler Akt oder Prozess dar, in dem von oben

dekretiert, regiert, entschieden wird». Vielmehr soll Politik konsequent als «kommunikatives Handeln» im weitesten Sinne begriffen werden – und das gilt auch für Konstruktion, Erwerb und Erhaltung von «Macht». Damit rückt die Dimension des interaktiven «Aushandelns» von Agenden, Ansprüchen und ihrer Anerkennung, von Konfliktbeilegung und Kompromissen zwischen Regierenden und Regierten, Magistraten und Bürgern, herrschenden Klassen und breiten Schichten in den Blickpunkt. Dieses Aushandeln von Politik in einem impliziten Dialog und die darin notwendig beschlossene Reziprozität setzen wiederum Formen der Partizipation etwa der Adressaten politischen Entscheidungshandelns notwendig voraus. Diese Partizipation nimmt zwar keineswegs unbedingt (und empirisch-historisch nicht einmal häufig) die Gestalt einer voll entwickelten «gleichberechtigten Teilhabe» an. Gerade deswegen müssen die konkrete Art und Qualität der Partizipation in ihrer jeweils epochen- und kulturspezifischen Ausprägung im Hinblick auf Grad, soziale und institutionelle Form bestimmt werden.³⁷

Dazu gehören auch die einer (politischen) Kultur jeweils eigentümlichen Formen «ritueller» und «symbolischer Kommunikation», als eines Spektrums von spezifischen «habituellen Verfestigungen von Kommunikationssituationen», das nach Spannweite, Formen und Graden jeweils konkret zu bestimmen ist. Dieses Repertoire, das Gesten, Gebärden und auch das gesprochene Wort in öffentlicher Rede, Zeremonien, Rituale und andere «Handlungen symbolischer Qualität» umfasst, erbringt nämlich «als wichtigste Leistung die ständige Vergewisserung und Verpflichtung aller Beteiligten» und legt sie auf Akzeptanz und Verbindlichkeit der geltenden Ordnung fest. Gerade die erwähnten Feste, Spiele und sonstigen Spektakel dienen als symbolische Praktiken mithin eben nicht einer veräußerlichten Darstellung von Macht in Glanz und Gloria – wie in dem erwähnten, besonders vielsagenden Fall der multimedialen (Selbst-)Konstruktion des Roi-Soleil Ludwig XIV. sinnfällig deutlich wird. Zugespitzt formuliert: politische Symbole und Rituale dürfen nicht als bloße «Metaphern der Macht», als veräußerlichte Repräsentationen oder Demonstrationen von Macht und Herrschaft begriffen werden. Vielmehr spielt das gesamte Repertoire an solchen Ausdrucksformen nicht nur bei der zereemoniellen *Darstellung*, sondern schon bei der materiellen *Herstellung* von verbindlichen Entscheidungen in Institutionen und formal geregelten Verfahren eine eigene und eigengewichtige, jeweils genauer zu bestimmende, jedenfalls fundamentale Rolle. Mehr noch, dieses Repertoire dient generell der Konstitution und Reproduktion von politisch-sozialen Ordnungsstrukturen und Machtbeziehungen, von Deutungs- und Orientierungssystemen und (damit) von

Geltungs-, Herrschafts- und Legitimitätsansprüchen. Nochmals mit anderen Worten: Rituale, Zeremoniell und ähnliche Ausdrucksformen sind als zentrale Elemente (oder eben einzelne <Zeichen>) «symbolischer Politik als eines Zeichensystems» zu begreifen, das «via Kommunikation politische Wirklichkeit konstruiert». ³⁸

Das gilt insbesondere für Rituale und Zeremonien, die sich theoretisch und konzeptuell dadurch unterscheiden (sollen), dass dem Ritual eine «performative Wirkmächtigkeit» zugeschrieben wird, die in einer dauernden oder ephemeren Statusveränderung, einem «Übergang» oder einer sonstigen Transformation des oder der Beteiligten bestehe. Dagegen habe die Zeremonie einen «eher darstellenden, abbildenden Charakter» und diene etwa dazu, «eine immer schon gegebene politisch-soziale Ordnung» bloß zu «bekräftigen». ³⁹ In ihrer formalen Struktur lassen sich Rituale und Zeremonien allerdings kaum unterscheiden: Sie stellen Inszenierungen dar, die aus komplexen, strukturierten und geordneten Sequenzen von Handlungen und Bewegungselementen (wie etwa Opfern, Tänzen, Gesten und Gebärden) und sprachlichen Elementen (wie etwa Formeln und Sprüchen, Gebeten und Gesängen) bestehen. Diese Sequenzen sind also zwangsläufig multimedial: Zu diesen Medien gehören daher auch Kultgeräte und andere Gegenstände mit religiöser oder sonstiger symbolischer Bedeutung, ferner «Embleme» wie Amtstrachten und -insignien, Wappen, Fahnen, Feldzeichen und andere unmittelbar lesbare Zeichen der Identität, des Status und des Ranges der teilnehmenden Individuen oder Gruppen. Hinzu können weitere optische und auch akustische Signale wie Gesten und gemessene Bewegungen, Musik, Fanfaren oder auch Glockenschläge kommen, die etwa den Ablauf des Rituals nicht nur begleiten, sondern auch durch die Markierung einzelner Sequenzen strukturieren. «Visualisierung und Performanz», verbale und nonverbale Ausdrucksformen können sich dabei auf viele Weisen miteinander zu einer komplexen «normierten Zeichensprache» kombinieren, aufeinander verweisen und gegenseitig bestätigen. Ein antikes Beispiel für das komplexe Zusammenspiel von Gesten und Handlungen, Worten und Formeln ist das Ritual der Auspiciation und seine eigentümlichen Syntaxen und sein spezifisches Vokabular, durch das die römischen Magistrate und Feldherren vor Handlungen aller Art in Politik und Krieg den Willen der Götter zu erforschen und Priester etwa Inaugurationen durchzuführen hatten. ⁴⁰

In jedem Fall geschieht dies nach einer mehr oder weniger strengen, normierten und normierenden Syntax oder «Taxonomie», ⁴¹ die aus Konventionen, formalen Regeln oder Vorschriften über den Ablauf, die Ausstattung und

nicht zuletzt über die Zusammensetzung der Teilnehmer und das Recht oder die Pflicht zur Teilnahme besteht. Rituale wie Zeremonien zeichnen sich durch Stereotypie und Wiedererkennbarkeit, Wiederholbarkeit und praktische Wiederholung aus, die eine besondere Art der Authentizität respektive der Richtigkeit des Ablaufs begründen und garantieren. Darin liegen ihre symbolisch-ordnende Kraft und zugleich ihre «Verletzbarkeit» – ihre «Integrität» ist nämlich immer latent bedroht. Denn gerade die Normierung des Rituals lässt Abweichungen, «Fehlritte» und selbst «Mikroverletzungen» der in der Syntax des Rituals «institutionell formierten Verhaltenserwartungen» eben auch unmittelbar deutlich und für Akteure und Adressaten erkennbar werden. Unter Umständen kann eine daraus resultierende «Gleichgewichtsstörung» sogar dazu führen, dass eine «gesamte Sozialgeographie» in Mitleidenschaft gezogen wird. In extremer Weise geschah genau das in dem bekannten «Karnaval von Romans», einer kleinen Stadt in der Dauphiné südöstlich von Lyon: Hier schlug im Jahre 1579/80 das traditionelle bunte und lebhaftes Spektakel des «Mardi Gras» in blutige Gewaltexzesse um, in denen längst angelegte soziale und religiöse Gegensätze und die sich zu regionalen Rebellionen verschärfenden Konflikte zwischen Unterschichten und Eliten in Stadt und Umland gewalttätig aufbrachen.⁴²

Dazu muss es natürlich nicht immer, bei jeder Art der Abweichung oder Verletzung der Ritualsyntax kommen – und das hängt nicht nur von Art und Schwere des «Fehlritts» ab, sondern auch und vor allem von der spezifischen Abweichungstoleranz respektive Integrations- und Anpassungskapazität, die ihrerseits in die jeweilige Syntax eines Rituals eingeschrieben sind und die für eine (zumindest begrenzte, im Einzelfall wiederum zu bestimmende) Flexibilität und Dehnbarkeit sorgen, die es gegebenenfalls erlauben, auch Varianten zu tolerieren und Modifikationen zu integrieren. Am Beispiel der Entwicklung des Triumphes in der mittleren und späten Republik wird paradigmatisch zu zeigen sein, dass eine derartige Anpassungskapazität auch in der Entfaltung eines besonderen, in Grammatik und Vokabular des Rituals selbst von vornherein angelegten Differenzierungs-, Erweiterungs- und Steigerungspotentials bestehen kann.



Bei Ritualen wie Zeremonien haben Handlungen und Worte symbolische Bedeutungen, die über das visuell und akustisch konkret Wahrnehmbare hinausweisen. Alle Elemente der Syntax und des Vokabulars dienen der perfor-

mativen «Vergegenwärtigung von unsichtbaren Realitäten» durch deren «Sichtbar-, Hörbar-, Miterlebbar-Machen».⁴³ Die beteiligten Akteure erfüllen dementsprechende, immer auch symbolische Rollen. Wie bei allen Inszenierungen oder Spektakeln im eingangs definierten Sinne müssen den Akteuren die Adressaten gegenüberreten, deren Ko-Präsenz ein konstitutiver Bestandteil der Syntax ist. Rituale und Zeremonien sind also auf die «Öffentlichkeit» eines Publikums sogar notwendig angewiesen und müssen geradezu darin eingebettet sein, wenn sie als performative Strategien der Selbstdarstellung und Selbstverständigung von sozialen Gruppen, politischen Einheiten und anderen Kollektiven ihre fundamentale Funktion der Konstitution, Reproduktion oder Transformation dieser Gemeinschaften erfolgreich erfüllen sollen.⁴⁴ Diese Bedingung setzt wiederum voraus, dass ein gewisses «rituelles Wissen» etwa über die erwähnte Syntax der Ordnung und der Regeln des Rituals und über die Semantik der Symbolik zwischen Akteuren und ko-präsenten Adressaten geteilt wird. Erst dann kann ein Ritual bzw. eine Zeremonie endlich als «kulturell konstruiertes System symbolischer Kommunikation» zwischen den Beteiligten im vollen Sinne dieser Definition funktionieren⁴⁵ – also im Kontext aller einer Gesellschaft zur Verfügung stehenden derartigen «kulturellen Texte» dazu beitragen, jenes «Bewusstsein von Einheit, Zusammengehörigkeit und Eigenart» zu stiften und zu erneuern, das eben nicht nur die gewissermaßen aktuelle «Identität und Kohärenz einer Gesellschaft» bestimmt und deren «Sinnwelt» strukturiert. Darüber hinaus dienen Rituale und Zeremonien vor allem der Weitergabe dieses Bewusstseins über die «erinnerungstechnisch» sensiblen Grenzen der Generationen hinweg, mithin der Sicherung der erwähnten kulturellen Identität und Kohärenz in Raum und Zeit und damit der Reproduktion dieser Gesellschaft selbst.⁴⁶

II

***Civic rituals* und Stadtstaatlichkeit – (vor)modern und antik**

Vos vero, Quirites, si me audire vultis, retinete istam possessionem gratiae, libertatis, suffragiorum, dignitatis, urbis, fori, ludorum, festorum dierum, ceterorum omnium commodorum.

Ihr aber, Quiriten, wenn ihr auf mich hören wollt, haltet fest an eurem Besitz: am Einfluss, an der Freiheit, am Stimmrecht, am Ansehen, an der Stadt, am Forum, an den Spielen, an den Festtagen und an all den übrigen Vorteilen.

(Cicero, *De lege agraria* 2,71)

Es ist keineswegs ein Zufall, dass gerade bahnbrechende Arbeiten über das breite Spektrum der elaborierten, mit Symbolen, Bildern und Botschaften gesättigten *civic rituals* in den Stadtstaaten Italiens seit dem Spätmittelalter, insbesondere im Florenz und im Venedig der Renaissance, in vielerlei Hinsicht als Initialzündung gewirkt zu haben scheinen. Gerade diese Studien zu Pomp und Prozessionen aller Art haben das neue Interesse an den politischen Kulturen vormoderner Stadtstaaten generell angetrieben. Nach wie vor resultieren wichtige theoretische und konzeptuelle Anregungen auch aus den Forschungen zu Strukturen, Institutionen und Verfahren, zu Charakter, Zusammensetzung und Räumen von Öffentlichkeit(en), zu Medien, Semiotik und Semantik der symbolischen Kommunikation in den europäischen Städten des Spätmittelalters und der frühen Neuzeit.¹

1. Ein antikes Ritual als Paradigma: «Triumphe» in Mittelalter und Renaissance

Über diese allgemeinen Anregungen hinaus lohnt ein genauer Blick auf deren jeweiliges kultur- und epochenspezifisches Repertoire an Medien und Ausdrucksformen dieser Kommunikation noch aus einem zweiten Grund. Ein vielfach thematisierter, daher besonders bekannter konkreter Gegenstand dieser kulturwissenschaftlich inspirierten Richtung war und ist nämlich die Frage nach Grammatik und Vokabular, Syntax und Semantik, Symbolik und Funktionen der zunehmend raffiniert choreographierten herrscherlichen Einzüge in (loyale oder auch unterworfenen) Städte, die schon früh nach der Vorlage des antiken Triumphrituals ausgestaltet wurden. Damit bietet sich eine besondere Chance: Gerade durch den (kontrastierenden) Vergleich mit konkreten, absichtsvoll (und selektiv) an antiken Vorbildern orientierten Ritualen können wir versuchen, die römischen «Originale» und die kultur- und epochenspezifischen Voraussetzungen und Bedingungen ihrer Ausgestaltung präziser ein- und abzugrenzen – und damit auch ihr ureigenes Vokabular und ihre Syntax noch genauer zu lesen.

Unmittelbar erkennbar ist diese Orientierung schon an dem (in jeder Hinsicht) triumphalen Einzug Kaiser Friedrichs II. von Hohenstaufen in Cremona im Jahre 1237, der seinen Sieg über Mailand und die lombardischen Städte mit einer Prozession durch die Stadt feiern ließ, in der typische Elemente des antiken Triumphrituals demonstrativ aufgerufen wurden: eine lange Reihe von Gefangenen – darunter der Doge von Venedig, der auf der falschen Seite gestanden hatte, mit einer Kette um den Hals – und die auf dem Schlachtfeld eroberten Kriegswagen der unterlegenen Seite, darunter der *carroco*, ein Kriegswagen, auf dem deren Anführer in Fesseln vorgeführt wurden.²

Zwei Jahrhunderte später, im Jahre 1443, zog König Alfonso V. von Aragon in triumphaler Manier in Neapel ein. Durch eine breite Bresche in der Stadtmauer fuhr der König auf einem vergoldeten hohen Wagen, der von vier (oder sechs) weißen Pferden gezogen wurde, durch die Stadt zum Dom. Begleitet wurde er von verschiedenen Gruppen von Reitern in unterschiedlichen Kostümierungen, einer Reihe von allegorischen Figuren und einem lorbeerbekränzten Caesar (oder Alexander), der auf einer sich drehenden Weltkugel stand und dem König in Versen die anwesenden Allegorien erläuterte, um sich dann selbst in den Zug einzuordnen. Jacob Burckhardt hat diese Ausstaf-



Abb. 2.1: *Andrea Andreani, Caesar auf dem Wagen, nach Andrea Mantegna, Der Triumph Caesars*

fierung als Triumphzug treffend als «ein wundersames Gemisch von antiken, allegorischen und rein possierlichen Bestandteilen» charakterisiert.³

Die Adaption zentraler Elemente des antiken Triumphrituals manifestiert sich besonders deutlich in der spektakulären «entrée» des französischen Königs Heinrich II. in Rouen im Jahre 1550, der auch schon in die Hauptstadt Paris, in Lyon und andere Städte eingezogen war. Dieses komplexe Ritual, seine Ausgestaltung und seine Varianten hatten zu diesem Zeitpunkt längst eine lange Tradition, gerade auch in Frankreich.⁴ Seit dem späten 15. Jahrhundert spielte dabei ein besonderer Einfluss aus Italien eine zunehmende Rolle, der sowohl die Semantik als auch die Syntax der herrscherlichen Einzüge auch nördlich der Alpen verfeinerte und grundlegend veränderte. Durch den frühen Humanismus wurde nämlich der klassische Triumphzug der römischen

Antike zum Vorbild und geradezu zu einer Art Blaupause für solche Festzüge und ihre Ausgestaltung zu symbolträchtigen Medien der Selbstdarstellung. Nicht nur standen um die Mitte des 15. Jahrhunderts bereits die durch die gelehrten Humanisten wiederentdeckten und nun auch veröffentlichten Texte mit detaillierten Beschreibungen antiker Triumphe zur Verfügung. Das gilt vor allem für Livius, aber auch, etwa in lateinischen Übersetzungen, für Plutarch, Appian und Flavius Josephus. Außerdem lagen bereits poetische Darstellungen, etwa Francesco Petrarcas Beschreibung des Triumphes des Scipio Africanus in seinem Epos *Africa* und sein Gedicht *I Trionfi* sowie eine ähnliche Schilderung in einem Gedicht Giovanni Boccaccios und auch erste Studien wie Flavio Biondos *Roma Triumphans* (1457–1459) vor.

Vor allem aber erfreuten sich bildliche Darstellungen verschiedener Art einiger Beliebtheit und wachsender Verbreitung – der vom Marchese Francesco Gonzaga von Mantua in Auftrag gegebene große Gemäldezyklus von Andrea Mantegna, der den Triumph Caesars erstaunlich detailliert und präzise darstellte, ist nur das bekannteste Beispiel, und das liegt auch daran, dass der Zyklus zuerst durch Holzschnitte, später durch Stiche besonders bekannt und verbreitet war (Abb. 2.1).⁵

Die Holzschnitte von Andrea Andreani und anderen scheinen den örtlichen Humanisten neben den klassischen Texten als wichtige Quelle für die Planung des erwähnten Einzugs Heinrichs II. in Rouen als, wie es heißt, «pareil triomphe à tous ceulx des Caesars» gedient zu haben. Die Wagen mit Trophäen an der Spitze des Zuges seien auch bewusst «à l'imitation expressé des Romains triomphateurs» gestaltet worden.⁶ Ob die folgende Parade der 57 Vorfahren des Königs zu Pferd mit Kronen und Prachtgewändern eine vage Anspielung auf antike Begräbniszüge gewesen sein könnte, muss natürlich eine Spekulation bleiben. Man müsste dann voraussetzen, dass den erwähnten Humanisten auch Zeugnisse zu den Leichenzügen des römischen Amtsadels (*pompae funebres*) vorgelegen hätten, auf deren höchst eigentümliches Ritualvokabular und komplexe Syntax wir noch genau eingehen werden. Die allegorischen Figuren wie «Königliche Majestät» und «Gerechter Sieg» lassen sich allenfalls mit Mühe auf antike Vorbilder zurückführen – im Gegensatz etwa zu den dann folgenden Gruppen von Soldaten, die Modelle der eroberten Festungen in der Umgebung trugen. Das war, wie wir noch sehen werden, ein typisches Versatzstück der elaborierten Triumphe seit der mittleren römischen Republik, das auch von Andrea Mantegna dargestellt wurde. Zudem hat Mantegna ein weiteres wesentliches Element von Syntax und Vokabular prominent zur Geltung gebracht, nämlich die ko-präsenten Senatoren, die Soldaten und



Abb. 2.2: *Andrea Andreani, Waffen und Beute tragende Soldaten und Diener, nach Andrea Mantegna, Der Triumph Caesars*

die Träger, die Beutestücke, antik anmutende Waffen, Panzer und Helme mitführen (Abb. 2.2).

Auffälligerweise fehlt aber eine Gruppe, die nach der eingangs entwickelten Konzeption eines Rituals eigentlich unverzichtbar ist: Mantegnas Zug scheint durch eine seltsam menschenleere Umgebung zu führen, das römische Volk als Publikum und ko-präsentierender Adressat spielt hier keine Rolle – durchaus im Gegensatz zu den antiken Schriftquellen, die wir noch detailliert behandeln werden, und auch zu den Darstellungen verschiedener Arten feierlicher Umzüge in der Kunst des Spätmittelalters und der Renaissance.⁷

Vielleicht darf man darin eine frühe Widerspiegelung einer allenthalben zu beobachtenden Entwicklung sehen, die im Laufe des 16. und 17. Jahrhunderts an Momentum gewann und in der eine fundamentale Dimension der Rituale als symbolischer Kommunikation zunehmend verloren ging. Die herrscherlichen Einzüge inszenierten immer weniger das «Zusammenwirken zweier Partner», nämlich des «einziehenden Fürsten und der empfangenden Bürgerschaft», wie etwa die Einzüge der Medici in Florenz belegen. Schon seit der Vorherrschaft von Lorenzo de' Medici, genannt «il Magnifico» (1449–1492), benutzte die Familie das breite Spektrum der Volksfeste zur Selbstdarstellung ihrer politischen Ansprüche und kulturellen Ambitionen – paradoxerweise vor allem das volkstümlichste Fest, den Karneval, der ursprünglich eigentlich ein rituell kanalisiertes Aufbegehren des einfachen Volkes gegen die Obrigkeit gewesen war. Ausgerechnet dieses Fest wandelte sich unter der Hand zu einer

verschwenderischen Zurschaustellung von Luxus, Pracht und Reichtum im Gewand antiker Triumphzüge, die bezeichnenderweise auch explizit so genannt wurden: *trionfi*. Um nur ein einzelnes, aber umso vielsagenderes «Event» anzuführen, das die Dynamik der Usurpation der Feste belegt: Als Lorenzos Sohn Giovanni im Jahre 1513 zum Papst gewählt wurde, hat die Familie im Karneval einen besonders spektakulären *trionfo* inszeniert, der von zwei rivalisierenden Gesellschaften von florentinischen Adligen gestaltet wurde – unter der Leitung des Bruders des Papstes, Giuliano de' Medici, respektive seines Nefen Lorenzo, Sohn des Piero de' Medici. Dieser «Triumph aller Triumph»⁸ bestand aus zwei Reihen von Schauwagen, die raffiniert bemalt und verschwenderisch ausgestattet waren; Kostüme, Masken und die sonstige Ausstattung der Akteure wurden von den besten Künstlern der Zeit gestaltet. Einer der beiden Wagenzüge war besonders vielsagend. Die Allegorien und *tableaux vivants* auf den einzelnen Wagen inszenierten die triumphale Geschichte Roms, beginnend mit dem Goldenen Zeitalter und der Gestalt des Numa Pompilius, des mythischen zweiten Königs Roms und Stifters der wichtigsten religiösen Institutionen. Diese Erzählung in Bildern führte über jenen Consul der Republik, der den ersten Krieg mit Karthago beendet haben sollte und von Senatoren, Praetoren und Lictoren eskortiert wurde, bis zu Iulius Caesar, der über Kleopatra triumphierend auf einem von Büffeln gezogenen Wagen thronte. Ihm folgten Augustus, umgeben von lorbeerbekränzten Dichtern, und Trajan, begleitet von ihrem Stand entsprechend gekleideten Rechtsgelehrten, Notaren und Schreibern – und am Ende stand eine allegorische Figurenkonstellation, die suggestiv eine Renaissance des Goldenen Zeitalters symbolisierte.

An diesem Beispiel wird besonders deutlich, dass sich die Botschaft bzw. der Charakter dieser Art der Zeremonie von einem «Dialog zwischen Herrschern und Beherrschten, vielleicht auch zwischen Prinz und Bürgertum» schnell und gründlich – und nicht nur in Italien – zu einer zunehmend einseitigen monarchisch-monologischen «Erklärung absolutistischer Machtansprüche» verschob. In dieser «Entdialogisierung» trat die Asymmetrie und Hierarchie der Macht zwischen den «Partnern» immer deutlicher hervor und wurde dabei demonstrativ zu einem zentralen Teil der symbolischen Botschaft. Unter Karl V. wurden schließlich prächtige festliche Ein- und Aufzüge, in denen «die allegorisch-mythologische Tradition Italiens mit der chevalresken Tradition des Nordens» miteinander verbunden wurden, zu einer eigenen «neuen repräsentationsmächtigen herrschaftlichen Demonstrationsform», die ihrerseits wiederum – vor allem etwa in Frankreich – «erfindungsreich adaptiert» wurde.⁹

2. Seitenblick II: Ludwig XIV. in Paris 1660

Dieser Bedeutungswandel lässt sich an einem Endpunkt dieses Prozesses besonders deutlich machen, nämlich an der im vollen Sinne des Begriffs spektakulären «*entrée solennelle*» Ludwigs XIV. und seiner gerade angetrauten Königin, der Infantin Marie Thérèse, im August 1660. Dieser Empfang des jungen Paares in ihrer «*bonne ville de Paris*» stand in einer komplexen Tradition: Hinsichtlich des Vokabulars der Bilder, Allegorien und Symbole stand die Antike allgemein und wiederum insbesondere der römische Triumph Pate. Bezüglich der Syntax des präzise choreographierten Ablaufs und der daran beteiligten Personen und Gruppen bediente man sich der komplexen rituellen Grammatik dieses Zeremoniells, die seit dem frühen 14. Jahrhundert entwickelt, schrittweise erweitert und ausdifferenziert worden war.

Der erwähnte Wandel wird indirekt bereits bei der Umsetzung dieser Grammatik in Gestalt der Ausrichtung, Planung und Organisation erkennbar, die traditionell eigentlich die Sache der städtischen Obrigkeit war, also des «*prévôt des marchands*» (darunter ist die Funktion eines Bürgermeisters zu verstehen) und seiner Stadträte, der «*échevins*». Demgegenüber war nun die kontrollierende und steuernde Regie des Ersten Ministers der Krone, des Kardinals Jules Mazarin, ebenso deutlich zu erkennen wie bei den offiziellen zeitgenössischen Publikationen, in denen vor allem die ephemere Architektur und die opulenten Dekorationen, die den Weg des Einzugs markierten, ausführlich beschrieben und illustriert wurden.¹⁰

Das Kernstück der traditionellen Ritualsyntax, das auch den Anfang der «*entrée*» am Morgen des 26. August 1660 markierte, bestand in der feierlichen Präsentation der Stadtschlüssel und der Huldigung durch Würdenträger, Klerus und die Repräsentanten der Korporationen der Stadt, die in ihren jeweiligen Trachten und Farben am Königspaar auf dem erhöhten Thron vorbeidefiliierten. Darunter waren die vier Orden und die Priester der 39 Gemeinden, die Professoren und Doktoren der Sorbonne mit dem Rektor an der Spitze und die Repräsentanten des Parlaments von Paris, dessen Präsident allerdings nur eine demonstrativ untergeordnete Rolle zu spielen hatte – und das lag vielleicht nicht nur daran, dass die Beteiligung des Parlaments an der «*Fronde*» gegen den jungen König unvergessen war und damit noch einmal symbolisch bestraft werden sollte. Diese zeremonielle Herabstufung war auch ein demonstratives Signal, dass die zentrale, ja dominante Rolle des Parla-

ments beim Empfang eines Königs und der Anspruch auf einen bestimmten Einfluss auf die Syntax des Rituals, die sich seit dem 15. Jahrhundert entwickelt hatten, ebenso endgültig und unwiderruflich Geschichte sein sollten wie seine Privilegien und Prärogativen.¹¹ Zugleich spiegelt sich darin der Prozess der Hierarchisierung und Determinierung der ko-präsenten Öffentlichkeit durch Marginalisierung der nichtaristokratisch-*«bürgerlichen»* Öffentlichkeit und Einengung auf eine Hof-Gesellschaft.

Der Charakter, die Zusammensetzung und Sequenz der Gruppen, die den eigentlichen Einzug des Königspaares am Nachmittag begleiteten, waren mindestens ebenso demonstrativ – vor allem die verschwenderische Pracht des Zuges, mit dem der große Regisseur Mazarin sich symbolisch in die Parade einbrachte und die alle anderen Gruppen unübersehbar in den Schatten stellte. Den Anfang machten 72 Maultiere, die von 25 Männern in grüner Livrée geführt wurden und die in drei Gruppen aufgeteilt waren, die sich durch immer aufwendigeren Schmuck in Gestalt von Zaumzeug und verschieden bestickten Schabracken unterschieden. Dann folgten der Stallmeister des Kardinals mit 24 berittenen und reich gekleideten Pagen und zwölf weiteren, mit roten, goldenen und weißen Seidendecken geschmückten Pferden sowie an die 250 Bedienstete und Wachleute zu Fuß. Damit noch nicht genug: es folgten elf sechsspännige Karossen, gezogen von Pferden, die nach Rassen, Farben und Größe genau ausgewählt waren. Zum Schluss kam die ultimative Steigerung: Die Karosse des Kardinals war gerade nicht die größte, sondern die kleinste – aber sie wurde von acht Pferden gezogen, und das waren immerhin zwei mehr, als etwa den Herzögen und Marschällen von Frankreich zustanden. Dagegen nahm sich die Equipage von *«Monsieur»*, also dem Bruder des Königs, recht bescheiden aus. Das gilt auch für die Auftritte von Monsieur und des großen Condé, eines ehemaligen führenden Frondeurs, an der Spitze der Prinzen von Geblüt und des nach Rang genau gestuften Adels. Diese Gruppe erschien erst später – sie hatte den königlichen Muskietieren und den zahlreichen Würdenträgern des Hofes, dem König selbst zu Pferde und seiner unmittelbaren Umgebung zu folgen. Auch dieser Teil der Syntax war kaum ein Zufall, sondern stellte eine weitere Botschaft der Symbolpolitik des Kardinals dar.

Das gilt auch für eine weitere, ihrerseits besondere symbolische Demonstration. Die Equipage des Kardinals war leer! Denn Mazarin hatte sich selbst der Prozession nicht ein- und sich damit der von ihm selbst gestalteten Syntax untergeordnet, sondern er hatte sich dem ostentativ übergeordnet: Aus erhöhter Position, vom Balkon des Palais Beauvais in der Rue Saint-Antoine,

verfolgten die Mutter des Königs, Anna von Österreich, und eben sein Erster Minister den Zug. Daher machte die Kavalkade des Königs und des Hofes genau hier kurz halt, bevor sie sich weiter durch die Stadt zum Louvre bewegte.¹²

Schon gleich am Anfang der Route, vor der Porte Saint-Antoine im Osten der Stadt, stand der erste einer ganzen Serie von Triumphbögen, welche der Zug zu passieren hatte. Ihre Dekorationen verwiesen immer wieder auf die aktuelle politische Bedeutung des Tages, vor allem den durch die Heirat des Königs mit der Infantin besiegelten Frieden mit Spanien. Inschriften wie *LUDOVICO PACIFICO* («Für Ludwig den Friedfertigen») und *LUDOVICO PACATORI TERRARUM* («Für Ludwig, den Befrieder der Welt») und allegorische Darstellungen des Triumphes der Liebe über den Krieg wie diejenige des Hercules, der von Minerva mit Merkur als Zeugen und Helfer entwaffnet wird, feierten damit implizit auch die diplomatische Leistung des Kardinals. Die kluge «Minerva» Anna von Österreich und der «Merkur» Mazarin tauchten auch in anderen allegorischen Rollen auf – der Letztere etwa sogar als der Riese Atlas aus der antiken Mythologie, der die Last der Welt auf seinen Schultern trägt, wie die diesbezügliche Inschrift unmissverständlich deutlich machte: *ASSIDUIS JULII CARDINALIS MAZARINI CURIS*. Mit Mazarins Tod im folgenden Jahr verschwand diese symbolische Konkurrenz für den Sonnenkönig, der in Zukunft nur noch allein im Mittelpunkt stand.

Aber schon die vielfältige Bilderflut an dem erwähnten ersten Bogen an der Porte Saint-Antoine verband die Verweise auf den aktuellen Anlass mit Bildern und Botschaften, die über den Tag hinauswiesen: Auf diesem dreitorigen Bogenmonument, das eindeutig und gleich mehrfach den Konstantinsbogen in Rom zitiert, ist einerseits die antikisierende Triumphsymbolik allgegenwärtig – dem vierspännigen Triumphwagen des Königs folgen die allegorischen Gestalten der «Pax», der «Abondantia» und der «Magnificentia», während die Kriegsgötter Mars und Bellona als Gefangene in Fesseln geschlagen sind. Der Triumphzug der Königin erscheint als genaue Entsprechung oder Widerspiegelung, ihr Gefolge bilden die «Frömmigkeit» und die «Treue», die ihrerseits ihre jeweiligen Gegenspieler fesseln. Die Dekoration wurde von seitlich angebrachten Bildfeldern mit Darstellungen der Sonne und des Mondes ergänzt, der hier die von der Sonne des Königs beschienene Königin symbolisiert. Bekrönt wurde sie durch die überlebensgroßen, wie antike Marmorstatuen wirkenden Figuren der «Freude», der «Treue», der «Einheit» und der «Eintracht», der «Beständigkeit» und bezeichnenderweise des «Gehorsams» im doppelten Sinne. Gerade die Letztere war natürlich nicht die Tugend eines

Herrschers, sondern diejenige, die Ludwig zukünftig vor allem von Adel und Volk erwartete.

In dieser neuen Form der *Darstellung* der herrscherlichen Inbesitznahme der wichtigsten Stadt des Königreiches ging es also im vollen Sinne der Begriffe allein, ausschließlich und exklusiv um die Person des Monarchen. Diese späte Variante einer *«entrée»* diente zugleich der *Herstellung* seiner Rolle als *«Sonne»*, Zentrum und Bezugspunkt des gesamten Kosmos der politischen und sozialen Ordnung – es war die gleiche Botschaft, mit ähnlichen Bildern und sogar mit den gleichen ein- und untergeordneten Darstellern wie diejenige der bereits erwähnten *«divertissements»* und vor allem des Festes auf der Place du Carrousel, das zwei Jahre später stattfand.

Durch das Vokabular und die Syntax dieser *«entrée»* hatte sich der ursprüngliche Charakter des Rituals endgültig und radikal gewandelt. Hier ging es nicht mehr um einen symbolischen Dialog zwischen der Stadt und ihren Autoritäten einerseits und dem König andererseits, in dem die Reziprozität bzw. das komplementäre Verhältnis von traditionellen Rechten und Pflichten neu verhandelt und bestätigt wurde.¹³ Es ging nicht mehr um eine Art rituellen Austausch von an den Herrscher adressierten Akten der Affirmation von Treue und Loyalität, die dieser mit gewissermaßen gleichwertigen Akten der Bestätigung und Erneuerung der Rechte, Freiheiten und Privilegien der Städte, ihrer Bürgerschaften und Korporationen zu beantworten hatte. Nicht nur das Parlament von Paris, der hohe Adel und die Stände waren nun keine eigengewichtigen Ko-Akteure der *«entrée»* mehr, weil es solche Rollen ebenso wenig noch gab wie autonome, der Verfügungsgewalt des Monarchen entzogene und ihn bindende Rechte und Gewalten – bezeichnenderweise spielten die Allegorien von *«Justice»*, also *«Recht»* und *«Gerechtigkeit»*, im Vokabular des Rituals nicht einmal mehr eine marginale Rolle. Damit hatte das Ritual der *«entrée»* allerdings auch seine wichtigste Funktion und damit seinen eigentlichen Sinn eingebüßt. Die berühmte *«Entrée solennelle»* im August 1660 war also nicht nur der spektakuläre Höhepunkt, sondern markierte bezeichnenderweise zugleich das Ende dieser traditionellen Form der Prozession.

3. Prozessionen als Signum: Kulturen der Stadtstaatlichkeit im vormodernen Europa

Die ausführlichen Seitenblicke auf das Repertoire der Rituale der monologisch-einseitigen Selbstdarstellung des Königs respektive der Selbstkonstruktion als Alleinherrscher in einer besonders elaborierten monarchischen Kultur dient auch und vor allem dazu, ein genaueres Verständnis für die eigentümlichen Formen der symbolischen Kommunikation in Kulturen der Stadtstaatlichkeit zu entwickeln. Auch und gerade deren Gegenbild als Kontrastfolie soll dazu dienen, das generelle Raster an deskriptiven und analytischen Konzepten und Kategorien zu präzisieren. Es versteht sich, dass dabei mit einem breiten Spektrum an kultur- und epochenspezifischen Varianten zu rechnen ist – aber diese Varianten, ihre jeweiligen Vokabulare und Syntaxen zeichnen sich durch eine grundlegende Gemeinsamkeit aus: In diesen Kulturen besitzen Rituale und Zeremonien eine typische dialogische Grundstruktur, die (in welchem Grad oder in welcher Ausprägung auch immer) bewahrt werden – und es geht nicht zuletzt um die besonderen strukturellen Voraussetzungen und Bedingungen, ihre jeweiligen konkreten historischen Ausprägungen und ihre (womöglich kontingente) Kombination.

Im Mittelpunkt des Interesses stehen dabei zunächst jene vielfältigen Formen symbolischer Kommunikation, die unter der eigenen Regie der jeweiligen kommunalen Obrigkeiten stattfanden und die (wie auch immer) zur Konstruktion, Reproduktion und Affirmation der jeweiligen Identität und der inneren Ordnung der betreffenden Stadt beitrugen. Bei allen kulturspezifischen Unterschieden in der Art, Kombination und Gewichtung der Elemente, Faktoren und Formen solcher Praktiken liegt darin jedenfalls die grundsätzlich gemeinsame Funktion dieser Rituale. Das Spektrum ihrer konkreten Ausgestaltung in verschiedenen Städten respektive <Stadtstaatskulturen>¹⁴ ist dabei kaum überschaubar – es reicht nicht nur vom «kalkulierten Pomp», mit dem die Serenissima bis zum Ende des 16. Jahrhunderts immerhin «drei Päpste, acht Kaiser und zahllose Könige, Königinnen, Fürsten, Kardinäle, Botschafter und Aristokraten jeden Ranges» empfing, bis zu den elaborierten Prozessionen des Dogen und der Signoria an Fronleichnam und zu einem guten Dutzend weiterer Gelegenheiten, bei denen «andar in trionfo» rituell zelebriert und jene ebenso komplexen wie fein abgestuften soziopolitischen Hierarchien bestätigt wurden, die der eigentümlichen olig-

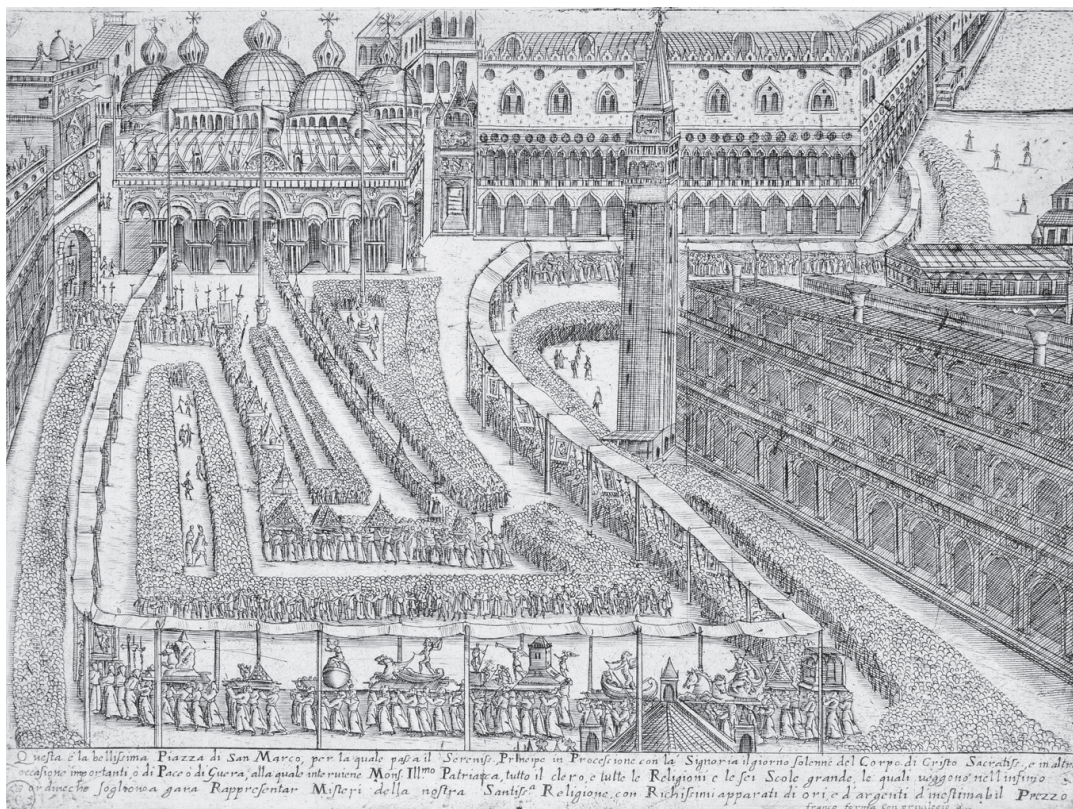


Abb. 2.3: Prozession an Fronleichnam auf der Piazza San Marco, Venedig um 1600

archischen Verfassung dieser einmaligen Stadtrepublik zugrunde lagen (Abb. 2.3).¹⁵

Vielmehr umfasst das erwähnte Spektrum darüber hinaus auch das entsprechende Repertoire der Rituale anderer Stadtrepubliken und reicht bis zu den ebenfalls komplex choreographierten Umzügen an Feiertagen und bei religiösen Festen in englischen und deutschen Städten des Spätmittelalters – dabei können die überlieferten detaillierten Darstellungen nicht nur als empirische Beispiele dienen, sondern auch als Versuchsfeld für Theorien, Methoden und Kategorien. Das vielfältige Repertoire der Prozessionen und anderer *civic rituals* in englischen und kontinentaleuropäischen Städten des 14. bis 16. Jahrhunderts, etwa in Coventry, York und Chester bei Fronleichnam und anderen wichtigen Feiertagen des Kirchenjahres oder auch im französischen Toulouse und in Lyon, in Frankfurt und in der Reichsstadt Nürnberg, bietet reiches Anschauungsmaterial für die konkreten Formen der «(Selbst-)Zeremonialisierung» der städtischen Gemeinschaft als Ganzer und der inneren Struktur ihrer Gesellschaft. Dabei wurde nicht nur das Spannungsverhältnis zwischen Ganzheit der Gemeinschaft und asymmetrischer Differenziertheit

der sie konstituierenden Gruppen mitinszeniert, sondern durch die deutliche Beschränkung der zur Teilnahme und Teilhabe berechtigten Bürgerschaft auch die Exklusion marginalisierter oder ausgeschlossener Gruppen. Die komplexen Prozesse der Entstehung und Ausgestaltung der Syntaxen dieser Rituale, die Termine und Orte, Routen, Teilnahme und Verläufe regelten, konnten sogar zu einer «Ultra-Formalisierung» der Inszenierungen der hierarchischen Ordnung führen – in Gestalt der nach Rollen, Rang und Prestige genau normierten, aufsteigenden Reihenfolge der teilnehmenden Gruppen, etwa der Zünfte, Gilden und lokalen Magistrate.¹⁶



Die eingangs zitierte berühmte Sentenz des großen Barden aus Stratford über die Welt als Bühne gilt also erst recht für die besondere Welt der vormodernen Stadt – und das heißt auch und gerade für die Welten der vielen kleineren und größeren, mehr oder minder autonomen *poleis* des griechischen Kulturraumes. Die besonders elaborierte Festkultur des klassischen «Bürgerstaates» Athen steht hier zwar im Mittelpunkt – auf das bekannte Beispiel der Prozession im Rahmen der alle vier Jahre stattfindenden großen Panathenäen als Inszenierung der besonderen kollektiven Identität dieser Polis wird in anderem Zusammenhang noch zurückzukommen sein. Aber auch viele andere Städte pflegten von der archaischen und klassischen über die hellenistische Epoche bis weit in die Spätantike eine ebenso vielfältige wie hochentwickelte Kultur der Rituale, Feste, Prozessionen, Spiele und Spektakel – ja, die Gesellschaft der hellenistischen Polis ist gelegentlich sogar als «société théâtralisée» charakterisiert worden:¹⁷ Dazu gehörten nicht nur die spektakulären Wagenrennen, sondern auch und vor allem Theateraufführungen und musische Präsentationen aller Art, die ebenfalls als «Agone» ausgetragen wurden, also als durch Regeln normierte Wettbewerbe.

Die integrierenden, kanalisierenden und pazifizierenden Funktionen dieser Kultur(en) des Spektakels sind kaum zu überschätzen. In der hohen und späten Kaiserzeit bestanden diese Funktionen nicht zuletzt darin, dass die Präsenz als Publikum in Theater, Stadion oder Hippodrom den städtischen Bevölkerungen die wesentliche noch verbliebene Gelegenheit zur kollektiven Artikulation von Willen und Wünschen, Zustimmung und Ablehnung bot. Zumindest partiell wurde damit das strukturelle Defizit kompensiert, das durch die Verkümmern der zivilen Öffentlichkeit in Gestalt der längst obsolet gewordenen Volksversammlungen entstanden war. Im Laufe der Kaiserzeit wur-

den die Spektakel nicht zuletzt wegen dieser Kompensationsfunktion sogar geradezu zu einem Teil der Struktur, die das Imperium zusammenhielt.¹⁸

Auch unter den spezifischen Bedingungen der sich gerade erst konsolidierenden hellenistischen Monarchien hatten Spektakel aller Art natürlich eine herrschaftsstabilisierende und -legitimierende Funktion. Besonders deutlich wird das am Beispiel der geradezu legendär aufwendigen (und relativ gut bezeugten, daher auch gründlich behandelten) Festprozession, die in den ersten Jahren der Herrschaft Ptolemaios II. – wahrscheinlich im Jahre 274 – in der neuen ägyptischen Metropole Alexandria stattfand.¹⁹ Dieser spektakuläre Umzug stellte den in jeder Hinsicht grandiosen Höhepunkt eines neuen Festes zu Ehren des kurz zuvor verstorbenen Vorgängers und Vaters des Königs dar. Ptolemaios I. (Soter) hatte die Dynastie erst begründet und sollte nun wie ein Gott verehrt werden. Die komplexe Syntax und das Vokabular bestanden aus mehreren, bezüglich ihrer zentralen Themen, Figuren und Botschaften ganz unterschiedlichen Teilprozessionen. Die Abteilung des Morgensterns bildete den Anfang, gefolgt von derjenigen zu Ehren zunächst der Vorfahren des Königs und seiner Schwester-Gattin Arsinoë, dann der olympischen Götter und Alexanders des Großen; die Abteilung des Abendsterns markierte den Schluss. Allerdings werden in der Überlieferung nur zwei Abteilungen detailliert behandelt, nämlich diejenigen, die auf den Gott Dionysos und auf Alexander fokussiert waren. Die erste Abteilung bestand aus nicht weniger als 44 Einzelgruppen, die andere noch einmal aus 34 Gruppen.

Das Vokabular und die Syntax der Prozession vermittelten eine Vielzahl von aufeinander bezogenen und miteinander vernetzten Signalen, religiösen, politischen und sozialen Botschaften. Schon allein die Silene am Beginn der Dionysosabteilung, die – wie dann auch Gruppen von Knaben und Mädchen im weiteren Verlauf – in kostbare Purpurgewänder gekleidet waren, und die gewaltige Anzahl an Gefäßen, Kränzen, Figuren, Waffen und anderen Objekten aus Gold und Silber dienten ebenso der ostentativ verschwenderischen Präsentation der ganzen Reichtümer Ägyptens wie die schiere Zahl und Vielfalt der vorgeführten Tiere. Darunter waren Elefanten, Löwen, Kamele, Jagdhunde und sogar ein weißer Bär – gerade diese exotischen Tiere, von denen einige aus Indien, Aithiopien und Arabien stammten, scheinen besonders aufgefallen zu sein. Deren Vorführung und der gesamte verschwenderische Prunk waren natürlich kein Selbstzweck, sondern symbolischer Ausdruck der Unermesslichkeit und Grenzenlosigkeit der dem Herrscher zur Verfügung stehenden materiellen Ressourcen, Mittel und Möglichkeiten – und die mehr-

fachen symbolischen Verweise etwa auf Indien sollten zugleich die Erinnerung an den Zug Alexanders bis zum Indus aufrufen und erneuern.

An Reichtum und Luxus des Herrschers sollten auch die Einwohner der Hauptstadt teilhaben. Zwar waren im Gegensatz zu den Festkulturen der Poleis der klassischen Epoche keine Institutionen und Repräsentanten der Stadt Alexandria an der Gestaltung beteiligt. Es war offensichtlich allein und exklusiv die Sache des Königs und seiner Familie. Aber als das große Publikum und als wichtige ko-präsente Adressaten der verschiedenen symbolischen Botschaften waren die (griechischen) Einwohner Alexandrias ein konstitutives Element der Ritualsyntax – dem wurde gleich in mehrfacher Hinsicht Rechnung getragen, wenn auch nur in Gestalt einer gewissermaßen passiv-rezeptiven Partizipation. Nicht nur konnten die Zuschauer die Wohlgerüche genießen, die von den Wagen mit Weihrauchfässern und Räucherpfannen verbreitet wurden. Nicht nur konnten sie etwa die herumfliegenden Vögel einfangen, die zu diesem Zweck mit langen Fäden ausgestattet waren und die die Teilnehmer als Geschenke behalten durften. Nicht nur konnten die Zuschauer der Musik und den Gesängen der Satyrn auf Wein und Weinlese zuhören – darüber hinaus sollten sie das Getränk des Dionysos auch selbst genießen. Von den Wagen mit Pressen, Geräten und Gefäßen für Weinproduktion und -ausschank, darunter ein Weinschlauch, wurde nämlich auch großzügig ausgeschenkt. Später konnten die Einwohner auch noch an den der Prozession selbst folgenden Banketten teilnehmen – die so demonstrierte Großzügigkeit sollte als symbolische Teilhabe an den Reichtümern wahrgenommen werden und war insofern ein nicht ganz unwichtiges Element der Selbstdarstellung und -legitimierung des Königs.

Der abschließende Teil der komplexen Syntax, der Aufmarsch von nicht weniger als 57 000 Mann zu Fuß und mehr als 23 000 Kavalleristen, war schon durch die schieren Zahlen mehr als nur eine symbolische Demonstration der daraus resultierenden Stärke und der handfesten militärischen Grundlagen seiner Macht – einer Macht, die ja zumindest dem Anspruch nach noch über Ägypten hinausreichte und auf eine Weltherrschaft in der Nachfolge des Universalreiches Alexanders des Großen gerichtet war. Dagegen sollte die Parade der Kolossalstatuen der für die Dynastie besonders wichtigen Götter wie vor allem Dionysos und auch Zeus sowie des legendären Heroen, Stadtgründers und Vorgängers der aktuellen Herrscher – nämlich Alexanders des Großen, der ja auch dort in einer wiederum monumentalen Grabanlage bestattet war – eine andere, aber komplementäre Botschaft vermitteln: Es ging darum, in der jungen Hauptstadt der neuen Dynastie deren Selbstverortung und deren legitimen Platz in der Welt der (griechischen) Götter und Heroen einerseits und in

der Tradition des makedonischen Herrschertums andererseits sichtbar werden zu lassen. Auch diese Botschaft war allerdings doppelbödig: Alexander hatte seinen beispiellosen Eroberungszug ja als Befreier der kleinasiatischen Griechenstädte vom persischen Joch angetreten – und gerade diese Städte waren durch eine Gruppe Frauen als Personifikationen am Ende der Dionysos-Abteilung symbolisch präsent. Damit wandte sich Ptolemaios demonstrativ an den zweiten Kreis der Adressaten, nämlich die angereisten Festgesandten aus der gesamten griechischen Welt, und präsentierte sich als Garant der Freiheit der griechischen Poleis.²⁰

4. Rom als Bühne: Eine paradigmatische Kultur des Spektakels

Die erwähnte Metapher der Weltbühne passt erst recht und auf besondere Weise auf die Welt der großen *urbs Roma*. Mit einigem Recht kann man nämlich auch das Rom der Republik wie der Kaiserzeit geradezu als eine «Kultur des Spektakels» in dem eingangs erwähnten spezifischen Sinne dieses Begriffes charakterisieren²¹ – und das sah man schon in der Antike durchaus ähnlich, zumindest in bestimmten Kreisen. Man denke nur an den um 200 n. Chr. entstandenen Traktat mit dem bezeichnenden Titel *de spectaculis* des Kirchenvaters Tertullian, der darin wie auch sonst eine (nicht ganz untypische) Neigung zu asketischer Strenge und moralischem Rigorismus verrät.²² Natürlich geht es um die Grausamkeit, Verderbtheit und korrumpierende Unmoral aller Arten von Spielen und Schaustellungen in Arenen und Theatern. Auch für Augustinus waren die Bühnenstücke (*ludi scaenici*) – diese «Spektakel der Schamlosigkeiten» und zügellosen Zurschaustellungen von «Eitelkeiten» – eine «Pest» und die wesentliche Ursache von Verfall und Untergang Roms. Dieser bedeutende Kirchenlehrer, Theologe und Philosoph des lateinischen Westens und Bischof der nordafrikanischen Stadt Hippo, der sich erst spät, als durchaus lebenserfahrener Mittdreißiger, zum Christentum bekehrt hatte, wusste wohl aus eigener Anschauung solcher Lustbarkeiten, wovon er redete bzw. schrieb.²³

Die Charakterisierung als «Kultur des Spektakels» wird schon durch die schiere Zahl und das weite Spektrum der bekannten religiösen Feste und Spiele gerechtfertigt – und dabei standen eben nicht die späterhin berühmt-berüchtigten blutigen Gladiatorenkämpfe mit Hunderten von Paaren unterschiedlich ausgerüsteter Kämpfer, die «tödlichen Scharaden» – ebenso grau-

same wie raffiniert inszenierte, auf bekannte Mythen anspielende Hinrichtungen – und die Tierhetzen im Mittelpunkt.²⁴ Vielmehr fanden ‹Spektakel› durchaus anderer Art mindestens genauso häufig statt und blieben auch über die Republik hinaus immer wichtige, ja konstitutive Elemente vieler Spiele: Pferde- und Wagenrennen, Ring- und Faustkämpfe, rituelle Tänze und vor allem und immer wieder theatralische Inszenierungen verschiedener Art. Deren Spektrum reichte von griechischen Tragödien und Komödien in Adaptionen über ihre genuin römischen Äquivalente in Gestalt – oder genauer: im römischen Gewand, hießen diese Stücke doch *fabulae praetextae* und *togaetae* – bis hin zu den *Atellanae*, also jenen Possen oder Grotesken, die im stadtrömischen oder auch italisch-rustikalen Milieu spielen konnten und die nach Art der *commedia dell'arte* einem stereotypen Grundmuster folgten.²⁵ Diese Spektakel und erst recht das Genre des *mimus* – eine ebenfalls burleske Mischung aus Komödie, Operette, Kabarett, Akrobatik und Revue, bei dem auch ‹leichte Mädchen› auftraten, die bei bestimmten Gelegenheiten (den Spielen anlässlich des Festes zu Ehren der Göttin Flora Ende April) das Publikum mit spektakulären Striptease-Einlagen begeisterten. Diese ganz besondere Art der Unterhaltung war und blieb natürlich besonders populär.²⁶

Aber wiederum war das nur eine Seite der höchst lebendigen römisch-republikanischen Theaterkultur, die schon am Ende des 3. Jahrhunderts v. Chr. voll entwickelt war. Zu dieser Kultur gehörte genauso die eigentümlich römische Gattung des historischen Dramas. Schon die Bezeichnung dieses Genres ist äußerst vielsagend: Diese Stücke hießen *fabulae praetextae*, weil die zentrale Figur immer ein römischer König, ein republikanischer Magistrat und/oder Feldherr war und daher in der typischen, den Zuschauern wohlbekanntesten Amtstracht (der *toga praetexta*) auftrat.²⁷ Dabei wurden die großen Gestalten aus der fernen oder auch jüngeren, jedenfalls großen Vergangenheit, ihre glorreichen Taten und Tugenden dem Publikum im Theater im wahrsten Sinne vor Augen geführt und dadurch (wiederum im Wortsinne) vergegenwärtigt. Ein Stück des frühen dramatischen und epischen Dichters Cn. Naevius (um 270–200) drehte sich etwa um den mythischen Stadtgründer Romulus. Der ebenso legendäre Befreier der Stadt von der Tyrannis des letzten Königs, Gründerheld und erste Consul der freien Republik, L. Iunius Brutus, scheint sogar im Mittelpunkt mindestens zweier Stücke gestanden zu haben. Eines stammte von L. Accius (gestorben um 85), und das andere dürfte einige Jahrzehnte später entstanden sein. Derselbe Accius hat auch ein Stück geschrieben, das offensichtlich die heroische Selbstopferung des Consuls P. Decius Mus durch seine rituelle *devotio* an die Götter der Unterwelt und den

(nach der Legende dadurch gesicherten) entscheidenden Sieg des römischen Heeres über die Samniten und ihre Verbündeten bei Sentinum im Jahre 295 thematisierte²⁸ – solche Episoden waren der ideale Stoff, der das historische Drama zu einem wichtigen Medium der *memoria* machte.

Schon der römische ‹Nationaldichter› Ennius (239–169) brachte auch ruhmvolle Taten der unmittelbaren Vergangenheit, also der ‹Zeitgeschichte›, auf die Bühne. Ennius hatte im Gefolge seines Patrons M. Fulvius Nobilior, der als Consul 189 im nordwestgriechischen Aetolien operierte, die Einnahme der Stadt Ambrakia erlebt und verfasste ein Stück über diesen Erfolg, das möglicherweise anlässlich des Triumphes des Nobilior oder auch erst bei den von ihm ausgerichteten Spielen aufgeführt wurde. Gerade Stücke über spektakuläre Siege auf dem Schlachtfeld wie denjenigen des Aemilius Paullus über den Makedonenkönig Perseus bei Pydna, das der Dichter M. Pacuvius (220–ca. 130) sogar nach dem Sieger betitelte, ordneten sich in den großen Zusammenhang ein, der dieses Genre inspirierte.²⁹ So wurden die historisch-moralischen Grundlagen, die Anfänge und entscheidenden Erfolge beim Ausbau der gegenwärtigen Größe der imperialen Republik dem römischen Volk als Publikum im vollen Sinne des Begriffs vor Augen geführt. Damit konnten die vermittelten Botschaften viel breiter, tiefer und unmittelbarer wirken als die eher elitäre Gattung der Geschichtsschreibung von Senatoren für Senatoren und ein literarisch gebildetes Lesepublikum, die erst relativ spät entstand und ihren Platz im Rahmen der Medien der differenzierten und vielschichtigen Geschichtskultur einnahm.³⁰

Darüber hinaus war gerade die Gattung der *fabula praetexta* ein ideales Medium, das der vernetzten und vernetzenden *memoria* dienen konnte. Wie man sich diese Vernetzung vorzustellen hat, lässt sich am Beispiel einer gewissermaßen zeitgeschichtlichen *praetexta* verdeutlichen: Schon wenige Jahre nach dem großen Sieg des M. Claudius Marcellus über die Gallier bei Clastidium in Norditalien im Jahre 222 wurde ein nach dem Ort der Schlacht benanntes Stück des bereits erwähnten Naevius aufgeführt, bei dem es um eine ganz besonders spektakuläre Tat des Consuls und oberkommandierenden Imperiumsträgers Marcellus gegangen sein muss. Höchstpersönlich hatte dieser den feindlichen Feldherrn im Zweikampf besiegt und eigenhändig getötet – nach dem Gründerheros Romulus und einer weiteren, eher obskuren Gestalt der Frühzeit war er damit erst der dritte Römer, der das ehrenvolle Recht erwarb, auf dem Capitol dem Iuppiter Feretrius die selbst erbeutete Ausrüstung des gefallenen Feindes, die *spolia opima*, zu weihen.³¹ Das Publikum (darunter vielleicht noch ein paar Veteranen des Marcellus) verfolgte mit nostalgisch-

ehrfurchtsvoller Andacht das Geschehen auf den improvisierten hölzernen Bühnen auf dem Forum, und dabei konnten die Zuschauer den Blick hinauf zum Tempel auf dem Capitol schweifen lassen – und jeder Bürger wusste natürlich, wo die *spolia opima* nun aufbewahrt wurden.

Passende Gelegenheiten zu <Inszenierungen> dieser Art gab es genug – selbst wenn man von unmittelbaren Anlässen wie Triumphen und Leichenfeiern zunächst noch absieht. Denn nicht nur die Zahl der jährlich regelmäßig stattfindenden Spiele und Spektakel, sondern auch ihre jeweilige Dauer nahm vom 3. bis zum 1. Jahrhundert auffällig, ja geradezu sprunghaft zu. Allein die sechs wichtigsten Spiele zu Ehren verschiedener Götter wie Iuppiter, Apollo, der <Großen Mutter> und den plebeischen Acker- und Fruchtbarkeitsgöttinnen Ceres und Flora – die *ludi Romani (magni)*, *Apollinares*, *Megalenses*, *Plebei*, *Ceriales* und *Florales* – erstreckten sich über insgesamt 57 Tage. Am Ende der Republik kamen dann noch die Spiele zu Ehren großer Potentaten – die *ludi Victoriae Sullae* und *Caesaris* – mit sieben bzw. elf Tagen Dauer hinzu, so dass schließlich allein die großen *ludi* 75 Tage jedes Jahres einnahmen, von denen mehr als 40 für die erwähnten dramatischen Aufführungen reserviert waren – das meinte Livius mit seinem Urteil, dass zu seiner Zeit, am Übergang zum Principat im späten 1. Jahrhundert, das Spielewesen zu einem «Wahnsinn» und selbst «für wohlhabende Königreiche kaum erträglich» geworden sei.³²

Hinzu kam das weite Spektrum regelmäßiger, mehr oder weniger aufwendiger und (im ursprünglichen Sinne) spektakulärer, offizieller oder informeller Inszenierungen in der Gestalt öffentlicher Kulthandlungen, Opfer und anderer religiöser Rituale, die im sakralen Kalender der Stadt verankert waren³³ – Gedenktage, Ernte- und Fruchtbarkeitsfeste, Reinigungs- und Sühnerituale, also das gesamte Spektrum von *publica sacra*, die auf Kosten der öffentlichen Kassen (*publico sumptu*) und ausdrücklich «für das Volk» (*pro populo*) veranstaltet wurden.³⁴ Dieses Spektrum reichte vom festlichen Amtsantritt der Consuln, der seit 153 am 1. Januar begangen wurde und auf den wir noch zurückkommen wollen, über das *Regifugium* im Februar, der rituellen Flucht des *rex sacrorum*, nachdem er auf dem Comitium geopfert hatte, zu Beginn des altrömischen Jahres bis hin zum Fest der *Larentalia* im Dezember, einem Totenfest zu Ehren der Acca Larentia, die als Ziehmutter der Zwillinge Romulus und Remus galt.

Echte Spektakel im vollen Sinne des Begriffs waren etwa die Lupercalien im Februar – auch auf diese Gelegenheit zu frivoler Ausgelassenheit werden wir noch eingehen – und das Fest des *Equus October* zu Ehren des Mars, an dem sich die Bewohner ganzer Stadtviertel um Subura bzw. Sacra Via höchst

aktiv beteiligten. Bei diesem ‹Event› wurde nach einem Wagenrennen auf dem Marsfeld ein Pferd des siegreichen Gespannes geopfert, und um seinen abgetrennten Kopf bzw. Schwanz kämpften die erwähnten Stadtviertel, um sie in einem öffentlichen Gebäude des siegreichen Viertels (entweder der *turris Mamilia* an der Subura oder der Regia am Anfang der Sacra Via) auszustellen.³⁵ Das Fest der *Poplifugia* am 5. Juli, das angeblich etwa an die ‹Flucht des Volkes› beim geheimnisvollen Verschwinden des Stadtgründers und ersten Königs Romulus erinnern sollte, fand natürlich unter lebhafter Beteiligung des Stadtvolkes statt. Und bei den nur zwei Tage später stattfindenden und mit den *Poplifugia* offenbar irgendwie verbundenen *Nonae Caprotinae*, deren Ursprung auf die Rettung der Stadt durch als Matronen verkleidete Sklavinnen zurückgeführt wurde und deren Zweck ebenso umstritten ist, ging es offenbar ebenfalls recht ausgelassen zu.³⁶ Die eingangs erwähnte, für performative Praktiken konstitutive Ko-Präsenz von Darstellern und Zuschauern wird gerade bei diesen Festen durch die partielle Identität der komplementären Rollen von Akteuren und Zuschauern besonders eindringlich inszeniert – ein strukturelles Merkmal republikanischer Rituale, das auch in anderen Zusammenhängen begegnen wird. Die schiere Zahl und Dauer der Feiern und Feste strukturierten geradezu den gesamten Jahreslauf – und zwar aller Bürger und ihrer Frauen, der Senatoren und Ritter wie des ‹einfachen› Volkes.

5. Kulturen der Stadtstaatlichkeit: Präsenz und Performanz

Gerade diese Identität verweist zugleich auf den kulturspezifischen Status und die dementsprechenden besonderen Funktionen dieser und anderer Praktiken dieser Kultur des Spektakels, die ihrerseits in eine spezifische politische Kultur der Stadtstaatlichkeit eingebettet ist.³⁷ Deren strukturelle Eigentümlichkeit beruht ja nicht allein und nicht einmal in erster Linie auf dem ausdifferenzierten Gefüge von bestimmten politischen Institutionen und Verfahren, das zweckrational auf die Herbeiführung verbindlicher Beschlüsse und deren Durchsetzung ausgerichtet ist. Das spezifische Charakteristikum dieser Art von Staatlichkeit besteht vielmehr in den besonderen Bedingungen politischen und generell öffentlichen Handelns – sei es in Gestalt technisch-instrumenteller Verfahren oder symbolisch-expressiver Rituale und Zeremonien. Dabei verwiesen *communauté* (im Sinne der Bürgerschaft als politisch verfasste Gemeinschaft, *politeia* und *civitas*) und *publicité* (die bürgerlich-politi-

sche Öffentlichkeit der Politen oder *cives*) nicht nur aufeinander, sondern sie fielen zusammen – und zwar eben nicht nur (und eigentlich nicht einmal in erster Linie) in einem abstrakt-staatsphilosophischen Sinne à la Aristoteles, für den die Bürgerschaft als Gemeinschaft der Freien und Gleichen letztlich mit der Polis selbst identisch war, und auch nicht in dem nur allgemeinen Sinne à la Max Weber, der die Polis als eine durch «Verbrüderung» konstituierte und «anstaltsmäßig vergesellschaftete» «Krieger-» und «Bürgerzunft» definiert hatte.³⁸

Die antike bürgerliche Vergemeinschaftung ist vielmehr in einem ganz konkreten, eben auch und gerade räumlichen Sinne zu verstehen. Die konstitutiven Institutionen, Gruppen und Personen sind ganz dicht und unmittelbar aufeinander bezogen – Magistrate, Räte und Versammlungen treten sich immer direkt, «face-to-face» gegenüber. Ihre Kommunikation und Interaktion sind dabei in eine eigentümliche Art von «Öffentlichkeit» eingebettet – und zwar gleich in mehrfacher Hinsicht. Die *communauté* der Bürgerschaft ist als Öffentlichkeit jederzeit überschaubar und vor allem als solche in der Stadt als öffentlichem Raum insgesamt geradezu permanent präsent. Jedes (im ursprünglichen Sinne des Begriffs) «politische» Handeln findet zugleich in ihr und vor ihr statt, ist notwendig auf eine ganz konkrete, geradezu sinnliche Weise sichtbar für alle Bürger, weil und indem es auf dem Forum (im doppelten Sinne) einer mediterranen Open-Air-Kultur stattfand. Diese Räumlichkeit, Sichtbarkeit und Sinnlichkeit sind also durchaus wörtlich (und ernst) zu nehmen. Dazu bedarf es geradezu eines «spatial turn», der aber gerade nicht eine postmoderne Privilegierung des Raumes über die Zeit meint, sondern (endlich) zu einer «gesteigerten Aufmerksamkeit für die räumliche Seite der geschichtlichen Welt» führen soll – und wieder hat dazu die moderne, kulturalistisch gewendete Forschung zur vormodernen Stadt, ihren Räumen und «Öffentlichkeit(en)» wichtige theoretische und methodische Anregungen geliefert.³⁹

Auf dieser Basis lässt sich eine allgemeine epochen- und kulturübergreifende Grundstruktur von Stadtstaatlichkeit definieren: Deren politische Kulturen sind von einer komplexen Interdependenz von Raum, Präsenz und Performanz im eingangs entfalteten umfassenden Sinne des Begriffs charakterisiert. Diese Interdependenz ermöglicht erst jene spezifische «Vergesellschaftung unter Anwesenden», die ihrerseits wiederum eben durch ihre hochgradige Verdichtung und Verschränkung eine solchen Kulturen eigentümliche «kommunikative Form des Politischen» und eine spezifische «performative Realität» generiert. Daraus resultiert eine besondere Art und Weise

gesteigerter Partizipation durch eine (im vollen Sinne) unmittelbare «wechselseitige Wahrnehmung» und direkte Interaktion. Diese zentralen Parameter definieren Stadtstaatskulturen als soziopolitische und institutionelle Organisationsformen der «persönlichen Präsenz» und des «unmittelbaren Handelns». ⁴⁰



Im konkreten römisch-republikanischen Fall heißt das: Alle Formen direkter Interaktion – etwa in Gestalt von institutionell gefestigten Verfahren wie Wahlen, Gesetzgebung und Gerichtsverfahren, aber auch die unmittelbare Manifestation der besonders dichten Kommunikation, nämlich die öffentliche Rede vor der beratenden Versammlung (*contio*), die noch eingehend behandelt werden wird – waren in dafür reservierten öffentlichen Räumen des Stadtstaates Rom (wiederum im Wortsinne) angesiedelt (Abb. 2.4).

Genau diese Räume – das Forum Romanum mit dem Comitium, das Marsfeld, aber auch das Capitol und nicht zuletzt die Straßen, die sie miteinander verbanden bzw. überquerten – waren zugleich die konkreten Veranstaltungsorte der Feste, Spiele, Spektakel und des gesamten Inventars an elaborierten *civic rituals*. ⁴¹ Schon deswegen – nämlich durch ihre «Verortung» in dieser Öffentlichkeit (wiederum im konkreten wie metaphorischen Sinne) – waren diese Spektakel eben nicht in einen beliebig-unverbindlichen Raum der Muße, des Privatvergnügens und der Freizeit ausgelagert, sondern fungierten als integrale Bestandteile eines reichen Repertoires der Orte und Formen, Praktiken und Medien, die die regelmäßige, allgegenwärtige und geradezu alltägliche Vergemeinschaftung der Bürger generierten und reproduzierten.

Zu diesem Repertoire gehörten eben auch das Theater und der Circus, die Dramen und andere (Schau-)Spiele – bezeichnenderweise wurde das Publikum als die an Ort und Stelle präsente Öffentlichkeit umstandslos mit der Gesamtheit der Bürger, der Bürgerschaft als Kollektiv, also dem «römischen Volk» (*populus Romanus*), gleichgesetzt. Jenseits aller elitären Herablassung und tendenziösen Einseitigkeit war das nicht nur für Cicero eine Selbstverständlichkeit: Durchaus mit einigem Recht bezeichnete er Theater und Arena sogar als einen der «drei Orte», an denen der *populus Romanus* sein «Urteil» und seinen «Willen» (*iudicium ac voluntas*) kundzutun pflegte – wie sonst nur noch in den *contiones*, also den informellen Versammlungen, die Reden und Debatten vorbehalten waren, und in den *comitia*, den formellen Versammlungen für Wahlen und Gesetzgebung. ⁴²

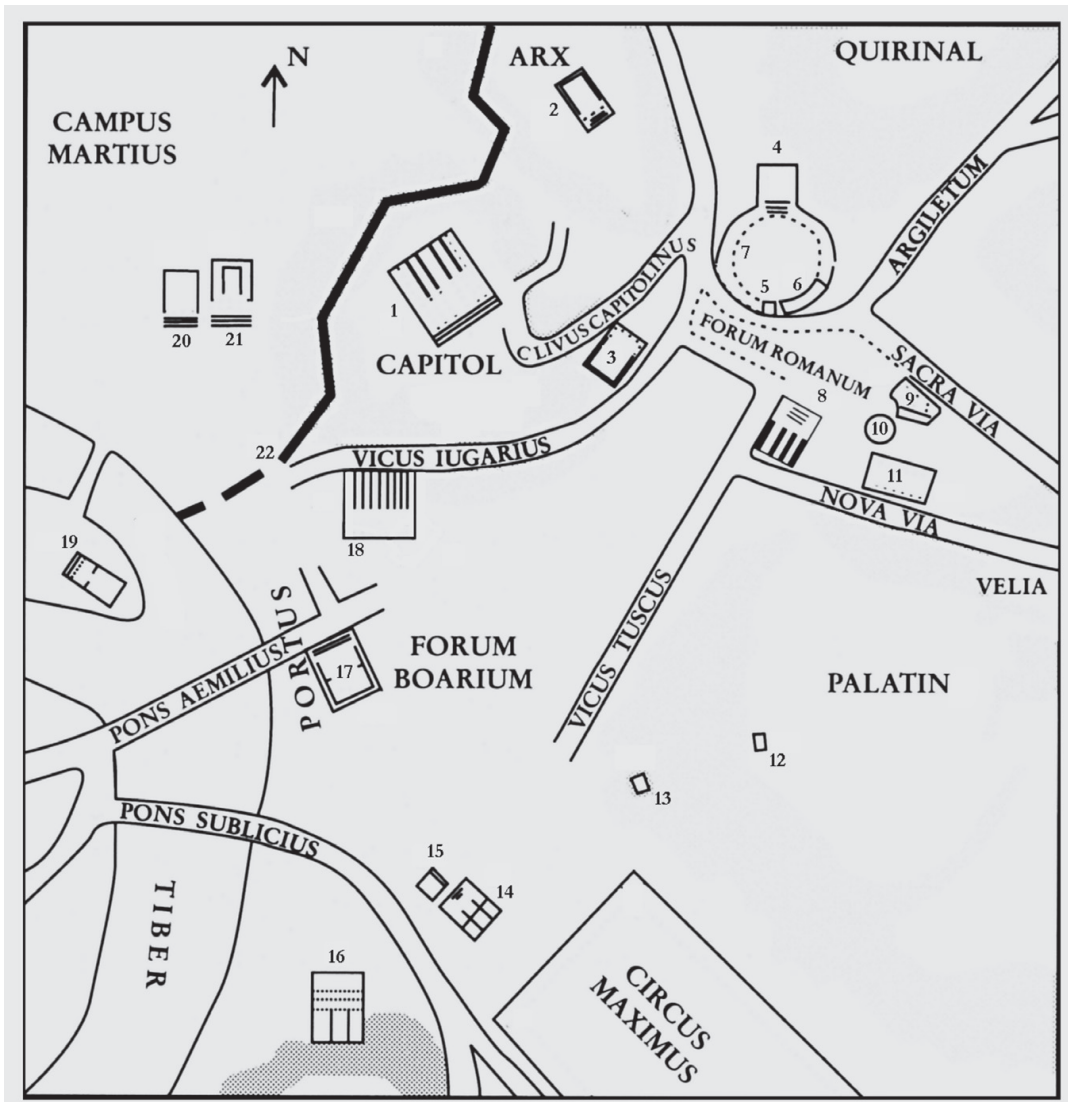


Abb. 2.4: Rom in der mittleren Republik: Tempel und Monumente

1: Tempel der Capitolinischen Trias – 2: Tempel der Iuno Moneta – 3: Tempel des Saturn – 4: Curia Hostilia – 5: Lapis Niger, Volcanal – 6: Rostra (mit Ehrenstatuen) – 7: weitere Ehrenstatuen – 8: Tempel der Dioskuren – 9: Regia (Sitz des Pontifex Maximus) – 10: Tempel der Vesta – 11: Atrium Vestae – 12: <Hütte des Romulus> – 13: Lupercal – 14: Tempel des Hercules Invictus – 15: Ara Maxima (Herculis) – 16: Tempel der Ceres – 17: Tempel des Portunus – 18: Doppeltempel der Fortuna und Mater Matuta – 19: Tempel des Aesculap – 20: Tempel des Apollo – 21: Tempel der Bellona – 22: Porta Carmentalis

Bei den Spielen ging es immer auch um die (im Wortsinne) sichtbare und gewissermaßen spielerische Repräsentation der Identität dieser Bürgerschaft, ihrer Wurzeln und ihres Wertehaushalts, indem die Spektakel aller Art auf unterschiedliche, je spezifische Weise als Spiegel respektive Medien ihrer Selbstwahrnehmung und -bestätigung wirkten. Auch die en passant bereits

erwähnten Kämpfe zwischen zwei Fechtern oder Gladiatoren – die ursprünglich nur anlässlich der öffentlichen Leichenbegängnisse veranstaltet worden waren, sich aber schon seit dem 2. Jahrhundert zu aufwendigen, zunehmend raffiniert elaborierten und (daher) teuren Shows entwickelt hatten – befriedigten eben nicht nur das atavistisch-primitive Bedürfnis einer verrohten Masse, die sich an ausgesuchten Grausamkeiten delectieren wollte. Diese Spiele und ihr spezifisches Muster der Inszenierung des archetypischen Kampfes Mann gegen Mann dienten auch der performativen Sichtbarmachung tief eingerasiteter kollektiver Vorstellungen von Recht und Ordnung, Normen und Hierarchien, Zugehörigkeiten, Ein- und Ausgrenzung – vor den Augen derselben Bürgerschaft als Öffentlichkeit und *publicité*, deren Identität als *communauté* auf ebendiesen Vorstellungen beruhte. Dabei bezog diese Form der *performance* ihre affirmative Wirkmächtigkeit aus einem scheinbaren Paradox: Die Gladiatoren in der Arena – als verfeimte Außenseiter und rechtlose Kriminelle durch eine politisch-rechtliche Demarkationslinie von der bürgerlichen Öffentlichkeit im Zuschauerraum der Cavea zugleich symbolisch und sichtbar scharf getrennt – hatten im Zweikampf auf Leben und Tod ebenjene als typisch römisch geltenden Stärken und Werte zu inszenieren, die für die Ordnung, ihre Aufrechterhaltung im Inneren und ihre Verteidigung nach außen als (über-)lebensnotwendig galten: militärische Disziplin und Gehorsam, *virtus* und *fortitudo*, also «männlicher Mut», und Kraft, Kampfbereitschaft und Standhaftigkeit. Vor den (kritischen) Augen der Bürgerschaft als Publikum choreographierten die Gladiatoren also römische Tugenden und setzten die universelle, ungebrochene Geltung des Werte- und Verhaltenscodes ebendieser Bürgerschaft in Szene, aus der sie selbst ausgegrenzt und ausgestoßen waren. Wenn sie diese ko-präsente Öffentlichkeit durch die sichtbare Umsetzung dieses Codes im Kampf überzeugen konnten, durften sie selbst als Unterlegene und Todeskandidaten auf Begnadigung (*missio*), später vielleicht Entlassung und sogar wenigstens eine partielle Rehabilitation und Re-Integration in diese römische Wertegemeinschaft hoffen. Die *missio* war die angemessene Belohnung für die (im doppelten Sinne) «spektakulär» gelungene «Internalisierung römischer Normen» – und diese Prämie zu vergeben, forderte regelmäßig die Bürgerschaft im Publikum vom Spielgeber geradezu in einer Art von Abstimmung.⁴³

Auch (aber nicht nur) auf dieses Recht der Öffentlichkeit, über den Erfolg der *performance* in der Arena zu entscheiden, spielte Cicero an, als er die erwähnten Orte benannte, an denen der *populus Romanus* sich regelmäßig zu aktuellen Angelegenheiten der *res publica* äußerte. Damit meinte er vor allem

jenes eigentümliche Repertoire von kollektiven Verhaltensweisen, mit denen das Volk als Öffentlichkeit gerade im Theater der politischen Klasse sehr direkt und im vollen Sinne des Begriffes unübersehbar (oder auch: unüberhörbar) nicht nur Zustimmung oder Ablehnung, Popularität oder Unpopularität, sondern auch deren Stärke und Intensität zu signalisieren pflegte. Einerseits gehörten dazu etwa die lautstarke bis stürmische Begrüßung des Spielgebers und der besondere Applaus für eine im Zuschauerraum erscheinende prominente Persönlichkeit. Dem entsprach andererseits eine ebenfalls abgestufte Skala von demonstrativen Kundgebungen des Missfallens: Die Verweigerung des Grußes und eisiges Schweigen des Publikums waren genauso unmissverständlich wie Pfiffe, Schmährufe, lärmendes Klagen. Eine ebenso eigentümlich wie vielsagende Spezialität des stadtrömischen Theaterpublikums bestand im geradezu ritualisierten Wiederholen und Skandieren einzelner, aus ihrem Kontext gerissener Verse aus dem aufgeführten Stück, die dadurch zu Anspielungen etwa auf aktuelle Sorgen und Nöte des Volkes umfunktioniert wurden. So musste sich etwa Cn. Pompeius – der sich selbst schon früh *Magnus*, der «Große», genannt hatte und dem kein Kommando «groß» genug sein konnte – gefallen lassen, dass bei einer Aufführung im Jahre 59 (der Consul Caesar und sein Verbündeter Pompeius waren gerade besonders unpopulär) ein kleiner Satz aus dem Stück auf Verlangen des Publikums angeblich, so Cicero etwas übertreibend, «tausendmal» wiederholt werden musste: «Durch unser Elend bist du groß (*magnus*).»⁴⁴ Diese (gerade im Sinne des ursprünglichen antiken Konzeptes) durch und durch «politische» Art und Weise, die Ko-Präsenz der Bürgerschaft als Publikum in Theatern und Arenen in der Stadt zu konkreter Geltung zu bringen, ist eine besonders typische stadtstaatliche Manifestation der Identität von bürgerlicher *communauté* und Öffentlichkeit – aber es war natürlich nicht die einzige Bühne.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de