



Universitätsverlag Potsdam

## Artikel erschienen in:

Alexandra Forst (Hg.)

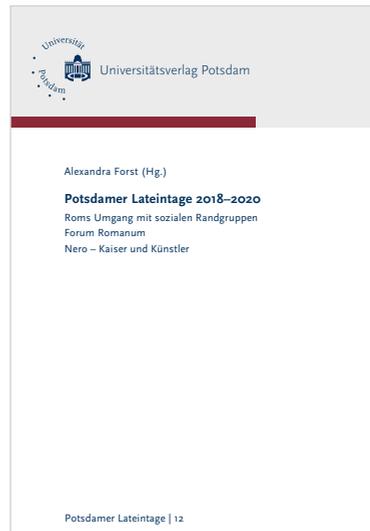
### Potsdamer Lateintage 2018–2020

Roms Umgang mit sozialen Randgruppen: Forum Romanum: Nero – Kaiser und Künstler

2021 – 138 S.

ISBN 978-3-86956-510-1

DOI <https://doi.org/10.25932/publishup-50821>



### Empfohlene Zitation:

Meike Rühl: Echte Männer? Wie Rom auf die Gladiatoren herabschaut, In: Alexandra Forst (Hg.): Potsdamer Lateintage 2018–2020: Roms Umgang mit sozialen Randgruppen: Forum Romanum: Nero – Kaiser und Künstler, Universitätsverlag Potsdam, 2021, S. 9–30.  
DOI <https://doi.org/10.25932/publishup-53344>

Die Publikation ist durch das Urheberrecht und/oder verwandte Schutzrechte geschützt. Nutzende sind berechtigt, die Publikation in jeder Form zu nutzen, die das Urheberrechtsgesetz (UrhG) und/oder einschlägige verwandte Schutzrechte gestatten. Für weitere Nutzungsarten ist die Zustimmung der Rechteinhaber\*innen einzuholen.

<http://rightsstatements.org/vocab/InC/1.0/>



# Echte Männer?

## Wie Rom auf die Gladiatoren herabschaut

*Meike Rühl*

### 1 Ein Bild von einem Gladiator

Das Bild, das wir – Lateinlehrende wie -lernende – uns heute über die römische Gladiatur machen, ist in der Regel durch unsere individuelle Medienbiographie geprägt, denn das Phänomen ist faszinierend genug, dass es immer wieder Gegenstand von Bildern, Filmen oder Computeranimationen wird. Dessen sollte man sich bewusst sein, wenn man auf die Gladiatoren in der Antike schaut. Um dies zu verdeutlichen, möchte ich auf ein zwar nicht mehr ganz aktuelles, aber immerhin durch seine Abbildungshäufigkeit sehr wirkmächtiges Bild zurückgreifen, an dem sich moderne Prämissen verdeutlichen lassen: das Gemälde ‚Pollice verso‘ von Jean-Léon Gérôme, das immerhin als einziges nichtantikes Bildzeugnis den Wikipedia-Artikel ‚Gladiator‘ illustriert (Abb. 1).<sup>1</sup>

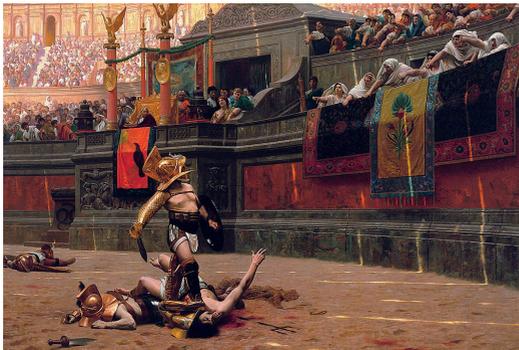


Abb. 1: Jean-Léon Gérôme (1824–1904), Pollice verso (1872), Phoenix Art Museum [https://de.wikipedia.org/wiki/Gladiator#/media/Datei:Jean-Leon\\_Gerome\\_Pollice\\_Verso.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Gladiator#/media/Datei:Jean-Leon_Gerome_Pollice_Verso.jpg) [12.01.2021].

.....  
1 <https://de.wikipedia.org/wiki/Gladiator> (12.01.21). Das Gemälde von 1872 ist auch auf S. 40/41, Abb. 16 in dem Sammelband KÖHNE – EWIGLEBEN 2000 zu finden. Gérôme gehört zur sog. ‚Akademischen Kunst‘, einer Stilrichtung, bei der es vor allem um eine in den Kunstakademien gelehrt und daher handwerklich perfekt erzeugte Illusion von Wirklichkeit geht mit idealisierten und kanonisierten Sujets aus Literatur, Mythologie und Geschichte. Von den Vertretern dieser Stilrichtung ist für Sujets zur Antike vor allem Lawrence Alma-Tadema bekannt.

Man sieht auf dem Gemälde von 1872 im Mittelpunkt einen Gladiator in der Pose eines Siegers. Im Vordergrund liegen mehrere Gladiatoren bereits am Boden, zwei davon offenbar leblos, der dritte, auf dessen Hals der Sieger seinen Fuß gestellt hat, hebt drei Finger der rechten Hand in Richtung Publikum. Der Blick des Betrachters bzw. der Betrachterin nimmt seinen Ausgangspunkt von der unteren Hälfte des Bildes und damit vom Boden der Arena und folgt der Körper- und Kopfhaltung des stehenden Gladiators nach rechts oben. Dort ist im oberen Drittel das Publikum im Amphitheater zu sehen, in der unteren Reihe lehnen sich Frauen in weißen Gewändern über die Balustrade der Arena und strecken den rechten Arm vor, Faust und Daumen nach unten gewandt. Durch Kleidung und Position sind sie als Vestalinnen zu identifizieren. Die bunt gekleideten Männer in der Reihe darüber scheinen nicht weniger involviert und machen dieselbe Geste, die dem Bild seinen Titel gab.<sup>2</sup> Durch die jeweilige Blickrichtung ergibt sich eine Kommunikation zwischen dem Gladiator und den beiden Personengruppen. Etwas links des stehenden Gladiators sieht man in einer Loge, vom Geschehen räumlich etwas distanziert und durch Details in Kleidung und Architektur hervorgehoben, eine Person, die in diesem Kontext als Spielegeber und durch den Kranz auf dem Kopf als Kaiser zu identifizieren ist. Sein Blick ist auf die Interaktion gerichtet und eine Bewegung offenbar unterbrochen, denn in der rechten Hand hält er auf halbem Wege zum Munde ein Stück Obst aus der Schale vor ihm. Rechts von ihm in der Ecke der Loge ist der Blick einer Frau auf den siegreichen Gladiatoren gerichtet. Sie fasst sich, vielleicht mit einer Geste emotionaler Ergriffenheit, mit der rechten Hand an ihre Halskette. Links der Kaiserloge beugen sich weitere Zuschauer über die Balustrade und beobachten ebenfalls das Geschehen zwischen Gladiator und Publikum. Die Szene spielt in einem Amphitheater, das durch seine Architektur und die angedeutete Größe das *Colosseum* darstellen dürfte. Nach dem aktuellen Stand der Forschung (den Gérôme freilich noch nicht kennen konnte) kann nicht viel davon so gewesen sein, wie es auf dem Bild dargestellt wird.

.....

2 Die Junktur *verso pollice* ist bei Iuv. 3,36 in Zusammenhang mit *munera* belegt. Wie genau die Geste ausgesehen hat, lässt sich nicht exakt rekonstruieren. CORBEILL 2004, 62–64 plädiert m. E. plausibel dafür, sie als negative Geste und Gegenstück zu *pollices premere* (s. Plin. nat. 28,25) zu interpretieren. Während letztere vermutlich so ausgeführt wurde, dass der Daumen auf (!) der geschlossenen Faust lag, würde eine entsprechende Gegengeste bedeuten, den Daumen nach oben zu strecken (und zwar ohne die Faust gleichzeitig nach unten zu drehen).

Der vorliegende Beitrag möchte sich dem Phänomen über die Literatur nähern und von dort ausgehend Erkenntnisse aus Archäologie und Geschichtswissenschaft ergänzen.<sup>3</sup> Es wird also im Folgenden weniger um die realienkundliche Erschließung gehen als um die Funktion der Gladiatoren für das römische Selbstverständnis und das Bild, das in der antiken Literatur von Gladiatoren gezeichnet wird. Dies soll vor allem an Texten von Martial und dem jüngeren Seneca geschehen.

## 2 Gladiatoren in Martials *Liber spectaculorum*

### 2.1 Die Epigrammsammlung und das *Colosseum*

Eine der umfangreichsten literarischen Darstellungen amphitheatralischer *ludi* ist der sog. *Liber spectaculorum* des Dichters Martial. Verfasst wurden die etwa dreißig Epigramme anlässlich der Eröffnungsveranstaltungen des *Amphitheatrum Flavium*.<sup>4</sup> Dieses wurde von Vespasian und Titus aus den Beuteeinnahmen (*ex manubiis*) des Jüdischen Krieges finanziert und im Jahre 80 n. Chr. eingeweiht. Seine Erbauung war Teil des flavischen Sanierungsprogramms im Stadtzentrum, das auch den Bau eines weiteren *Forums*, des sog. *Templum Pacis*, umfasste. Hinzu kamen Thermen in unmittelbarer Nähe des Amphitheaters.<sup>5</sup> Beide Baukomplexe verwerteten demonstrativ Teile von Neros *Domus aurea* und tilgten diese aus dem stadtrömischen Gedächtnis.<sup>6</sup> Die Flavier setzten mit dem *Forum* und dem Amphitheater an die ‚privaten‘, d. h. an die in ihrer Anlage dezidiert auf Villen-Architektur verweisenden Bauten Neros Gebäude, die bereits auf den ersten Blick für die Öffentlichkeit bestimmt waren. Den intendierten

.....  
3 Für diejenigen, die vor allem an den historischen Details interessiert sind, verweise ich auf die kommentierte Bibliographie am Ende des Beitrags.

4 Dies oder auch nur *amphitheatrum* (da es das einzige bestehende in Rom zu seiner Zeit war) ist der wahrscheinliche zeitgenössische Name des Amphitheaters, das wir heute als ‚*Colosseum*‘ kennen. Die heute gängige Bezeichnung geht auf eine Kolossalstatue Neros zurück, die im Eingangsbereich seiner *Domus aurea* stand, deren Areal dann durch die Flavier überbaut wurde. Zur Bezeichnung COLEMAN 2006, LXVI–LXVII. Eine Abbildung und Rekonstruktion der Stifterinschrift ist ebd. (Abb. 5) zu sehen sowie in HOPKINS – BEARD 2010, 46 (Abb. 7).

5 Zur Identifikation und Lage der genannten Bauwerke s. COLEMAN 2006, 14–36 mit Plänen auf S. 16–17.

6 So ließ Vespasian Kunstwerke, die ursprünglich in der *Domus aurea* gestanden hatten, nun im *Templum Pacis* aufstellen (Plin. *nat.* 34,84), das Amphitheater wurde dort errichtet, wo Nero einen künstlichen See (*stagnum*) hatte anlegen lassen.

Kontrast zwischen den beiden Herrschern führt Martials erstes Epigramm der Sammlung eindrucklich vor Augen:

*hic ubi sidereus propius videt astra colossus  
et crescunt media pegmata celsa via,  
invidiosa feri radiabant atria regis  
unaque iam tota stabat in urbe domus.  
hic ubi conspicui venerabilis amphitheatri  
erigitur moles, stagna Neronis erant.  
hic ubi miramur velocia munera thermas,  
abstulerat miseris tecta superbus ager.  
Claudia diffusas ubi porticus explicat umbras,  
ultima pars aulae deficientis erat.  
reddita Roma sibi est et sunt te praeside, Caesar,  
deliciae populi, quae fuerant domini.*

Hier, wo das Kolossalbild des Sonnengottes die Sterne aus größerer Nähe sieht und mitten auf der Straße die Baugerüste in die Höhe wachsen, strahlten zuvor die verhassten Hallen des grausamen Regenten, und nur noch ein einziger Palast stand in der ganzen Stadt. Hier, wo der ehrwürdige Bau des eindrucksvollen Amphitheaters sich erhebt, lagen Neros künstliche Teiche; hier, wo wir die Thermen bewundern, das rasch vollendete Geschenk, hatten die protzigen Gärten den Armen die Unterkünfte weggenommen; und wo die Claudische Kolonnade jetzt weite Schatten wirft, war der letzte Teil des endenden Palastes. Rom ist sich wiedergegeben, und unter deiner Obhut, Caesar, genießt das Volk, was zuvor der Tyrann genoss.

Mart. *epigr.* 2; Übers. BARIÉ – SCHINDLER

Die Struktur des Epigramms setzt leicht erkennbar auf einen Vorher-Nachher-Effekt, wobei der neue Zustand mit einem *hic, ubi ...* eingeleitet wird und mit dem vormaligen unter Nero kontrastiert wird. Damit sichergestellt ist, dass die Gegenwart viel besser als die jüngste Vergangenheit erscheint, wird nicht an wertenden Begriffen gespart (vorher: *invidiosa atria feri regis, superbus ager, deliciae domini*, nachher: *venarabilis moles, deliciae populi*). Neros persönliche Interessen kollidieren so zwangsläufig mit den Interessen der Stadt und ihrer Bevölkerung (*una domus tota in urbe*), die durch die Platzverschwendung des Princeps buchstäblich ‚arm dran‘ war (*abstulerat miseris*). Die Reaktion der Bevölkerung auf die aktuelle Verschönerungsmaßnahme ist ebenso bereits festgelegt:

*miramur*. Das Epigramm hat also wesentlich Anteil daran, dass der Princeps als Euerget erscheint.

Das Programm zur Eröffnung des *Colosseums* dauerte angeblich 100 Tage, unter den Attraktionen waren neben Gladiatorenkämpfen auch *venationes*, Tierkämpfe, Dressurakte, Re-Inszenierungen mythologischer Szenen, Naumachien und eine Tombola.<sup>7</sup> Die Epigramme, die rund um die Einweihung entstanden, ließen sich entweder danach beim Buchhändler zur Erinnerung an das Ereignis erwerben oder wurden als Einzelstück während der Darbietungen präsentiert. Dass Martial so positiv berichtet, kommt sicher nicht von ungefähr: Es ist damit zu rechnen, dass ein solches Ereignis einem professionellen Literaten eine optimale Chance bot, sich als Hofdichter zu lancieren, oder dass er sogar dafür engagiert worden war.<sup>8</sup>

## 2.2 Die Gladiatorenkämpfe

Der panegyrische Tenor der Epigrammsammlung des *Liber spectaculorum* zielt auf das Außergewöhnliche, ja geradezu Unmögliche der durch den Princeps gesponserten *munera* ab. In der Sammlung gibt es lediglich zwei Epigramme auf Gladiatoren. Andere Sensationen scheinen wesentlich spektakulärer gewesen zu sein als Gladiatorenkämpfe, die sich in ihrer Choreographie dadurch auszeichnen, dass sie nach festen Regeln ablaufen. Denn die Gladiatoren waren stets so gepaart, dass sie zwar unterschiedlich bewaffnet waren, durch ihre Ausrüstung aber insgesamt Chancengleichheit bestand.<sup>9</sup> Die Paarung mit Schiedsrichter ist besonders gut auf dem Ausschnitt eines Mosaiks in Leptis Magna zu sehen (Abb. 2).<sup>10</sup>

.....  
7 Eine Liste mit Abgleich der Attraktionen und Quellen ist bei COLEMAN 2006, XLVIII zu finden. Dort werden auch die Argumente für und gegen die Identifizierung der im *Liber spectaculorum* kommentierten Spiele mit den Eröffnungsfestlichkeiten des *Colosseums* nochmals diskutiert.

8 Letzteres wird allerdings nirgendwo erwähnt, wie überhaupt selten ökonomische Aspekte im Rahmen römischer Literaturpatronage artikuliert werden. Zur Kommunikation mit dem Kaiser vgl. KRASSER 2011, zu Literaturpatronage und Gelegenheitsdichtung in flavischer Zeit RÜHL 2006, 13–79. Zur Interaktion mit dem Kaiser s. u. Kap. 2.4.

9 Details zur Ausrüstung bei JUNKELMANN 2000.

10 Auf dem Mosaik sind neben den Gladiatoren eine *venatio*, Hinrichtungen und ein Orchester abgebildet (ganze Abbildung bei WIEDEMANN 1992, 26–27).



Abb. 2: Mosaik der ‚Villa di Dar Buc Amméra‘ in Zliten an der Ostküste von Leptis Magna (Libyen), 2. Jh. n. Chr., Archaeological Museum of Tripoli  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7e/Gladiators\\_from\\_the\\_Zliten\\_mosaic\\_3.JPG/765px-Gladiators\\_from\\_the\\_Zliten\\_mosaic\\_3.JPG](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/7e/Gladiators_from_the_Zliten_mosaic_3.JPG/765px-Gladiators_from_the_Zliten_mosaic_3.JPG) [24.02.21].

Ein Schiedsrichter überwachte den Kampf. Es gibt wahrscheinlich mehrere Gründe, weshalb solche Kämpfe für die Römer attraktiv waren: Die Waffen sind zwar fantasievoll, Schild und Schwert aber der Ausrüstung eines römischen Soldaten nicht unähnlich. Für den Kampf entscheidend waren technische Fertigkeiten, zum Sieg führten ein entsprechendes Training, Ausdauer, Geschicklichkeit und Tapferkeit. Damit zeigten Gladiatoren in der Arena genau die Tugenden, die zentral waren für Rom als Militärmacht: *disciplina* und *virtus*. Gladiatoren waren jedoch immer Personen ohne römisches Bürgerrecht.<sup>11</sup> Das heißt, im Amphitheater zwingt Rom Nicht-Römer dazu, genau das vorzuführen, was typisch römisch ist.

Ein Kampf endete nicht zwangsläufig mit dem Tod eines der beiden Protagonisten.<sup>12</sup> Das lag daran, dass Gladiatoren zum einen durch ihre Ausrüstung geschützt und zum anderen versierte Kämpfer waren. Denn es gab eigene Trainingsschulen (*ludi*), die Ausbildung war entsprechend

.....  
11 Gladiatoren rekrutieren sich aus Kriegsgefangenen, Sklaven, verurteilten Verbrechern und Freiwilligen, s. MANN 2013, 40. Zur kontrastierenden Parallelisierung von Soldat und Gladiator s. u. Kap. 3.2.

12 Man hat versucht, die Überlebenschancen auszurechnen, und kommt zum Schluss, dass ‚nur‘ jeder fünfte Kampf tödlich endete. Die Lebenserwartung eines Gladiators ist dadurch aber trotzdem noch wesentlich geringer als die ohnehin schon notorisch niedrige im Rest der Bevölkerung. Siehe hierzu MANN 2011, 33 und JUNKELMANN 2000. HOPKINS – BEARD 2010, 112 nennen eine durchschnittliche Lebenserwartung von 22,5 Jahren.

kostspielig und eine Investition in einen Gladiator rentierte sich nur, wenn er viele Kämpfe – möglichst siegreich – bestritt.<sup>13</sup> Der Tod eines Gladiators war so gesehen immer ein finanzieller Verlust und zu vermeiden. Es gab prinzipiell vier Möglichkeiten, wie ein Kampf enden konnte, wobei Kämpfe ohne die Möglichkeit einer Begnadigung (*missio*) seit Augustus verboten waren: (a) Einer der beiden Gladiatoren wurde getötet. (b) Einer der beiden Gladiatoren gab auf und wurde begnadigt. (c) Einer der beiden Gladiatoren gab auf und wurde getötet. (d) Der Kampf endete unentschieden. Hierbei scheinen die Varianten (b) und (c) die häufigsten gewesen zu sein, denn sie boten einen nicht zu unterschätzenden Vorteil: die Interaktion mit dem Publikum.

### 2.3 Die Interaktion zwischen Kaiser und Volk im Amphitheater

In der römischen Gesellschaft war die Zugehörigkeit zu einer bestimmten sozialen Gruppe (Senatorenstand, Ritterstand, Römer/Nichtrömer, frei/unfrei, männlich/weiblich etc.) entscheidend und wurde nach außen sichtbar markiert. Nur ein Teil der Bevölkerung war an politischen Entscheidungen beteiligt (die größtmöglichen stimmberechtigten Gremien, die *comitia*, bestanden nur aus Männern mit römischem Bürgerrecht); mit der Etablierung des Principats wurden die Möglichkeiten de facto weiter eingeschränkt.

Anders als bei politischen Entscheidungen oder Wahlen konnte an der Kommunikation und den Entscheidungen im Amphitheater im Prinzip die gesamte Bevölkerung teilnehmen (zumindest, wenn sie eine der kostenlosen Eintrittskarten ergattert hatte; hierfür dürfte die Beziehung zu einem reichen Patron entscheidend gewesen sein). Dabei war die Sitzordnung des *Colosseums* ein Mikrokosmos der stadtrömischen Bevölkerung: Auf den unteren Rängen saßen die Senatoren, der Kaiser hatte eine eigene Loge, darüber folgten die Ritter, dann die restlichen freien römischen Bürger, ganz oben auf den Holzrängen mit schlechter

.....  
13 Aus Cic. *Att.* 4,4a geht hervor, dass Atticus sich eine Gladiatorentuppe als Geldanlage gekauft hatte. Zur Häufigkeit der Kämpfe äußert sich WIEDEMANN 2001, 127; er geht von mindestens zwei Kämpfen pro Jahr aus. Die Möglichkeiten des Endes eines Kampfes diskutiert MANN 2013, 30.

Sicht alle anderen: Nicht Römer, Sklaven – und Frauen. Einzige Ausnahme aus dieser letzten Gruppe sind die Vestalinnen, die auf den unteren Rängen Platz nehmen durften. Dank dieser Sitzordnung sah man, wenn man geradeaus schaute, immer die eigene soziale Gruppe, und Stimmungen und Reaktionen im Publikum ließen sich auf diese Weise leicht bestimmten Teilen der Gesellschaft zuordnen. Die Zugänge zu den verschiedenen Bereichen waren baulich getrennt. Das brachte nicht nur Vorteile im Falle einer notwendigen Evakuierung, sondern stellte auch sicher, dass sich die verschiedenen Gruppen nicht mischten. Die Absätze zwischen den Zuschauerrängen waren für alle deutlich sichtbar. Trugen alle Anwesenden die für ihren Stand typische Kleidung, so war das Publikum auch farblich geordnet: ganz unten die weiße Toga mit mehr oder weniger breiten Purpurstreifen, darüber die gewöhnliche weiße Männertoga, dann alle anderen ohne Toga. Eines hatten jedoch alle Zuschauer und Zuschauerinnen gemeinsam: Auf die Akteure in der Arena schauten sie alle zusammen herab, nur eben aus näherer oder weiterer Entfernung.

Zwar hatte auch bei den Entscheidungen im Amphitheater der Princeps als Spielegeber das letzte Wort. Für eine gute Stimmung und eine positive Selbstdarstellung tat er jedoch gut daran, die Wünsche des Publikums zu erfüllen. Die folgenden beiden Epigramme illustrieren, wie diese Kommunikation ablief:

*cum peteret pars haec Myrinum, pars illa Triumphum,  
promisit pariter Caesar utraque manu.  
non potuit melius litem finire iocosam.  
o dulce invicti principis ingenium!*

Als das Publikum teils nach Myrinus, teils nach Triumphus verlangte, gab Caesar mit beiden Händen eine doppelte Zusage. Besser hätte er den amüsanten Streitfall gar nicht beenden können. O welch liebenswerte, geniale Lösung unseres unübertroffenen Fürsten.

Mart. *epigr.* 20 (23 SB); Übers. BARIÉ – SCHINDLER

Das Epigramm verzeichnet gleich drei Parteien in Aktion: zwei Gruppen im Publikum und den Princeps. Ein Teil des Publikums möchte den Gladiator Myrinus, ein Teil den Triumphus sehen.<sup>14</sup> Vermutlich war bereits ein erster Gladiator als Kämpfer gesetzt, sodass das Publikum den Kontrahenten auswählen sollte, sich aber nicht einigen konnte. Bei den beiden Favorisierten muss es sich um Publikumslieblinge gehandelt haben, was sicherlich nicht von ungefähr kam, wie der (Künstler-)Name des zweiten Gladiators andeutet. Man kann sich durch die parallele und metrisch phrasierte Gestaltung des ersten Verses gut hin- und herwogende Sprechchöre vorstellen. Der Princeps ist nun in einem Dilemma, denn er muss einer Partei den Vorzug geben und läuft Gefahr, bei der anderen in Misskredit zu geraten. Der Ausweg besteht offenbar in einer Änderung des ursprünglichen Plans, denn nun treten die beiden Publikumslieblinge gegeneinander an. Der Princeps verteilt daraufhin mit einer Geste zu beiden Seiten seine Sympathien gleichermaßen auf die ‚streitenden‘ Fraktionen, alle sind glücklich, es kann endlich losgehen.

Was leistet das Epigramm? Stellen wir uns einen kurzen Moment vor, wir säßen im Amphitheater und hätten unseren Lieblingsgladiator verlangt. Es ist ziemlich laut (die gegenüberliegende Seite brüllt ja auch), den Nachbarn verstehen wir schon lange nicht mehr, den Kaiser, falls er etwas sagen würde, erst recht nicht. Aber es ist klar, dass die Entscheidung von ihm als Veranstalter kommen wird, dazu sitzt er in seiner Loge exponiert genug. Wir sehen in diesem Moment, dass er beide Hände hebt ... wozu? Um uns herum wird bereits gejubelt, die Menge hat die Geste offenbar als Zustimmung gedeutet, beide Kontrahenten antreten zu lassen. Wir fühlen uns als Sieger (die andere Seite auch), hauen dem Nachbarn zufrieden auf die Schulter und warten gespannt auf das Gladiatorenduo. – Für den Princeps ein kurzer Auftritt, der Gladiatorenkampf dauert hoffentlich länger.

Was leistet in dieser Situation Martials Epigramm? Zunächst einmal ist er derjenige, der die Geste parallel zum Publikum deutet. Ob sie wirklich so gemeint war, weiß nur der Princeps selbst. Wir haben sie auf alle Fälle so verstanden, weil wir das Epigramm gelesen haben. Für eine Begründung, warum Myrinus und Triumphus antraten, würden die ersten beiden

.....  
14 Dies sind typische Gladiatorennamen, sodass die Annahme, es könnte sich dabei alternativ um *bestiarii* gehandelt haben, eher unwahrscheinlich ist. Zu dieser Diskussion COLEMAN 2006, 169–170 wie auch zur Rekonstruktion der Situation.

Verse vollauf genügen. Die anderen beiden ‚verlängern‘ den Auftritt des Princeps, bestätigen gleichsam nachträglich, dass der Kaiser kongenial mit dem Publikum entschieden hat und in diesem Sinne echte ‚Bürger-nähe‘ (*civilitas*) bewiesen hat. Um seine Autorität in einem Konflikt, wenn auch einem scherzhaften, durchzusetzen (so eine Menge kann eine unberechenbare Eigendynamik entwickeln), braucht der Kaiser niemanden, keine Liktores, keine Ausrufer, keine Waffen, es genügt allein sein *ingenium*. Außerdem wird klargestellt, dass wir uns auf unserer Seite mit der anderen Hälfte des Publikums nur für einen Moment als Sieger in diesem Abstimmungswettkampf fühlen durften, denn das dauernde Attribut des Unbesiegten und Unbesiegbaren (*invicti*) gehört allein dem Princeps.

Das Epigramm leistet also zweierlei: Es kommemoriert ein Ereignis, das in der Menge der Attraktionen zwischen Bär, Löwe und der spektakulären Hinrichtung eines Straftäters im Orpheus-Kostüm in der Erinnerung vielleicht untergegangen wäre. Und es lenkt für die Leser<sup>15</sup> (und die dürften vor allem in den unteren Sitzreihen zu finden gewesen sein) im Nachhinein die Aufmerksamkeit, die im Publikum dann auf dem folgenden Gladiatorenkampf gelegen hätte, zurück auf den Kaiser als Euergeten und qualifizierten Lenker des römischen Gemeinwesens.

Ein zweites Epigramm funktioniert nach ähnlichem Muster:

*cum traheret Priscus, traheret certamina Verus,  
esset et aequalis Mars utriusque diu,  
missio saepe viris magno clamore petita est;  
sed Caesar legi paruit ipse suae*

.....  
15 Aus den anderen Epigrammbüchern wird klar, dass Martial auch mit Leserinnen rechnet. Da die *matronae* im Amphitheater nur auf den Rängen ganz oben gesessen hätten und nicht wie ihre Ehemänner unten, war es vermutlich für sie weder standesgemäß noch einigermaßen attraktiv, dort Platz zu nehmen. GUNDERSON 1996, 125 spricht in diesem Zusammenhang von einer ‚ideologischen Sitzordnung‘ der römischen Gesellschaft, die vor allem die Vorstellungen der männlichen Nobilität über die hierarchische Struktur widerspiegelt (das heißt nicht, dass sie die realen Machtverhältnisse und Handlungsmöglichkeiten spiegelt). Ob es für Frauen interessant war, Epigramme zu einem Ereignis zu lesen, bei dem sie nicht dabei sein konnten, wollten oder sollten, lässt sich nicht beurteilen. Es sollte außerdem in Betracht gezogen werden, dass bei den Gladiatorenkämpfen mit *vir-tus* ein Wert verhandelt wird, von dem Frauen bereits nominell ausgeschlossen sind.

(*lex erat, ad digitum posita concurrere parma*<sup>16</sup>):  
*quod licuit, lances donaque saepe dedit.*  
*inventus tamen est finis discriminis aequi:*  
*pugnare pares, subcubere pares.*  
*misit utrique rudes et palmas Caesar utrique:*  
*hoc pretium virtus ingeniosa tulit.*  
*contigit hoc nullo nisi te sub principe, Caesar:*  
*cum duo pugnarent, victor uterque fuit.*

Als Priscus genauso wie Verus immer noch weiterkämpfte und lange Zeit der Ausgang für beide unentschieden war, erbat man wiederholt mit lauten Rufen Gnade für die Männer. Doch Caesar hielt sich an sein eigenes Gesetz: Sie sollten, so das Gesetz, einander ohne Schild angreifen, bis einer den Finger heben würde. Was ihm erlaubt war: Schüsseln und Geschenke, das gab er oft. Dennoch fand sich schließlich ein Ende des unentschiedenen Kampfes: Jeder dem anderen gleich fochten sie und gaben sich geschlagen. Beiden ließ Caesar den Stab und beiden die Palme reichen: Diesen Preis brachte ihnen ihr Mut und ihre Geschicklichkeit ein. Das konnte nur unter deiner Herrschaft, Caesar, geschehen: Obwohl zwei gegeneinander kämpften, waren beide Sieger.

Mart. *epigr.* 29 (31 SB); Übers. BARIÉ – SCHINDLER

Das Epigramm steigt mitten in den Gladiatorenkampf ein, die beiden Kontrahenten sind ebenbürtig, das signalisiert auch die parallele Wortstellung des ersten Verses und seine metrische Halbierung durch die Penthemimeres, ebenso der Pentameter, in dem die Begriffe für ‚gleich‘ (*aequalis, utriusque*) auf die beiden Glieder vor und nach der Mitteldiärese verteilt sind. Eine Entscheidung scheint noch nicht abzusehen am Ende des ersten Distichons (... *diu*), sodass das Publikum für beide Kontrahenten die *missio* fordert. Dabei handelt es sich um die Entlassung eines Gladiators aus dem aktuellen Kampf – in der Regel, nachdem er unterlegen ist. Zum Zeichen, dass er aufgab, hob ein Gladiator den Zeigefinger,<sup>17</sup>

.....  
16 Bei *parma* handelt es sich um eine Konjektur, handschriftlich überliefert ist *palma*. COLEMAN 2006, 226–229 diskutiert den Befund und votiert aufgrund ikonographischer Parallelen nachvollziehbar dafür, die überlieferte Lesart zu belassen. Die Übersetzung würde dann lauten: „Für diesen Kampf lautete die Regel, nachdem einmal der Palmzweig aufgestellt war, aufeinander einzustürmen, bis einer den Finger hob.“ Der Palmzweig fungiert dabei nicht als Zeichen des Sieges, sondern als Zeichen für den beginnenden Kampf.

17 Die Geste ist auf dem Mosaik aus Leptis Magna (s. Abb. 2) zu sehen.

die Entscheidung wurde vom Spielegeber umgesetzt, in der Regel nach dem Votum des Publikums. ‚Entlassen‘ (*missus*) wurde auch der Sieger des Kampfes, er konnte entsprechend seiner Leistung eine Belohnung erhalten. Bemerkenswert im Epigramm ist die Titulierung der Gladiatoren als *vir*, die bereits die Meinung des Publikums antizipiert, dass sich beide Kontrahenten im römischen Sinn als ‚echte Männer‘ erwiesen hätten. Durch das folgende *sed* wird weiter Spannung aufgebaut: Es gibt ein Problem, das sich der Kaiser selbst geschaffen hat. Denn er hat ein ‚Gesetz‘ (*lex*) für diesen Kampf aufgestellt. Als guter Princeps, so die Implikation des Verses, muss er sich an seine eigenen Regeln halten. Sieger belohnen, ist kein Problem. Doch da findet der Princeps eine geniale Lösung und ein Ende für den bereits sieben Verse dauernden Kampf: Nachdem beide Kontrahenten (auch syntaktisch) parallel gekämpft hatten und erschöpft zu Boden gesunken waren, kürte sie der Princeps kurzerhand beide zu Siegern, sodass keiner von beiden aufgeben musste. Der nächste Vers fasst noch einmal in *nuce* zusammen, was in der Arena für die Römer idealerweise zur Schau gestellt wird: *virtus*. Diese haben beide Gladiatoren (gezwungenermaßen) so mustergültig vorgeführt, dass ihnen dafür ein Preis zuteil wird.

Das letzte Distichon dient wieder als Interpretationshilfe für das Ereignis, dessen Zeuge man beim Zuschauen oder gerade beim Lesen wurde, und arbeitet erneut auf eine panegyrische Zuspitzung hin: Es widerspricht dem Wesen eines Kampfes, dass es keinen Verlierer gibt, eine Änderung dieser Logik ist unter normalen Umständen ausgeschlossen. Nur ein Princeps, der ausreichend Macht besitzt, um – bei gleichzeitiger Einhaltung der selbst formulierten Gesetze – diese quasi unumstößlichen Regeln zu umgehen, kann das Dilemma in der vorgeführten Weise lösen. Wie in dem zuvor zitierten Epigramm wird hier (in der Version des Epigramms, wohlgemerkt) durch den Princeps gleichzeitig Stärke wie ‚Bürgernähe‘ demonstriert. Zudem werden durch diese Aktion und ihre Darstellung folgende Botschaften an das Publikum vermittelt: Unter diesem Kaiser zählt echte *virtus* und wird belohnt. Also nicht aufgeben! Wann Schluss ist, entscheidet aber allein der Kaiser, er hat das letzte Wort in allen Dingen (*inventus ... est finis discriminis* sowie *potuit ... litem finire iocosam*; *epigr.* 20,3).

## 2.4 Die Interaktion zwischen Dichter und Kaiser

Mit der Publikation der Epigrammsammlung wird eine Stimme aus dem Publikum hörbar, die sonst untergegangen wäre. Alle Epigramme, die die Ereignisse im Amphitheater kommentieren, sind rückblickend im Vergangenheitstempus erzählt, der Erzähler tritt nicht explizit in Erscheinung, vermittelt aber durch die Bezugnahme auf die Ereignisse im Amphitheater den Eindruck, dabei gewesen zu sein. Dies wird z.B. auch durch die Wahl der Demonstrativpronomina (*hic, ubi ...; epigr. 2,1*) erreicht, deren Ursprung (ich/hier/jetzt) dem Sprecher wie den Lesern gleichermaßen nahe scheint. Allerdings ist der Sprecher keine identifizierbare Figur des Publikums, denn er beteiligt sich z.B. nicht bei den ‚Sprechchören‘ der beiden zitierten Epigramme und sagt auch nicht ‚ich‘, sondern nimmt eine Beobachterperspektive ein. Dadurch wird es den späteren Lesern der Epigramme erleichtert, sich die Ereignisse zu vergegenwärtigen.

Die auktoriale Position wird allerdings verlassen, wenn es um den Princeps geht, denn dieser wird des Öfteren mit *te* angesprochen (in den zitierten Texten: *epigr. 2,11; 29,11*) und damit als Gegenüber und Bezugsperson apostrophiert. Beim in der Antike gewohnten lauten Lesen der Epigramme, wird diese Apostrophe dann auch durch den jeweiligen Leser geäußert.<sup>18</sup> Im Effekt erhält der Kaiser auf diese Weise noch vielfaches Lob aus dem lesenden Teil der Bevölkerung – und zwar unabhängig davon, ob die Leser wirklich ‚dabei‘ waren oder nicht.

Das Gespräch mit dem Princeps wird am Ende der Epigrammsammlung in ihrer überlieferten Form noch einmal aufgenommen:

*da veniam subitis: non displicuisse meretur,  
festinat, Caesar, qui placuisse tibi.*

Habe Nachsicht mit meinen plötzlichen Einfällen! Missfallen verdient nicht, wer sich, Caesar, dir zu gefallen beeilt.

Mart. *epigr.* 31 (35 SB); Übers. BARIÉ – SCHINDLER

.....  
18 KRASSER 2011, 246 spricht in diesem Zusammenhang von einem „mentalen re-enactment“.

Auch hier verschwindet das Ich des Sprechers hinter dem Du des Kaisers. Die Äußerung kann aber durch die Stellung im Buch leichter auf den Dichter zurückgeführt werden. Interessanterweise gibt es in diesem Epigramm anders als in den oben zitierten auch eine Du-Form im Prädikat. Die Aufforderung ist allerdings einigermaßen paradox formuliert, denn die Lexik (*veniam dare*) weist anders als die Syntax (ein Imperativ) eindeutig auf eine devote Stellung des Sprechers hin. Der zweite Satz ist bereits wieder in der Allgemeingültigkeit beanspruchenden Formulierung (*non meretur qui festinat*) gehalten, die man aus den anderen Epigrammen kennt. So wird zwar eine Bitte an den Kaiser herangetragen, durch ihre Formulierung wird die positive Antwort aber gleich antizipiert. Die Epigramme werden in dieser Diktion und unter dem Hinweis, unmittelbare Produkte des Geschehens zu sein, selbst zur Attraktion der Eröffnungsspiele, um nicht zu sagen: zur persönlichen Attraktion für den Kaiser. Ganz unverhohlen weisen sie den Princeps darauf hin, welchen Gewinn er aus ihnen ziehen kann (bzw. nach ihrer Lektüre ziehen konnte, sie sind ja bereits in ‚Vorlage‘ getreten): gut dazustehen als Spielegeber.

### 3 Der Gladiator als philosophisches *exemplum*

#### 3.1 Mit Seneca im Amphitheater

Die Figur des Gladiators begegnet nicht nur in Texten der antiken Literatur, die über *munera* berichten, sondern auch in ganz anderen Zusammenhängen, z.B. als *exemplum* in der philosophischen Literatur. Insbesondere in den Werken des jüngeren Seneca sind Vergleiche und Metaphern aus der Welt der Arena nicht ungewöhnlich, um die richtige Haltung des Weisen zu illustrieren. Am bekanntesten ist dabei wohl Senecas siebter Brief an Lucilius, der gerne in Schulausgaben zum Beleg abgedruckt wird, dass wenigstens manche Römer die Spiele abscheulich fanden. Er vermittelt jedoch losgelöst vom Werkkontext ein leicht missverständliches Bild: Das Ich der Schriften und Briefe Senecas ist nämlich überhaupt kein Feind der *munera*. Im Gegenteil, die Häufigkeit der Beispiele und die technischen Details, auf die kenntnisreich verwiesen wird, lassen vermuten, dass hier ein eifriger (und begeisterter) Besucher der *ludi* schreibt.<sup>19</sup> Der erste Eindruck, den der Satz *casu in meridianum spectaculum incidi*,

.....  
 19 Eine instruktive Übersicht über alle Details und Stellen im Werk bietet CAGNIART 2000.

*lulus expectans et sales et aliquid laxamenti ...* (Durch Zufall kam ich unter Mittag ins Amphitheater und erwartete Unterhaltung, Witz und ein bisschen Entspannung ...; *epist.* 7,3; Übers. FINK) in diesem Brief vermittelt, täuscht also. ‚Seneca‘ ist nicht das erste (und auch nicht das letzte) Mal in seinem Leben im Amphitheater gewesen. – Es wurde nur nicht das gezeigt, was er gern gesehen hätte. Hier geht es nicht um Gladiatorenkämpfe, sondern um den öffentlichen Strafvollzug vor Publikum. Und es wird auch nicht die Praxis der öffentlichen Hinrichtung per se kritisiert (*quia occidit, ille meruit ut hoc pateretur; epist.* 7,5), es geht im Brief allein um die Inszenierung und den Effekt auf die zuschauende Menge.<sup>20</sup>

Oft dienen Gladiatoren (und andere Protagonisten der Arena) in Senecas Werk dazu, philosophische Grundsätze wie Furchtlosigkeit und Selbstbestimmtheit anschaulich zu machen. Meistens werden sie mit dem Gestus eines ‚Wenn selbst ein Gladiator ... dann erst recht ...‘ präsentiert. Dies soll im Folgenden näher erläutert werden.

### 3.2 Der Gladiator – ein *vir bonus*?

Als erstes Beispiel mag *epist.* 37 an Lucilius dienen, die insgesamt eine der kürzeren ist und gleich zu Beginn mit einem instruktiven Vergleich aufwartet:

*SENECA LVCILIO SVO SALVTEM*

*quod maximum vinculum est ad bonam mentem, promisisti virum bonum, sacramento rogatus es. deridebit te, si quis tibi dixerit mollem esse militiam et facilem. nolo te decipi. eadem honestissimi huius et illius turpissimi auctoramenti verba sunt: 'uri, vinciri ferroque necari'. ab illis qui manus harenae locant et edunt ac bibunt quae per sanguinem reddant cavetur ut ista vel inviti patiantur: a te ut volens libensque patiaris. illis licet arma summittere, misericordiam populi temptare: tu neque summittes nec vitam rogabis; recto tibi invictoque moriendum est. quid porro prodest paucos dies aut annos lucrificare? sine missione nascimur. 'quomodo ergo' inquis 'me expediam?' effugere non potes necessitates, potes vincere.*

.....  
20 Wie dies im Einzelnen gemacht ist, illustriert RÜHL 2010.

Seneca grüßt seinen Lucilius.

Was die sicherste Garantie für die rechte innere Einstellung ist, hast Du in Aussicht gestellt: einen anständigen Menschen. Du hast Dir den Fahneid abnehmen lassen. An der Nase herumführen will Dich, wer Dir sagt, bequem sei der Kriegsdienst und leicht. Ich möchte nicht, dass man Dich täuscht. Genau dieselben Worte sind bei dieser ehrenvollen Verpflichtung und jener, die ganz schmähdlich ist: „Gebrannt, gebunden und mit dem Schwert getötet zu werden.“

Von den Leuten, die ihre Faust an die Arena verdingen und essen und trinken, was sie mit ihrem Blut bezahlen müssen, lässt man sich versichern, dass sie jene Unbill auch gegen ihren Willen erleiden, von Dir aber, dass Du es willig und gern leidest. Jenen ist's erlaubt, die Waffen zu strecken und das Volk um Erbarmen zu bitten. Du wirst weder die Waffen strecken noch um Dein Leben flehen. Aufrecht und unbezwungen musst Du sterben. Was bringt es ferner, wenige Tage oder Jahre zu gewinnen? Ohne Pardon werden wir geboren. „Wie also soll ich“, fragst Du, „mich darauf einstellen?“ Entziehen kannst Du Dich dem Schicksal nicht; Du kannst es bezwingen.

Sen. *epist.* 37,1–2; Übers. FINK

In diesem Brief geht es um die Qualität des männlichen ‚Gutseins‘ im römischen Sinne. Der *vir bonus* zeichnet sich durch eine dazugehörige innere Einstellung, die *mens bona* aus. Um diese zu erläutern, stellt Seneca zwei gesellschaftliche Gruppen einander gegenüber: Soldaten und Gladiatoren. Für beide wird davon ausgegangen, dass sie sich für Geld in Dienst nehmen lassen. Die Gladiatoren, von denen hier die Rede ist, sind keine Sklaven, sondern Römer, die sich freiwillig verdingen haben. Man sieht an dieser Stelle noch einmal, dass dies aus römischer Perspektive für einen Bürger keine standesgemäße Beschäftigung ist. Wer sich freiwillig meldete, verlor sein Bürgerrecht und war den übrigen Gladiatoren(sklaven) gleichgestellt, indem er das Recht an seinem eigenen Körper durch den im Textausschnitt zitierten Eid aufgab.<sup>21</sup>

.....  
 21 Zu freiwilligen Gladiatoren s. WIEDEMANN 2001, 113–118; MANN 2013, 38–40; HOPKINS – BEARD 2010, 99–103. Die Motive für diesen Schritt sind schwer zu eruieren. Diskutiert werden prekäre Lebensumstände, in denen eine gesicherte Versorgung (Nahrung, Kleidung, medizinische Betreuung, vgl. oben *et edunt ac bibunt, quae per sanguinem reddant*) die Risiken der Arena aufwog, ferner die Möglichkeit, auf diese Weise den länger dauernden Militärdienst zu umgehen bei ähnlichem Training, schließlich die grundsätzliche Faszination für das Andere, das von den Gladiatoren

Dass er seinen Körper und sein Leben gegen Geld verkauft, scheint das eigentlich Unanständige in römischen Augen gewesen zu sein. Der Soldat leistet zwar einen ähnlichen Eid auf seinen Feldherrn bzw. den Kaiser, verkauft jedoch seine körperliche Unversehrtheit nicht, sondern stellt seine Kampfkraft in den Dienst der *res publica*. Dementsprechend gibt es im Brief zwei gegensätzliche Assoziationsketten, die den Kontrast bei aller Ähnlichkeit illustrieren. Der *vir bonus* wird dabei durch den Soldaten repräsentiert, denn dieser geht ein *honestissimum auctoramentum* ein, der Gladiator ein *turpissimum*. Ehrenhaft ist es für den Soldaten, weil er die Risiken gerne auf sich nimmt (im betonten Hendiadyoin *volens libensque*), entwürdigend für den Gladiatoren, weil er dazu gezwungen wird (*inuitus*). Hieran und in der folgenden Argumentation zeigt sich nun deutlich, worin sich die *bona mens* artikuliert: in der Einstellung zum möglichen Tod. Der Soldat nimmt ihn in Kauf, er wird weder kapitulieren noch um sein Leben bitten, sondern unverzagt und deswegen unbesiegt sterben. Der Gladiator hingegen ist weniger konsequent. Er hat die Möglichkeit, die Waffen fallen zu lassen (*arma summittere*), an das Mitleid des Publikums zu appellieren (eine deutlich unterwürfige und damit eines Römers unwürdige Haltung). Das heißt, der Gladiator kämpft immer mit der Möglichkeit der *missio*, das macht ihn potentiell wankelmütig, und zudem macht er sich von der Laune anderer abhängig, die er vielleicht in ihrem Urteil manipulieren kann (darauf deutet die Semantik von *temptare* hin), wenn er schon kapituliert. Der Soldat kämpft *sine missione* und muss in diesem Sinne in seiner Haltung zum Tod konsequent sein. Der Soldat wirkt also paradoxerweise als ein ‚Siegertyp‘ (*invictus mori*), auch wenn er im Kampf getötet wird, der Gladiator im Umkehrschluss immer wie ein Verlierer, auch wenn er am Leben bleibt. Ein siegreicher Gladiator wird in diesem Szenario gar nicht in Betracht gezogen, sondern nur sein negatives Bild. Die Charakteristika, die für den Gladiatoren gewählt wurden, begründen implizit, warum Gladiatoren am Rande der römischen Gesellschaft stehen.

Vergleicht man dies mit Priscus und Verus aus Martials Epigramm, so kommt man zu dem Schluss, dass beide gegen das schlechte Bild, das die Gesellschaft von ihnen hat, buchstäblich ankämpfen. Keiner von beiden wollte aufgeben und die bei Seneca geschmähte Möglichkeit

---

ausging. Zur negativen Bedeutung von *auctoramentum* vgl. Cic. *off.* 1,150. Einen weiteren Vergleich zwischen Lebens- und Gladiatorenkampf zieht GELL. 6,3,31, jedoch in der Bewertung genau umgekehrt zu Seneca.

einer *missio* in Anspruch nehmen. Es war das Publikum, das die *missio* für beide forderte. Entsprechend wurden die Gladiatoren, die im römischen Wortsinne ‚ihren Mann‘ gestanden hatten, dafür im Epigramm auch als *vir* apostrophiert und für diesen Augenblick nicht mehr nur als Gladiatoren betrachtet wurden, vom Kaiser zu Siegern ausgerufen, eben weil sie sich nicht hatten besiegen lassen.

### 3.3 Feige Gladiatoren

Auch in einem zweiten Beispiel aus Seneca geht es um das besondere Verhältnis der Gladiatoren zur Gefahr für Leib und Leben, und auch hier wird ihnen bei genauerem Hinsehen per se Feigheit unterstellt. In diesem Brief berichtet Seneca von der unvermittelt eingetretenen körperlichen Gebrechlichkeit des Aufidius Bassus und wie furchtlos dieser seit langem schon seinem nahenden Lebensende entgegenstehe. Für die richtige Bewertung seiner Unerschrockenheit gibt Seneca Folgendes zu bedenken:

*puto fortiorem esse eum, qui in ipsa morte est quam qui circa mortem. mors enim admota etiam imperitis animum dedit non vitandi inevitabilia. sic gladiator tota pugna timidissimus iugulum adversario praestat et errantem gladium sibi adtemperat.*

Ich glaube, tapferer ist, wer auf der Schwelle des Todes steht, als wer ihm nahe ist. Steht der Tod unmittelbar bevor, macht er selbst schlichten Gemütern Mut, das Unvermeidliche nicht mehr zu meiden. So bietet ein Gladiator, der beim ganzen Kampf der allerfeigste war, seinem Gegner die Kehle dar und lenkt das Schwert auf sich, das abzugleiten scheint.

Sen. *epist.* 30,8; Übers. FINK

Lässt man zunächst einmal die Wertungen des Textes außer Acht, so offenbart sich im Zitat eine Situation in der Arena, die bei einem Kampf auf Leben und Tod nicht unwahrscheinlich war: Dem unterlegenen Gladiatoren hatte das Publikum, weil es von seiner Leistung offenbar nicht überzeugt war, keine *missio* gewährt, sodass der Kontrahent ihm nun den Todesstoß versetzen muss. Der am Boden Liegende bewegt sich schließlich dem Schwert entgegen. Man kann nur spekulieren, was in einer solchen Szene in der Arena abgelaufen sein mag: Die sozialen Kontakte eines Gladiators beschränkten sich auf die *familia* der Trainingsschule. Möglicherweise haben die beiden Gladiatoren monatelang zusammen

trainiert, sodass es nun ein Kamerad ist, den der Sieger umbringen muss. Darauf könnte das Attribut *errantem* bei *gladium* hinweisen. Der Sieger zögert entweder oder er sucht mit dem Schwert nach der besten Stelle für den Stoß in die Kehle. Die Geste<sup>22</sup> des Verlierers wiederum könnte ebenso unterschiedlich motiviert sein: Der unterlegene Gladiator hilft vielleicht nach, um die Sache für sich selbst oder für seinen Mitgladiator (aus Furcht oder Freundschaft) zu beschleunigen. All das steht nicht im Text, die Szene wird ganz eindeutig anders gedeutet: Im unmittelbaren Angesicht des drohenden Todes wird der Gladiator noch einmal tapfer, obwohl er es aufgrund seines bisherigen Kampfverhaltens, das aus der von Seneca eingenommenen Publikumperspektive als Feigheit gewertet wird, verdient hat zu sterben (*tota pugna timidissimus* – ein Versagen auf ganzer Linie). Somit liefert er nun doch noch das ab, was das Publikum eigentlich erwartet hatte – *virtus*. Allerdings ist das in der Perspektive des Textes nun bereits keine wirkliche Leistung mehr.

Der Kontrast wird zusätzlich geschärft, indem im Argumentationsverlauf dem mental ungeübten Mann (*imperitis*) ein Gladiator an die Seite gestellt wird, der paradoxerweise zwar körperlich maximal trainiert ist oder sein sollte, dem jedoch eine entsprechende geistige Haltung komplett abgeht. Man sieht an diesem Textbeispiel ähnlich wie an dem zuvor zitierten, dass Gladiatoren in römischen Augen nur dann positiv bewertet werden, wenn sie die von den Römern vorgesehene Choreographie von *virtus* zeigen.

### 3.4 Der Gladiator und seine Herausforderungen

Ein letztes Beispiel aus Senecas Werken mag noch einmal diesen kulturellen Mechanismus verdeutlichen:

*gaudent, inquam, magni viri aliquando rebus adversis, non aliter quam fortes milites bello; Triumphum ego murmillonem sub Tib. Caesare de raritate munerum audivi querentem: 'quam bella,' inquit, 'aetas perit!' avida est periculi virtus et quo tendat, non quid passura sit cogitat, quoniam etiam quod passura est gloriae pars est.*

.....  
22 Die Überlieferung an dieser Stelle ist nicht ganz sicher, *adtemperat* ('passt sich an') ist als Kompositum im Lateinischen kaum belegt.

Froh sind, so meine ich, große Männer manchmal über Unglück, genauso wie tapfere Soldaten über einen Krieg. Den Gladiator Triumphus hörte ich unter Kaiser Tiberius über die seltene Abhaltung öffentlicher Spiele klagen: „Wie schöne Zeit vergeht da ungenutzt.“ Nach Gefahr verlangt es einen rechten Mann, und wonach er trachtet, nicht was er dulden wird, hat er im Sinn, da ja auch die künftigen Leiden ein Teil seines Ruhmes sind.

Sen. *dial.* 1,4,4; Übers. FINK

Es lohnt sich auch hier, die Gruppierung und Zuschreibungen der genannten Personen noch einmal unter die Lupe zu nehmen. In einer Reihe werden in einer sozialen Antiklimax genannt: *magni viri, fortes milites, Triumphus murmillo*. Der Gladiator erhält kein allgemein qualifizierendes Attribut wie die anderen (tapfer ist bereits an die Soldaten vergeben), aber immerhin hat er einen sprechenden Künstlernamen. Der allgemein gültigen Menge der *viri* und *milites* ist er als Einzelercheinung aus der Regierungszeit des Tiberius entgegengestellt. Das heißt offenbar, dass man großen Männern und tapferen Soldaten ihre Haltung zu persönlichen Herausforderungen ohne Weiteres zutraute, für einen Gladiator musste sie jedoch belegt werden. Ein Kontrast zwischen Römern bzw. römischen Soldaten und dem Gladiator entsteht zusätzlich dadurch, dass jene sich über eintretende Gefahren „manchmal“ freuen, der Murmillo hingegen ist ungehalten, weil sie ausbleiben. Die Gefahr ist damit im Umkehrschluss eine ständige Begleiterin seines Lebens. Aber ohne Gefahr zu leben, ist offenbar die eigentliche Herausforderung für ihn, weil – in einer Übernahme der römischen Perspektive – der Kampf für ihn bedeutet, das zu zeigen, was Rom von ihm erwartet, und seinem Künstlernamen, der genau diese oktroyierte Anspruchshaltung ausdrückt, gerecht zu werden.

## 4 Fazit

Die Gladiatur ist ein komplexes und widersprüchliches Phänomen der römischen Welt. Dies haben sowohl die Besprechung der Epigramme Martials als auch der Passagen aus Senecas Werken, in denen es um Gladiatoren geht, gezeigt. Auf den ersten Blick wirkten alle Textbeispiele positiv und so, als ob sich hier eine Art Fankultur artikuliert. Im einen Fall waren die Gladiatoren beliebte Attraktionen bei den Eröffnungsspielen des *Colosseums*, die ihre jeweiligen Anhänger im Publikum hatten, im anderen Falls dienten sie als Bezugsgrößen, um die richtigen philosophische Haltungen zu exemplifizieren. Bei genauerem Hinsehen zeigte sich jedoch, dass die Texte von derselben Logik durchdrungen sind wie der Auftritt der Gladiatoren in der Arena selbst. Hier wird eine sozial stigmatisierte Gruppe vorgeführt, auf die die übrige Gesellschaft buchstäblich herabschaut, um sich ihrer eigenen Zusammengehörigkeit und Überlegenheit zu versichern. Im Amphitheater werden die Gladiatoren nur dann bejubelt, wenn sie genau das vorführen, von dem sie ausgeschlossen werden: Römersein.

## Literatur

Kurze und informative Überblicksdarstellungen sind HOPKINS – BEARD 2010 und MANN 2013. Beide sind historisch ausgerichtet und bieten den aktuellen Forschungsstand, diskutieren ihn jedoch nicht ausführlich. Dazu muss auf andere Literatur zurückgegriffen werden (etwa MANN 2011, dort auch eine umfangreiche Bibliographie), ebenso für eine Zusammenstellung entsprechender Quellen-/Textbelege. WIEDEMANN 2001 (im engl. Original 1992 publiziert) ist ebenso gut lesbar, aber in manchen Aspekten bereits überholt. KNAPP 2012 zeichnet sein Bild der ‚Randgruppen‘ vornehmlich anhand von Quellenzitaten. Zu Martials *Liber spectaculorum* ist der erste und immer noch aktuelle Gesamtkommentar COLEMAN 2006.

Alle im Beitrag zitierten Übersetzungen sind den entsprechenden Tusculum-Ausgaben entnommen.

- CAGNIART, P., The Philosopher and the Gladiator, in: *The Classical World* 93,6, 2000, 607–618.
- COLEMAN, K. M., *M. Valerii Martialis liber spectaculorum*. Ed. with introduction, translation and commentary, Oxford 2006.
- CORBELL, A., *Nature Embodied. Gesture in Ancient Rome*, Princeton, 2004.
- GUNDERSON, E., The Ideology of the Arena, in: *Classical Antiquity* 15,1, 1996, 113–151.
- HOPKINS, K. – BEARD, M., *Das Kolosseum*, Stuttgart, 2010.
- JUNKELMANN, M., *Familia Gladiatoria. Die Helden des Amphitheaters*, in: *Köhne – Ewigleben 2000*, 39–80.
- KNAPP, R., *Römer im Schatten der Geschichte. Gladiatoren, Prostituierte, Soldaten: Männer und Frauen im römischen Reich*, Stuttgart 2012.
- KÖHNE, E. – EWIGLEBEN, C. (Hgg.), *Gladiatoren und Caesaren. Die Macht der Unterhaltung im antiken Rom*, Ausstellungskatalog Historisches Museum der Pfalz Speyer, Mainz 2000.
- KRASSER, H., *Spektakuläre Monumente. Martial und das Kolosseum*, in: EGELHAAF-GAISER, U. – PAUSCH, D. – RÜHL, M. (Hgg.), *Kultur der Antike. Transdisziplinäres Arbeiten in den Altertumswissenschaften*, Berlin 2011, 226–252.
- MANN, C., „Um keinen Kranz, um das Leben kämpfen wir!“. *Gladiatoren im Osten des römischen Reiches und die Frage der Romanisierung*, Berlin 2011.
- MANN, C., *Die Gladiatoren*, München 2013.
- RÜHL, M., *Literatur gewordener Augenblick. Die Silven des Statius im Kontext literarischer und sozialer Bedingungen von Dichtung*, Berlin 2006.
- RÜHL, M., ‚Kommunikative‘ Texte (‚Briefe‘), in: KUHLMANN, P. – EICKHOFF, B. – HORSTMANN, H. – RÜHL, M. (Hgg.), *Lateinische Literaturdidaktik*, Bamberg 2010, 130–142.
- WIEDEMANN, T., *Kaiser und Gladiatoren. Die Macht der Spiele im antiken Rom*, Darmstadt 2001.