

Jan B. Meister*

Leichenzüge und Lachen. Humorräume und Lachkultur im antiken Rom

Zusammenfassung: Humor ist ein historisch schwieriges Thema: Über was gelacht wird und in welchen Situationen, ist historisch variabel. Vielfach geht Humor mit Normtransgressionen einher, die nur deshalb nicht als anstößig wahrgenommen werden, weil in der konkreten Situation Humor erwartbar und toleriert ist – man kann hier von sozial konstruierten ‚Humorräumen‘ sprechen. Die *pompa funebris* im republikanischen und kaiserzeitlichen Rom bildete einen solchen ‚Humorraum‘. Von der Forschung bisher kaum beachtet, finden sich hier zahlreiche karnevaleske Elemente, die einen Leichenzug zu einem durch die Stadt ziehenden Humorraum machten. Das Lachen konnte dabei nebst einer möglichen apotropäischen Funktion den ‚liminalen‘ Charakter des Rituals unterstreichen, vor allem aber diente es dazu, das Potential für Spannungen, die bei der Inszenierung aristokratischen Prestiges im an sich egalitären Raum der *res publica* auftreten konnten, aufzufangen. Doch gerade dadurch wurde der potentiell subversive und unkontrollierbare Charakter der *pompa funebris* in das Ritual selbst eingebunden und machte Leichenzüge zu einem Kristallisationspunkt potentieller Transgressionen. Dass Spott und Lachen die Leichen angesehener Aristokraten begleiteten, wirft dabei nicht nur ein neues Licht auf das an sich gut erforschte Phänomen aristokratischer Leichenfeiern im öffentlichen Raum, sondern zeigt auch die Fremdheit antiker Lachkultur.

Summary: Humour is a difficult topic for historians: what is considered to be funny and the situations in which laughter is deemed appropriate are subject to change. Often, humour goes hand in hand with norm-transgressions that are not perceived as offensive only because they occur in a situation in which humour is expected and tolerated – one can speak of socially constructed ‘humour space’. One such ‘humour space’ was the *pompa funebris* in Republican and Imperial Rome. Scarcely noticed by scholars, there are numerous carnivalesque elements incorporated into the *pompa funebris* that transformed the funeral procession into a ‘humour space’ moving through the city. In addition to a possible apotropaic function, the laughter accompanying the dead could underline the “liminal” character of the ritual, but above all it served to absorb the

potential for tensions that could arise from the staging of aristocratic prestige in the egalitarian space of the *res publica*. However, the potentially subversive and uncontrollable character of the *pompa funebris* remained incorporated into the ritual itself and turned funerals into potential focal points for transgressions. The fact that mockery and laughter accompanied the corpses of respected aristocrats not only sheds new light on the well-researched phenomenon of aristocratic funerals, but also shows the strangeness of ancient ‘culture of laughter’.

Keywords: *pompa funebris*, Humor, politische Kultur der römischen Republik, Transgression, Liminalität

***Kontakt:** Jan B. Meister, E-Mail: jan.meister@hist.unibe.ch

In seiner Schrift „Über den Redner“ berichtet Cicero von einer für den modernen Leser kurios anmutenden Szene: Lucius Licinius Crassus, Konsul des Jahres 95, Censor des Jahres 92 und einer der besten Redner seiner Generation, hielt vor Gericht eine Verteidigungsrede, in der er den Ankläger Marcus Iunius Brutus hart anging.¹ Dieser sei ein durchwegs liederlicher Geselle und habe seine väterlichen Güter verprasst, so der mit Witz und Spott vorgetragene Vorwurf. Zufällig, so berichtet uns Cicero, zog nun ein Leichenzug vorbei. Die alte Iunia, eine Verwandte des Brutus, wurde zu Grabe getragen. In den beengten Verhältnissen des Forum Romanum wird dieser Zug für alle Prozessteilnehmer gut sicht- und hörbar gewesen sein.² Crassus packte diese Gelegenheit beim Schopf – mit höchster Gravität habe er drohend gerufen:

„Brutus, was sitzt Du da? Was soll jene alte Frau deinem Vater melden? Was all jenen, deren Bildnisse Du mitgeführt siehst? Was deinen Ahnen? Was dem Lucius Brutus, der dieses Volk von der Königsherrschaft befreit hat? Soll sie mitteilen, was du treibst? Um welche Güter, welche Ehren und welche Tugenden Du dich bemühst?“³

¹ Cic. de orat. 2,222–227 zu der entsprechenden Rede; ebenfalls auf diese Rede bezieht sich Cic. Cluent. 140f.; allg. zu Brutus und dem wohl ins Jahr 91 v. Chr. zu datierenden Prozess s. Münzer 1918a.

² Zu den akustischen Verhältnisse auf Forum s. Holter et.al. 2019 und Hope 2019 zur Geräuschkulisse bei Leichenzügen.

³ Cic. de orat. 2,225 (Übers. angelehnt an Th. Nüßlein): *Brute, quid sedes? Quid illam anum patri nuntiare vis tuo? Quid illis omnibus, quorum imagines duci vides? Quid maioribus tuis? Quid L. Bruto, qui hunc populum dominatu regio liberavit? Quid te agere? Cui rei, cui gloriae, cui virtuti studere?*

Nach diesem pathetischen Einwurf führte Crassus aus, wie Brutus in all diesen Bereichen jämmerlich versagt hatte, und wunderte sich, dass ein so verkommener Spross einer so edlen Familie es überhaupt wagte, sich auf dem Forum zu zeigen, und endete seinen spontanen Einwurf mit dem Fazit:

„Du erschauerst nicht vor jener Toten, auch vor den Ahnenbildern selbst erschauerst Du nicht? Diese nachzuahmen, dafür hast Du keinen Platz Dir übriggelassen – nein, nicht einmal, um sie aufzustellen!“⁴

Was Crassus hier für seine Invektive nutzte, war eine Eigenheit römischer Leichenzüge. Römische Aristokraten wurden nach ihrem Tod in einer aufwendigen Prozession, der *pompa funebris*, aufs Forum geleitet, wo ein Verwandter eine öffentliche Leichenrede hielt, in der die Verdienste des (oder der) Verstorbenen gewürdigt wurden. Anschließend bewegte sich der Zug aus dem Stadtgebiet heraus, wo die Leiche feierlich verbrannt und bestattet wurde. Das Eindrücklichste dieses Zuges waren die Ahnenbilder, die *imagines maiorum*, die mitgeführt wurden. Von jedem römischen Aristokraten, der in seiner politischen Karriere ein kurulisches Amt, das heißt die Prätur oder den Konsulat, erreicht hatte, wurde ein solches Ahnenbild angefertigt und im Atrium seiner Nachfahren zur Schau gestellt. Der politische und damit auch gesellschaftliche Erfolg eines Geschlechts ließ sich also direkt aus der Zahl der im Atrium versammelten *imagines* ablesen. Für die *pompa funebris* wurden diese *imagines* herausgenommen und im Leichenzug mitgeführt.⁵ Bei einer alten Familie wie den Iuniern war ein Leichenzug somit eine stattliche Prozession toter Prätores und Konsuln, die dem jüngst verstorbenen Familienmitglied das Geleit gaben.⁶

Vor diesem Hintergrund wird Crassus' Invektive verständlich: Er hält Brutus nicht nur vor, den im Leichenzug versammelten Ahnen nicht gerecht zu werden, sondern auch, dass er sein Erbe in einem Ausmaß verschleudert habe, dass er nun nicht einmal mehr ein Atrium besitze, um deren Ahnenbilder auszustellen.

⁴ Cic. de orat. 2,226 (Übers. angelehnt an Th. Nüßlein): *Tu illam mortuam, tu imagines ipsas non perhorrescis? Quibus non modo imitandis, sed ne conlocandis quidem tibi locum ullum reliquisti.*

⁵ Die wichtigste Beschreibung der *pompa funebris* bietet Pol. 6,53–54. Zum Ritual s. Flower 1996, 91–127. Die immense Bedeutung der Ahnenbilder als „symbolisches Kapital“ der Aristokratie wird in der neuern Forschung seit den 1990er Jahren intensiv behandelt, s. die unter Anm. 25 genannte Literatur.

⁶ Dass es sich bei Iunia um eine Frau handelt, die mit einer *pompa* geehrt wurde, ist Teil einer größeren Entwicklung: Seit dem späten 2. Jh. v. Chr. werden zunehmend auch Frauen mit den ursprünglich nur Männern vorbehaltenen Leichenzügen geehrt, vgl. Flower 1996, 122–125.

Doch auch wenn man rekonstruieren kann, wie Crassus' rhetorische Improvisation ‚funktioniert‘, so bleibt die ganze Szene dennoch kurios: Dass Gerichtsverhandlungen und Leichenzüge gleichzeitig auf dem Forum Romanum stattfinden, mutet auf moderne Leser ebenso fremd an wie der Umstand, dass Crassus in Anbetracht der Toten nicht in pietätvolles Schweigen verfällt, sondern den Leichenzug spontan zum Anlass nimmt für eine Invektive. Noch fremdartiger wirkt die Situation, wenn man sich vergegenwärtigt, wie Crassus seine Invektive vortrug: Das Ganze muss äußerst witzig gewesen sein. Denn die Szene ist uns nur deshalb überliefert, weil Cicero sie in seiner Schrift „Über den Redner“ anführt, um den Einsatz von Humor in der Rhetorik zu illustrieren. Crassus habe mit seinem theatralischen Stil eine hohe Komik entfaltet und Brutus so dem Spott und Lachen des Publikums ausgesetzt.⁷ Man mag sich daher fragen, ob das angemessen war: Das Lachen des Gerichtspublikums begleitete den vorbeiziehenden Leichenzug und der Verspottete war ein (zumindest entfernter) Verwandter der Verstorbenen.⁸ Doch Cicero sah darin nicht nur ein angemessenes, sondern gar ein besonders gelungenes Beispiel für den Einsatz von Humor in Gerichtsreden.

Die Episode zeigt, dass die Themen, über die gelacht werden kann, ebenso wie die Orte oder sozialen Räume, in denen Humor vertretbar oder tabuisiert ist, kulturell variabel und damit Gegenstand von historischem Wandel sind. Das ist nun keine neue Erkenntnis. Keith Thomas hat in einem vielzitierten Aufsatz aus dem Jahr 1977 eine Skizze über „The Place of Laughter in Tudor and Stuart England“ vorgelegt.⁹ Dabei versuchte er nachzuzeichnen, wie sich die Vorstellungen von *decorum* im frühneuzeitlichen England verschoben – wie humoristische Rituale, die in karnevalesker Manier die herrschende Ordnung außer Kraft setzten, mit Verboten belegt und zurückgedrängt wurden und wie generell das Lachen über Staat und Obrigkeit sowie Religion zunehmend tabuisiert wurden. Thomas erklärte dies damit, dass die humoristische Inversion geistlicher und weltlicher Hierarchien in dem Moment zum Problem geworden sei, wo die selbstverständliche Geltung dieser Hierarchien – im Zuge der Glaubenskriege und der

⁷ Den Aspekt, dass Humor und Lachen einen ausgesprochen aggressiven Charakter haben können, der gezielt zur Ausgrenzung über Spott eingesetzt werden kann, hat Corbeill 1996 in Bezug auf die spätrepublikanische Rhetorik sehr stark gemacht. Differenzierter argumentierte Beard 2014, 99–127, die (ebd. 120–123) Corbeills Deutung als zu einseitig kritisiert (vgl. in diesem Sinne auch Meister 2012, 26, 105 f.).

⁸ Über Iunia ist jenseits dieser Anekdote nichts weiter bekannt und das genaue verwandtschaftliche Verhältnis zu Brutus nicht zu bestimmen, vgl. Münzer 1918b.

⁹ Thomas 1977.

Krise der Monarchie – prekär geworden war. Gleichzeitig sah er innerhalb der Oberschicht eine Tendenz zur Verfeinerung des Humors und zum Unterdrücken unkontrollierten Lachens. Der verfeinerte Oberschichtenhumor wurde damit zu einem Distinktionsmerkmal der Aristokratie gegenüber dem kruden und oft vulgären Unterschichtenhumor – eine Entwicklung, die Thomas explizit mit Norbert Elias' berühmter These vom Prozess der Zivilisation in Verbindung brachte.

Solch große Entwicklungsnarrative sind immer angreifbar.¹⁰ In Bezug auf die römische Antike hat Mary Beard in ihrer 2014 erschienen Monographie über römisches Lachen denn auch dezidiert Abstand von einem derartigen Ansatz genommen.¹¹ Doch auch wenn Beard sicherlich Recht zu geben ist, dass Lachen als Phänomen vielschichtig ist, so scheint es mir dann doch bezeichnend, dass ihre differenzierten, in viele Richtungen ausgreifenden Ausführungen zum Thema am Ende in der Feststellung münden, dass die römische Lachkultur der unsrigen erstaunlich ähnlich gewesen sei.¹² Der Blick auf das seltsam anmutende Lachen im Kontext römischer Leichenzüge lädt jedoch eher ein, nach der Fremdheit antiken Humors zu fragen. Ein historisch-anthropologischer Ansatz, der – ähnlich wie Thomas – nach der kulturellen Einbettung und Variabilität von Lachen als genuin menschlicher Regung fragt, scheint mir hier besonders fruchtbar. Ein umfassendes Entwicklungsnarrativ, wie es Thomas für das frühneuzeitliche England zu entwerfen versuchte, wird sich für die Antike nicht gewinnen lassen, aber zumindest punktuell lässt sich Einblick in die Praxis antiker Lachkultur gewinnen, die, wie gezeigt werden soll, zwar fremdartig ist, aber doch einer klaren sozialen Logik folgt.

Bevor man Humor historisiert, muss jedoch erst geklärt werden, was Humor eigentlich ist. Ich möchte hier aus heuristischen Gründen zwischen Humor und Komik unterscheiden, obwohl beides in der Praxis zusammengeht. Komik wäre dann das, was das Potential hat, Lachen zu erzeugen, während Humor die Disposition wäre, die Akteure dazu befähigt, Komik als solche wahrzunehmen. Diese Unterscheidung erscheint mir

¹⁰ In Bezug auf Elias' These vom Prozess der Zivilisation ist der umfangreiche Versuch einer detaillierten Widerlegung durch Duerr 1988–2002 geradezu legendär.

¹¹ Beard 2014, 59–62.

¹² Beard 2014, 211–214, ihre These, dass diese Ähnlichkeit daher rühre, dass unser Humor in einer bis in die Antike zurückreichenden Tradition stehe, ist zwar bedenkenswert, überspielt aber die diversen Unterschiede (die im Einzelnen durchaus gesehen werden) und erscheint vor dem Hintergrund der ansonsten eher auf skeptizistische Differenzierung bedachten Argumentation in dieser Pauschalität einigermassen überraschend.

sinnvoll, da die meisten Definitionen Humor und Komik als eine Form der Transgression sehen – einen lustvoll, die normale Logik außer Kraft setzenden Unsinn.¹³ Doch eine Transgression ist erst einmal nur eine Transgression, lustig wird sie erst dadurch, dass die Beteiligten sie mit Humor als komisch wahrnehmen. Demnach entstünde Komik durch das Verletzen von Normen oder das Erzeugen alternativer Wirklichkeiten, die aber gerade deshalb komisch sind, weil die Norm zwar verletzt, aber nicht grundsätzlich in Frage gestellt wird und die alternative Wirklichkeit bloß eine humoristische, aber keine ernsthafte Alternative zur dominanten Wirklichkeit darstellt.¹⁴ Das gemeinsame Lachen über verletzte Normen kann daher eine gesellschaftsstabilisierende Funktion erfüllen, da durch das Lachen über die Inversion von Normen diese letztlich bestätigt werden – gleichzeitig kann Inversion, wie Keith Thomas für das frühneuzeitliche England argumentierte, auch als gefährlich erachtet werden, wenn die selbstverständliche Geltungskraft von Normen zu schwinden beginnt. Diese Rolle von Humor als Gegenwelt zur herrschenden Ordnung betonte vor allem Michail Bachtin in einem berühmten Buch über Rabelais und seine Welt, in dem das Bild einer karnevalesken Volkskultur als Gegenkultur entworfen wird.¹⁵ Vieles davon ist noch immer inspirierend. Bachtins Konzept einer volkstümlichen Lachkultur krankt aber letztlich daran, dass es den von Bachtin teilweise geradezu utopisch überhöhten, körperbezogenen Volkshumor als historische Konstante betrachtet. Wenn man, wie hier vorgeschlagen, den Konnex von Humor und Normen stark macht, so hilft dies, den Blick nicht auf vermeintliche oder tatsächliche Konstanten, sondern auf die kulturelle Bedingtheit und damit die Variabilität von Humor und Lachkultur zu legen.

Denn wenn man Komik als eine Verletzung von Normen durch das Erzeugen einer unsinnigen und daher komischen Gegenwelt ansieht, so setzt dies einen Konsens aller

¹³ Die Versuche, Humor zu definieren, sind Legion. Die hier vorgetragenen Ausführungen stützen sich v. a. auf Veatch 1998, der versuchte, eine Synthese aus den bedeutendsten Humorthorien zu ziehen, und diese auf die Formel brachte, dass Humor aus der Gleichzeitigkeit von Norm(alität) und Verletzung bestehe, wobei weder die Normalität überwiegen dürfe (sonst ist die Sache nicht lustig) noch die Verletzung (sonst ist sie nur noch anstößig). Wichtig ist ferner Berger 1998, der Humor aus der Spannung heraus erklärte, die zwischen der „dominanten Wirklichkeit“ und einem „geschlossenen Sinnbereich“, der einer eigenen (mit der dominanten Wirklichkeit inkongruenten) Logik gehorcht, bestehe – das Auflösen dieser Spannung resultiere dann in Lachen. Vgl. dazu Meister 2014, 32–42. Für eine knappe Sichtung gängiger Humorthorien s. auch Beard 2014, 36–42, die versucht, drei Hauptansätze („superiority theory“, „incongruity theory“ und „relief theory“) zu identifizieren, dann aber v. a. auf die zahlreichen Graubereiche und Überschneidungen zwischen diesen Ansätzen verweist.

¹⁴ Vgl. dazu Meister 2014.

¹⁵ Bachtin 1987; vgl. zu Bachtin und der Kritik an ihm Stollberg-Rilinger 2013, 162–169.

Beteiligten über die normale Geltung von Normen und Sinn voraus. Vieles davon ist in der Tat historisch konstant. Das unter dem Namen „Philogelos“ überlieferte antike Witzbuch bietet kleine Geschichten von der Art: „Ein Bewohner von Kyme geriet, als er schwamm, in den Regen, damit er nicht nass werde, tauchte er in die Tiefe.“¹⁶ Hier entsteht der – zugegeben etwas lahme – Witz durch den Aufbau einer Scheinlogik, die ignoriert, dass Wasser nass macht. An dieser naturgesetzlichen Wirklichkeit hat sich nichts geändert und entsprechend intuitiv erschließt sich die Komik. Komplizierter ist es bei Komik, die auf der Transgression kultureller Normen basiert. So heißt es in einem kurzen Epigramm von Martial: „Da mir immer gesagt wurde, meine Polla sei mit einem Kinäden zusammen, überraschte ich die beiden im Akt, Lupus. Er war kein Kinäde!“¹⁷ Was daran witzig sein soll, ist alles andere als offensichtlich. Das Problem beginnt bereits beim Wort Kinäde, für das es im deutschen keine direkte Entsprechung gibt. Gemeint ist ein für passive Penetration empfänglicher Mann, der aber selbst nicht aktiv penetriert. Die aus moderner Sicht naheliegende Deutung wäre, dass dieser Kinäde kein Kinäde war, weil er mit Polla aktiv Geschlechtsverkehr hatte. Doch das wäre nicht sonderlich lustig und war es wohl auch in der Antike nicht. Die Logik römischer Sexualdiskurse legt vielmehr nahe – was sich auch mit weiteren Beispielen plausibilisieren ließe –, dass an der defizitären Männlichkeit des Kinäden gar nicht zu zweifeln ist, dass Martial vielmehr – und das wäre die Pointe – impliziert, dass der vermeintliche Kinäde etwas noch viel Unmännlicheres sei, nämlich ein Cunnilingus, der Polla oral befriedigt.¹⁸ In einer Gesellschaft, in der Männlichkeit ein starkes normatives Ideal darstellte und sexuelle Praktiken nach einem streng hierarchischen System geordnet waren, dürfte das Bild des effeminierten Pseudohebrechers eine durchaus komische Vorstellung gewesen sein. Und gleichzeitig bestätigte das Lachen über Pollas effeminierten Liebhaber das herrschende Männlichkeitsideal als die dominante Wirklichkeit.

Doch das Kennen antiker Werte und Normen allein ist nicht ausreichend, um antiken Humor zu verstehen. Denn Humor ist kontextabhängig. Komik wird nicht *per se* überall und immer von allen als lustig empfunden. Wenn man der vorgestellten These

¹⁶ Philogelos 164 (eigene Übers.): Κυμαῖος ἐν τῷ κολυμβᾶν βροχῆς γενομένης διὰ τὸ μὴ βραχῆναι εἰς τὸ βάθος κατέδυ. Zum Philogelos s. in neuerer Zeit Beard 2014, 185–209 sowie die knappen Ausführungen von Brodersen zur griechisch-deutschen Neuedition von 2016 bzw. Brodersen 2017.

¹⁷ Mart. 10,40 (eigene Übers.): *Semper cum mihi diceretur esse / Secreto mea Polla cum cinaedo, / Inrupi, Lupe. Non erat cinaedus.*

¹⁸ Zu dieser Interpretation s. etwa Parker 1997, 57.

folgt, wonach Komik immer eine Form der Transgression darstellt, so ist Komik immer potentiell subversiv und verletzend. Wichtig ist daher, dass ein ‚framing‘ erfolgt, damit allen Beteiligten klar ist, dass in dieser konkreten Situation Humor zu erwarten ist und Transgressionen und Verletzungen tolerierbar sind, die andernorts anstößig wären. Ich möchte hier von ‚Humorräumen‘ sprechen.

Ein ethnologisches Beispiel aus der Gegenwart mag dies illustrieren: Im subsaharischen Afrika sind verschiedene Formen sogenannter „joking relations“ verbreitet, die zwischen verschiedenen Verwandtschaftsgraden, aber auch zwischen verschiedenen ethnischen Gruppen bestehen können.¹⁹ Die Scherzbeziehungen Nigerias wurden 2014 gar in das immaterielle Weltkulturerbe der UNESCO aufgenommen.²⁰ Im Rahmen dieser Scherzbeziehungen sind Beleidigungen und Provokationen möglich, ja sogar sozial gefordert, allerdings ist auch klar, dass Beleidigungen in diesem Rahmen nicht als Beleidigungen aufgefasst werden dürfen, sondern eben als Scherze. Durch die Erwartungshaltung der Akteure wird also ein ‚Humorraum‘ geschaffen, in dem Verletzungen und Transgressionen erwartet und toleriert werden, weil man sie mit Humor auffasst. Das afrikanische Beispiel zeigt jedoch auch, dass solche Humorräume nicht bloß ‚lustig‘ sind, sondern dass ihnen eine gesellschaftliche Funktion zukommen kann. Denn die subsaharischen Scherzbeziehungen bestehen häufig zwischen Gruppierungen, zwischen denen es ökonomisch oder historisch bedingte Rivalitäten und Konfliktlinien gibt. Scherzbeziehungen, so die landläufige Deutung, erfüllen eine Ventilfunktion, die dazu dient, diese Konflikte rituell zu kanalisieren.²¹ Die Transgressionen, die im Humorraum toleriert werden, können also durchaus auf real existierende Konfliktpotentiale hinweisen, die durch die humoristische Rahmung zwar kanalisiert und entschärft, gleichzeitig aber auch fortgeschrieben werden.

Humorräume zu lokalisieren erscheint mir daher ein lohnenswertes Unterfangen nicht nur für das Nigeria der Gegenwart, sondern auch für das antike Rom. Der Blick auf

¹⁹ Vgl. die Pionierstudien von Radcliffe-Brown 1940 – auch mit außerafrikanischen Beispielen und einem Fokus auf Verwandtschaftsrollen – und Radcliffe-Brown 1949 mit einem Schwerpunkt auf Scherzbeziehungen zwischen Gruppen.

²⁰ Vgl. NZZ 07.12.2017, 2.

²¹ Den Aspekt der Konfliktvermeidung und der Sonderbeziehung, die aus den „joking relations“ resultiert, hob bereits Radcliffe-Brown (s. o.) hervor; für den aktuellen Stand der Forschung – auch zur Kritik an einer zu funktionalistischen und kolonial verzerrten Sicht der Scherzbeziehungen – sei auf das Sonderheft der Cahiers d'études africaines 184, 2006 zum Thema „Parentés, plaisanteries et politique“ verwiesen, u. a. mit den Beiträgen von Davidheiser 2006 und Fay 2006.

solche Humorräume ermöglicht es dabei, zumindest schemenhaft eine Kartographie antiker Humorlandschaften zu erstellen. Das Ziel soll es dabei nicht sein, ein umfassendes Entwicklungsnarrativ mit sich verschiebenden Grenzen von *decorum*-Vorstellungen zu entwerfen, wie Keith Thomas es versuchte – das gäbe auch die Quellenlage nicht her. Doch der Blick auf Humorräume ermöglicht es, einige der uns besonders fremden Momente römischer Lachkultur besser zu verstehen und Zusammenhänge zu sehen, die sich der Forschung bislang nicht erschlossen haben.

Die eingangs geschilderte Szene in Ciceros Schrift „Über den Redner“ ist dafür ein ausgezeichnetes Beispiel. Dass Crassus einen Leichenzug zum Anlass nimmt, Lachen zu erzeugen, wirkt auf uns nicht nur fremd, sondern auch pietätlos. Doch Cicero selbst scheint damit keine Probleme zu haben. Nicht nur, dass er Crassus als vorbildliches *exemplum* feinen Humors dargestellt, Crassus ist auch kein Einzelfall. Cicero bringt mehrere Kapitel später nochmals ein ähnliches Beispiel: Scaurus – gemeint ist der Konsul des Jahres 115 – habe sich dadurch unbeliebt gemacht, dass er sich ohne Testament die Hinterlassenschaft des Pompeius Phrygio angeeignet habe. Als dieser Scaurus nun als Verteidiger vor Gericht stand und zufällig auch hier ein Leichenzug vorbeizog, habe der Ankläger Gaius Memmius geistesgegenwärtig ausgerufen: „Schau, Scaurus, man schafft einen Toten fort; vielleicht kannst du seinen Besitz erben.“²² Auch hier sieht Cicero keinerlei Probleme – im Gegenteil: Schön (*bellum*) sei dies, weil der Witz zum Charakter des Opfers passe.

Ciceros Schrift „Über den Redner“ ist eine der wichtigsten Quellen für antiken Humor. Doch inwieweit Cicero ein verlässlicher Zeuge ist, ist nicht ganz unstrittig. Der griechische Biograph Plutarch warf ihm in einer gut 150 Jahre später verfassten Biographie vor, er habe bei seinen durchaus witzigen Bonmots auf Kosten seiner Standesgenossen allzu oft das sich Geziemende (τὸ πρέπον) vermissen lassen.²³ Mary Beard nahm dies zum Anlass, den Wert Ciceros als Zeugen für Vorstellungen von angemessenem und unangemessenem Humor in Zweifel zu ziehen.²⁴ Bei der Frage, ob das Lachen bei Leichenzügen angemessen war, lässt sich jedoch zeigen, dass Cicero ein

²² Cic. de orat. 2,283 (Übers. Th. Nüßlein): „vide,“ inquit „Scaure, mortuus rapitur, si potes esse possessor.“

²³ Plut. Cicero 25,1.

²⁴ Beard 2014, 100–105; 121 f.

durchaus verlässlicher Zeuge für antike *decorum*-Vorstellungen ist. Denn Leichenzüge stellten einen ‚Humorraum‘ dar.

Das ist erstaunlicherweise in der Forschung bisher kaum gesehen worden. Zwar nimmt die *pompa funebris* seit den 1990er Jahren im Rahmen der politischen Kulturgeschichte der römischen Republik einen überaus prominenten Platz ein, doch der Fokus liegt dabei auf den Ahnenbildern und dem über sie dargestellten symbolischen Kapital.²⁵ Der Leichenzug als solcher erscheint als eine feierliche und vor allem ernste Angelegenheit. Einzig Geoffery Sumi hat in einem Artikel auf Possenreißer hingewiesen, die in den Quellen gelegentlich auftauchen und dem Zug eine karnevaleske Note verleihen;²⁶ dieser spannende Ansatz (der, wie zu zeigen sein wird, noch erheblich mehr Potential birgt) wurde jedoch kaum rezipiert. Dabei ist die Evidenz – für althistorische Verhältnisse – ausgesprochen gut.

Die erste Erwähnung komischer Elemente als fixem Bestandteil von Leichenzügen findet sich in spätrepublikanischer Zeit. Der griechische Historiker Dionysios von Halikarnass berichtet von den Spottgesängen, die römische Soldaten beim Triumphzug auf ihre Generäle zu singen pflegten, und schließt daraus, dass Spott und spielerische Scherze in der Art von Satyrn eine uralte römische Tradition seien.²⁷ Um zu unterstreichen, wie typisch dies für Rom sei, erklärt er weiter:

„Auch sah ich bei den Begräbnissen glänzender Männer nebst den anderen Prozessionsteilnehmer Gruppen von Satyrtänzern bewegt vor der Kline vorausgehen, die den Sikinnis-Tanz tanzten, besonders bei den Begräbnissen der Reichen.“²⁸

²⁵ Vgl. u. a. Flower 1996; Bodel 1999; Hölkeskamp 1999; Flaig 2001; Flaig 2003, 49–98; Hölkeskamp 2004, 97–105; Walter 2004, 89–109; Beck 2005, 84–90; Flaig 2015. Von den älteren Darstellungen sind zu nennen: Marquardt 1886, 340–385 und Mau 1897, 345–359.

²⁶ Sumi 2002; kurze Erwähnungen finden sich ferner bei Flower 1996, 104–106, Bodel 1999, 264 und Purcell 1999, 182 f. (letzterer mit der interessanten Spekulation, die *Apocolocyntosis* könnte im Kontext des *funus* von Claudius aufgeführt worden sein). Bodel 1999, spez. 273–276 betont zudem die in meiner Argumentation ebenfalls wichtige Bedeutung von *funera* als „focal point of political protest“. Auch die älteren Arbeiten haben zwar auf die bekanntesten Passagen verwiesen (Dion. Hal. ant. 7,72,12 und Suet. Iul. 84,4 sowie Suet. Vesp. 19 und Diod. 31,25,2), aber dies nicht weiter für beachtenswert gehalten, s. Marquardt 1886, 352 f. und Mau 1897, 351.

²⁷ Dion. Hal. ant. 7,72,11.

²⁸ Dion. Hal. ant. 7,72,12 (eigene Übers.): εἶδον δὲ καὶ ἐν ἀνδρῶν ἐπισήμων ταφαῖς ἅμα ταῖς ἄλλαις πομπαῖς προηγουμένους τῆς κλίνης τοὺς σατυριστῶν χοροὺς κινουμένους τὴν σίκιννιν ὄρχησιν, μάλιστα δ' ἐν τοῖς τῶν εὐδαιμόνων κήδεσιν. Beim Triumph sieht Dionysios eine Entwicklung und meint, dass die Spottgesänge der Soldaten eine neuere Erscheinung seien. Dies scheinen App. Lib. 66.295–296. (Tänze bei Scipios Triumph 201 v. Chr.) und Suet. Iul. 49,4; 51 (Spottgesänge bei Caesars Triumph 46 v. Chr.) zu bestätigen (vgl. auch u.).

Dionysios geht es vor allem darum, zu argumentieren, dass die Römer solche Satyrtänze von den Griechen übernommen hätten. Diesen antiquarischen Spekulationen braucht man nicht zu folgen. Wichtig ist lediglich sein auf die eigene Gegenwart bezogenes Zeugnis, dass Spott und Satyrtänze als fester Bestandteil sowohl von Triumphen wie von Leichenzügen zu sehen seien.²⁹ Doch während die Spottgesänge bei der *pompa triumphalis* in jeder Darstellung zum Triumph erscheinen, wird das parallele Phänomen bei der *pompa funebris* ignoriert. Dabei ist die Quellenlage hierfür nicht wesentlich schlechter als für den Triumph.³⁰

Für die offenbar gängige Praxis findet sich nebst Dionysios ein weiterer Beleg aus republikanischer Zeit, nämlich ein Exzerpt aus dem Werk des griechischen Historikers Diodor. Die Überlieferung ist schwierig. Der im 9. Jahrhundert schreibende byzantinische Patriarch Photios verweist in seiner „Bibliothek“ auf den Bericht Diodors über das Begräbnis von Aemilius Paullus im Jahr 160 v. Chr. und gibt vor, Diodor zumindest in Teilen direkt zu zitieren. Dort wird berichtet, dass vornehme Römer bei ihren Leichenzügen Schauspieler mitführten, „die das ganze Leben hindurch mit Sorgfalt den Gang und die anderen Einzelheiten der Erscheinung“ des Verstorbenen beobachtet hätten.³¹ Das könnte ein Hinweis auf eine satirische Mimesis des Toten sein. Die Stelle wird aber meist nicht so gelesen, da auch behauptet wird, dass in ähnlicher Weise auch die Bilder der Ahnen des Toten mitgeführt wurden. Die in der Forschung oft geäußerte Vorstellung, die *imagines maiorum* seien Ahnenmasken gewesen, die von Schauspielern getragen wurden, basiert ganz wesentlich auf dieser Textpassage.³² Gegen

²⁹ Auch andere Züge weisen karnevaleske Elemente auf: Der Sikinnis-Tanz und die entsprechende Komik findet sich auch in Dionysios' Beschreibung der *pompa circensis* (Dion. Hal. ant. 7,72,10), die – anders als seine nachfolgenden Ausführungen zum Triumph und der *pompa funebris* – auf einen Bericht Fabius Pictors zurückgehen dürfte (vgl. FRH I F 20). Eine weitere Parallele scheint der Hochzeitszug zu bilden, auch hier sind Spottverse – die *fescennina iocatio* –, die den Bräutigam zum Thema machen, fester Bestandteil des Rituals, s. Caldwell 2015, 145–150.

³⁰ Caesars Triumph ist mit Abstand der bestdokumentierte Fall – daneben finden sich zwar zahlreiche Erwähnungen allgemeiner Natur, wobei es sich aber bei diversen Berichten über frühe Triumphe (etwa Liv. 3,29,5 oder 7,38,3), um annalistische Rekonstruktionen handeln wird. Zum Phänomen s. Beard 2007, 247–249. Detailliert zu den Spottliedern mit einem Schwerpunkt auf Caesars Triumph s. Hickson Hahn 2015.

³¹ Diod. 31,25,2 (= Phot. Bibl. 244.383b Bekker): Τῶν γὰρ Ῥωμαίων οἱ ταῖς εὐγενείαις καὶ προγόνων δόξῃ διαφέροντες μετὰ τὴν τελευτὴν εἰδωλοποιοῦνται κατὰ τὴν τοῦ χαρακτήρος ὁμοίτητα καὶ κατὰ τὴν ὅλην τοῦ σώματος περιγραφὴν, μιμητὰς ἔχοντες ἐκ παντὸς τοῦ βίου παρατετηρηκότας τὴν τε πορείαν καὶ τὰς κατὰ μέρος ιδιότητας τῆς ἐμφάσεως. Παραπλησίως δὲ καὶ τῶν προγόνων ἕκαστος προηγείται τοιαύτην ἔχων διασκευὴν καὶ κόσμον, ὥστε τοὺς θεωμένους διὰ τῆς ἐκ τούτων ἐμφάσεως γινώσκειν ἐφ' ὅσον ἕκαστοι τιμῆς προήχθησαν καὶ μετέσχον τῶν ἐν τῇ πολιτείᾳ καλῶν.

³² Die berühmte Passage bei Pol. 6,53,6 erwähnt – obgleich dies oft behauptet wird – keine Schauspieler, sondern lediglich, dass Bilder (εἰκόνας) denjenigen „aufgesetzt wurden“ (περιτιθέντες), die ihnen am ähnlichsten waren. Das ist höchst vage und unklar formuliert und schließt nicht aus, dass es sich bei den

eine solche Deutung sprechen allerdings gewichtige Einwände. Das betrifft in erster Linie ganz konkret den Text von Diodor beziehungsweise Photios. Dass ein Schauspieler beim *funus* den Verstorbenen nachahmt, den er zu Lebzeiten beobachtet und studiert hat, ist in Bezug auf den eben erst Verstorbenen absolut kein Problem. Wenn aber der Text dann zumindest assoziativ suggeriert, dies träfe in ähnlicher Weise auch auf die übrigen Ahnen zu, so birgt das gewisse logische Probleme. Da Photios nicht angibt, wo das Diodor-Zitat endet, ist sehr wohl möglich, dass dieser logisch inkonsistente Zusatz eine Ergänzung des byzantinischen Patriarchen ist, der unvertraut mit den republikanischen Verhältnissen hier verschiedene Dinge durcheinanderbrachte. Dafür spricht auch der Umstand, dass Polybios als ‚Kronzeuge‘ für die *pompa funebris* explizit festhält, dass erst nach dem Begräbnis ein Bild des Toten im Atrium aufgestellt werde, das fortan bei Leichenzügen mitgeführt werde: Ein Ahnenbild scheint man also erst zu erhalten, wenn man durch den Ritus der Bestattung in die Welt der Ahnen hinübergegangen ist.³³ Der Schauspieler, der den eben Verstorbenen beim *funus* nachahmte, musste also eine Maske getragen haben, die sich von den Bildnissen der *maiores* unterschied, die man sich eben nicht als Masken, sondern – wofür diverse andere Zeugnisse sprechen – als rundplastische Wachs-Büsten vorstellen muss, die entweder wie im berühmten Bildnis des *togatus Barbarini* in den Händen getragen oder als Kleiderpuppen auf Wagen mitgeführt wurden.³⁴ Für eine solche Deutung spricht nicht zuletzt der lateinische Wortgebrauch: Hier ist in Bezug auf die (wächsernen) Ahnenbilder stets von *imago* die Rede, nie von einer „Maske“, für die der korrekte Begriff *persona* wäre.³⁵ Aus diesen Gründen sehe ich in Diodor primär ein

„Bildern“ um rundplastische Büsten gehandelt hat (in diesem Sinne ausführlich Mazzeri 2014, 10–12). Erst in Kombination mit Suet. Vesp. 19,2 (dazu u.) und dem hier besprochenen Photios-Exzerpt erhält die Vorstellung von Theatermasken und Schauspielern Kontur. Zu den Ahnenbildern allg. s. (u. a.) Drerup 1980, 103–124, Blome 2001, Mazzeri 2014 und Fréville 2016 mit einem speziellen Fokus auf die Symbolik von Wachs als Material. Die aus althistorischer Sicht grundlegende Arbeit von Flower 1996 interessiert sich dagegen nur am Rande für das physische Aussehen der Ahnenbilder (ebd. 36–40) und hält explizit an der Vorstellung von (Theater-)Masken (nebst diversen anderen Bildnisformen) fest.

³³ Pol. 6.53,4. Eine weitere Passage kann diese Deutung stützen: Nach dem Begräbnis des Augustus beschloss der Senat im Zuge der göttlichen Ehren, dass sein Bildnis in keinem Leichenzug mitgeführt werden dürfe (Cass. Dio 56,46,4), d. h. auch hier stellt sich die Frage nach dem Umgang mit dem Bild des Verstorbenen als Ahn erst nach dem *funus*, vgl. dazu auch Meister 2012, 184–186.

³⁴ Dass es sich um Büsten gehandelt haben muss, argumentieren u. a. Drerup 1980, 110–115, Blome 2001 und Mazzeri 2014 – sie alle verweisen zudem auf Pol. 6,53,8, wo beschrieben wird, dass die „Ahnen“ auf Wagen im Leichenzug mitgeführt worden seien, und schließen daraus, dass es sich wohl um Kleiderpuppen gehandelt habe, denen die Büsten aufgesetzt wurden – mir scheint es aber nicht gänzlich abwegig, wenn man sich erst mal von der Idee der Schauspieler und Masken gelöst hat, dass die Büsten tatsächlich, wie Polybios beschreibt, von lebenden Personen getragen wurden, aber eben mit den Händen oder irgendwie „aufgesetzt“, aber nicht als „Masken“.

³⁵ S. u. zu Suet. Vesp. 19,2.

Zeugnis für die Praxis, dass Mimen bei der *pompa funebris* mitgingen, die keinen direkten Bezug zu den Ahnenbildern hatten, sondern deren Aufgabe es war, den eben Verstorbenen nachzuahmen, tendenziell in humoristischer Absicht.

Wenn wir von diesem schwierigen Zeugnis absehen, so ist der wichtigste Beleg nach Dionysios der kaiserzeitliche Biograph Sueton. Dieser erwähnt en passant die Anwesenheit von Flötenspielern und Bühnenkünstlern bei Caesars Begräbnis.³⁶ Vor allem aber gibt er einen höchst interessanten Bericht über das Begräbnis des Kaisers Vespasian im Jahr 79 n. Chr. Sueton geht es dabei nicht um das *funus*, sondern er möchte damit lediglich illustrieren, wie notorisch der Geiz Vespasians gewesen sei. Denn:

„[...] bei seinem Begräbnis fragte der Erzmime Favor, der die Maske des Vespasian trug und, wie es üblich ist, die Handlungen und Reden des Verstorbenen nachahmte, die Prokuratoren vor allen Leuten, was denn das Begräbnis und der Leichenzug gekostet hätten, und rief, kaum dass er die Antwort ‚Zehn Millionen Sesterzen‘ vernommen hatte, sie möchten ihm doch 100.000 Sesterzen geben und ihn dann seinetwegen in den Tiber werfen.“³⁷

Zentral sind zwei Punkte. Erstens: Wir erfahren zwar nichts von Satyr Tänzen, doch Komik und Lachen gehören hier eindeutig zur *pompa funebris* dazu. Zweitens: Auch wenn Sueton die einzige Quelle ist, die in dieser Zeit etwas Derartiges erwähnt, so setzt er dies doch als selbstverständliche Tradition voraus. Denn der Erzmime Favor verhält sich *ut mos est*, „wie es Sitte ist“. Die Passage zeigt – nebenbei – auch nochmals deutlich, dass die *imagines maiorum* eben etwas gänzlich anderes sind als das, was der Erzmime hier trägt, denn Favor trägt eben nicht die *imago*, sondern die *persona* des Vespasian.

Wenn man berücksichtigt, dass es ein reiner Zufall ist,³⁸ dass Sueton an dieser Stelle auf jene allgemein übliche Sitte zu sprechen kommt und wir sonst nichts darüber wüssten, ist es umso bemerkenswerter, dass diese Sitte auch in der Spätantike noch präsent war.

Denn der letzte Beleg betrifft Kaiser Julian, der 363 im Kampf gegen die Perser fiel und anschließend in Tarsos bestattet wurde. Über diesen Kaiser liegen relativ viele Quellen vor, da er als Julian Apostata – Julian der Abtrünnige – sich vom christlichen Glauben seiner Vorgänger abgewendet und eine Wiederbelebung der paganen Kulte

³⁶ Suet. Iul. 84,4 (*tibicines et scaenici artifices*).

³⁷ Suet. Vesp. 19,2 (Übers. adaptiert nach O. Wittstock): *sed et in funere Favor archimimus personam eius ferens imitansque, ut est mos, facta ac dicta vivi, interrogatis palam procuratoribus, quanti funus et pompa constaret, ut audit sestertium centiens, exclamavit, centum sibi sestertia darent ac se vel in Tiberim proicerent.*

³⁸ Ein Zufall, der aber natürlich mit der generellen Charakterisierung Vespasians als jovialem, zur Selbstironie befähigtem Kaiser zusammenhängt: vgl. Suet. Vesp. 12; 20; 23.

gefördert hatte. Entsprechend heftige Kontroversen umgaben seine Person.³⁹ Eine solche Polemik findet sich beim christlichen Theologen Gregor von Nazianz, einem Zeitgenossen Julians. Um das schmähhliche Ende des verhassten Kaisers zu unterstreichen, schildert Gregor dessen Leichenzug in Tarsos, denn der sei für den Kaiser äußerst schändlich gewesen:

„Schauspieler lachten und begleiteten ihn und er wurde in einer Prozession eskortiert von den Schändlichkeiten von der Schauspielbühne, von Flötenspiel ausgepiffen und durch Tanz verhöhnt und sowohl der Abfall vom Glauben als auch die Niederlage und sein Ende wurden ihm vorgehalten.“⁴⁰

Gregor schildert dieses pagane Begräbnis als polemischen Kontrast zum christlichen Begräbnis von Julians Vorgänger.⁴¹ Es wird also ein Bild der Alterität konstruiert, doch diese Bild muss nicht zwingend ahistorisch sein, denn Spott und Satyrtänze sind just jene Praktiken, die Dionysios für die Leichenzüge der späten Republik überliefert. Gängige Praxis war das im vierten Jahrhundert sicher nicht mehr, doch als Alteritätsvorstellung war das pagane Totenritual noch präsent – und es ist sehr wohl möglich, dass der „abtrünnige“ Julian selbst diese Alterität gesucht hat und Anweisungen für ein dezidiert nicht-christliches Begräbnis mit Spott und Satyrtänzen gegeben hat.⁴²

Das in der Forschung dominierende Bild der *pompa funebris* als eine feierliche Prozession, in der aristokratische Familien ihr „symbolisches Kapital“ inszenierten, muss also um eine weitere Facette ergänzt werden: Der Leichenzug wurde von satyresken Tänzern und Spaßmachern begleitet, die nicht nur für Komik sorgten, sondern auch über den Toten spotten konnten – und zwar, wenn man Gregor von Nazianz Glauben schenken will, mit durchaus giftigen Themen.

Diese komischen Momente, der Spott und das Lachen waren von den Organisatoren der Leichenzüge fest eingeplant. Es stellt sich mithin die Frage nach ihrer Funktion. Der Hinweis bei Dionysios, dass derartiger Spott vor allem bei Begräbnissen der Reichen vorkomme, deutet darauf hin, dass Reichtum und Status mit eine Rolle spielten, und es

³⁹ Zur christlichen Rezeption Julians s. jetzt van Nuffelen 2020.

⁴⁰ Greg. Naz. or. 5,18 (eigene Übers.): Μίμοι γελοίων ἦγον αὐτὸν, καὶ τοῖς ἀπὸ τῆς σκηνῆς αἴσχεσιν ἐπομπέετο καταυλούμενός τε καὶ κατορχούμενος, καὶ τὴν ἄρνησιν, καὶ τὴν ἥτταν, καὶ τὸ τέλος ὀνειδιζόμενος.

⁴¹ Greg. Naz. or. 5,16f. zum Begräbnis von Constantius II, der mit den feierlichen Ehren beigesetzt wurde, mit denen Χριστιανοὶ τιμᾶν μετάστασιν εὐσεβῆ νομίζομεν (Greg. Naz. or. 5,16).

⁴² Amm. 25,12,3 berichtet, dass Julian in Tarsos so bestattet wurde, wie er selbst es zu Lebzeiten angeordnet hatte; vgl. auch Amm. 23,2,5.

ist eine naheliegende Vermutung, dass es sich beim Lachen über den Toten um ein Korrektiv zur Prestigeinszenierung in der restlichen *pompa* handelte. Ähnlich wie beim Triumphzug, wo die Spottgesänge den Feldherren erniedrigten, der aber sonst fast wie ein Gott ausstaffiert wurde, könnten auch beim *funus* die karnevalesken Elemente dazu gedient haben, die geballte Inszenierung von Familienprestige in dem von aristokratischer Egalität geprägten städtischen Raum zu konterkarieren und dadurch akzeptabler erscheinen zu lassen.⁴³

Eine andere Interpretation, welche die erste nicht ausschließt, ist, dass Lachen eine apotropäische Funktion erfüllt beziehungsweise mit dem ‚liminalen‘ Charakter von Begräbnissen als Schwebezustand zwischen Leben und Tod zusammenhängt.⁴⁴ Diese Deutung gewinnt zusätzlich an Attraktivität, wenn man sich vergegenwärtigt, in welcher Reihenfolge der Leichenzug durch die Straßen der Stadt zog: Die Quellen sind sich einig, dass die Mimen und Satyrtänzer vor der Bahre einhergingen, während die Trauernden hinter der Bahre folgten. Allerdings wurden auch die Ahnenbilder vor der Bahre hergetragen.⁴⁵ Die genaue Reihung lässt sich aus den Quellen also nicht ohne weiteres feststellen. In seinem RE-Artikel geht August Mau – wie die meisten, die sich dazu geäußert haben – ganz selbstverständlich davon aus, dass die Mimen vorausgingen, gleich hinter den Tuba-Spielern, die den Zug anführten. Danach seien die würdigen Reihen der Ahnenbilder vorbeigetragen worden, gefolgt von der Bahre mit dem Toten.⁴⁶ Der moderne Betrachter verbannt also das irritierend wirkende karnevaleske Element, das

⁴³ In eine ähnliche Richtung argumentiert in Bezug auf Vespasians Begräbnis auch Beard 2014, 146.

⁴⁴ Das Konzept stammt von Victor Turner s. etwa programmatisch Turner 1964 sowie die kritische Würdigung Turners in Hinblick auf die Ritualforschung bei Stollberg-Rilinger 2013, 24–26 und 162–169 zur Frage, inwieweit Liminalität zur Deutung von Karneval und Inversionsfesten der Frühen Neuzeit herangezogen werden kann.

Auch wenn es m.W. keine direkte ethnologische Parallele gibt, so ist das Zusammengehen von Bestattungen und Lachen keineswegs so ungewöhnlich, wie es aus der christlichen Tradition erscheint (und auch hier gehört die locker-humorvolle Atmosphäre beim Leichenschmaus dazu, der aber erst nach der Bestattung erfolgt – wofür es viele Parallelen gibt und was einen markanten Unterschied zum römischen Fall darstellt). Eine mögliche Analogie bieten die Scherzbeziehungen zwischen Enkeln und Großeltern bei den Mamprusi in Ghana, die u.a. auch beinhalten, dass die Enkel scherzhaften Unfug bei der Beerdigung der Großeltern treiben und Elemente des Bestattungsrituals als Posse nachspielen, vgl. Drucker-Brown 1982, 721–726.

⁴⁵ Gemäß Dion. Hal. ant. 7,72,12 gingen die karnevalesken Satyrtänzer vor der Bahre mit dem Toten her (s.o.), auch die *imagines maiorum* gingen gemäß Silius Italicus (Sil.10,566–567) vor der Bahre – die trauernden Angehörigen folgten dann dahinter; dass die *imagines maiorum* hinter den Komödianten kamen, wie Mau (s.u.) annimmt, ist aus den Quellen jedoch nicht ersichtlich – im Gegenteil, die Bezeichnung *funus ducant* bei Hor. epod. 8,11 in Bezug auf die *imagines maiorum* legt eher nahe, dass diese den Zug anführten und damit vor den Komödianten gingen.

⁴⁶ Mau 1897, 350–353.

auch sonst keine weitere Beachtung erfährt, an die Spitze des Zuges, möglichst weit weg von dem ernsten und traurigen Höhepunkt der *pompa*, nämlich dem mitgeführten Toten.

Für eine solche Rekonstruktion spricht jedoch wenig. Tänzer und Mimen, die von Flötenspiel begleitet wurden, in unmittelbarer Nähe zu Tuba-Spielern auftreten zu lassen, würde allein schon in Hinblick auf das akustische Arrangement des Zuges wenig Sinn machen.⁴⁷ Viel wahrscheinlicher scheint es mir, dass die Mimen und Satyrtänzer tatsächlich unmittelbar vor der Bahre ihren Spott trieben, hinter dem Zug der *maiores*. Dafür spricht die Parallele zum Triumph. Wie bereits besprochen sah Dionysios von Halikarnass *pompa triumphalis* und *pompa funebris* als analoge Phänomene mit satyresken Elementen, wobei er festhielt, dass die später so prominenten Spottlieder der Soldaten eine neuere Entwicklung seien.⁴⁸ Die beiden *pompa*e könnten sich daher zur Zeit der mittleren Republik in Hinblick auf das karnevaleske Element recht ähnlich gewesen sein. Für den Triumphzug von Scipio Africanus im Jahr 201 gibt es denn auch einen Bericht des kaiserzeitlichen Historiographen Appian, der beschreibt, dass unmittelbar vor dem Wagen des Triumphators ein Chor von Kitharoden und Flötenspielern zu sehen gewesen sei, in deren Mitte ein in Purpur gekleideter Teilnehmer das Publikum zum Lachen reizte, indem er so tat, als würde er über Feinde triumphieren.⁴⁹ Es handelt sich hierbei offenkundig um eine karnevaleske Mimesis des Triumphators, dessen Wagen unmittelbar dahinter folgte. Es ist daher keineswegs abwegig, eine ähnliche Reihung auch für die *pompa funebris* zu propagieren, also die Satyrtänze und den Mimen, der den Verstorbenen verspottet, unmittelbar vor der Leiche hergehen zu lassen.

Das entspricht zwar vielleicht nicht der christlich geprägten Erwartungshaltung an ein von feierlichem Ernst geprägtes Begräbnis, macht aber in Hinblick auf das Ritual durchaus Sinn. Man hätte dann zuvorderst, unmittelbar nach den Tuba-Spielern, die Prozession der Toten – den Zug der Ahnenbilder, also jene Welt, in die der Tote

⁴⁷ Zur musikalischen Begleitung des Zuges s. jetzt auch Hope 2019, 71 f., die zwar das Chaotische und Laute an römischen Leichenzügen konstatiert, aber leider keine Überlegungen zur konkreten Reihung innerhalb des Zuges anstellt (wie auch der ganze Artikel auf den Aspekt der Trauer fokussiert und die hier besprochenen karnevalesken Elemente ausblendet).

⁴⁸ Dion. Hal. ant. 7,72,11.

⁴⁹ App. Lib. 66.295–296: αὐτοῦ δ' ἡγοῦνται τοῦ στρατηγοῦ ῥαβδοῦχοι φοινικοῦς χιτῶνας ἐνδεδυκότες καὶ χορὸς κιθαριστῶν τε καὶ τιτυριστῶν, ἐς μίμημα Τυρρηνικῆς πομπῆς, περιεζωσμένοι τε καὶ στεφάνην χρυσοῦν ἐπικείμενοι ἴσα τε βαίνουσιν ἐν τάξει μετὰ ᾠδῆς καὶ μετ' ὀρχήσεως. λυδοὺς αὐτοὺς καλοῦσιν, ὅτι, οἶμαι, Τυρρηνοὶ Λυδῶν ἄποικοι. τούτων δέ τις ἐν μέσῳ, πορφύραν ποδήρη περικείμενος καὶ ψέλια καὶ στρεπτὰ ἀπὸ χρυσοῦ, σχηματίζεται ποικίλως ἐς γέλωτα ὡς ἐπορχούμενος τοῖς πολεμίσις.

hinübergeleitet wird. Hinter dem Toten folgen die Trauerenden – also die Welt der Lebenden. Der Tote selbst dagegen befindet sich im liminalen Übergangsstadium zwischen den Lebenden und den Toten und dieser liminale Raum wird entsprechend markiert durch die karnevalesken Elemente und das dadurch provozierte Lachen.

Eine solche Interpretation des Humorraums als liminaler Raum innerhalb des Rituals ist sicherlich nicht ohne Reiz und Plausibilität. Ich möchte den Fokus aber auf eine dritte Interpretationsmöglichkeit legen, die allerdings die anderen beiden keineswegs ausschließt: In Bezug auf den Triumphzug hat Tanja Itgenshorst 2005 argumentiert, die Spottgesänge könnten hier dazu gedient haben, Spannungen zwischen dem Triumphator und seinen Soldaten rituell zu kanalisieren und damit handfestere Auseinandersetzungen zu vermeiden.⁵⁰ Dass Humorräume eine solche Funktion erfüllen können, zeigen etwa die oben erwähnten Scherzbeziehungen im heutigen Nigeria, die ebenfalls genau dort anzutreffen sind, wo Konfliktpotentiale besonders ausgeprägt sind. Auch beim Leichenzug ist eine solche Deutung nicht gänzlich abwegig. Denn es gibt klare Indizien, dass Leichenzüge Anlass zu gewaltsamen Ausschreitungen bieten konnten.

Das bekannteste Beispiel sind die Leichenfeiern für Julius Caesar nach dessen Ermordung 44 v. Chr.⁵¹ Der Historiker Appian berichtet, wie ein vom Begräbnis aufgestachelter Mob durch die Straße zog, den Senator Cinna, den man mit dem gleichnamigen Caesargegner verwechselte, in Stücke riss und schließlich mit Brandfackeln zu den Häusern der Caesarmörder lief, die sich nicht anders zu helfen wussten, als die Stadt heimlich im Schutz der Dunkelheit zu verlassen.⁵² Die karnevalesken Einlagen bei der *pompa funebris* dürften für die Eskalation der Situation mitverantwortlich gewesen sein. Jedenfalls berichtet Appian:

⁵⁰ Itgenshorst 2005, 204–206.

⁵¹ Ein teilweise analoger Fall – allerdings ohne direkten Bezug zu den karnevalesken Elementen des *funus* – wäre die Leichenfeier für Clodius im Jahr 52 v. Chr., die zu einer Serie symbolisch höchst bedeutsamer Gewaltakte führte, die sich gegen die für Clodius' Tod verantwortlich gemachten Optimaten richtete, vgl. Nippel 1988, 128–135 und Nippel 1995, 77.

⁵² App. civ. 2,146–147. Vgl. Plut. Caesar 68. Suet Iul. 84,2 nennt zwar denselben Vers (der aus einer Tragödie stammt), erklärt aber, dass der bei den Leichenspielen (*ludi*) rezitiert worden sei, die aber erst deutlich später von Octavian ausgerichtet wurden – Sueton kann sich daher nicht auf dieselbe Szene beziehen oder unterlag einer Verwechslung, dazu ausführlich: Sumi 2002, 566–571.

„[...] irgendwo inmitten der Wehklagen schien Caesar selbst zu sprechen und aufzuzählen, wie vielen von seinen Feinden, die er namentlich nannte, er Wohltaten erwiesen habe, und sagte über seine Mörder wie in Verwunderung: ‚Habe ich sie gerettet, damit sie mich töten können?‘“⁵³

Wahrscheinlich handelte es sich auch hier um einen Mimen, der ähnlich wie Favor bei Vespasian den toten Caesar imitierte, hier aber nicht den Toten verspottete, sondern Stimmung gegen seine Mörder machte. In diesem konkreten Fall dürften die Ausschreitungen bewusst einkalkuliert gewesen sein – schließlich war die Stimmungsmache gegen die Mörder durchaus im Sinne der Caesarianer. Es gibt aber auch Fälle, die zeigen, dass Begräbnisse ein Anlass sein konnten, bei dem sich die Stimmung gegen den Verstorbenen richtete.

Ein solcher Fall ereignete sich in den Wirren des Bürgerkriegs im Jahr 87 v. Chr.: Die Leiche des Konsulars Pompeius Strabo, dem äußerst unbeliebten Vater des großen Pompeius, wurde bei seinem *funus* von der Bahre gezerrt und vom Volk misshandelt – erst das Einschreiten von Senatoren und Volkstribunen habe den Mob beruhigt.⁵⁴ Pompeius mag ein Sonderfall sein: Zwar war er bei der Plebs überaus unbeliebt, doch da er angeblich vom Blitz erschlagen wurde, könnte die Störung seines *funus* mit sakralrechtlichen Bedenken zusammenhängen – zumindest ist das eine in der neueren Forschung vertretene These.⁵⁵ Doch Pompeius Strabo ist vielleicht ein Sonder-, aber kein Einzelfall. Valerius Maximus berichtet vom Begräbnis des Q. Caecilius im Jahr 58 v. Chr. Dieser hatte von Lucullus’ Großzügigkeit profitiert und stets vorgetäuscht, ihn als Haupterben einzusetzen, nur um dann völlig überraschend Ciceros Freund Atticus testamentarisch zu adoptieren. Dies habe das Volk so empört, dass es der Leiche einen Strick um den Hals band und sie durch die Straßen schleifte. „Auf diese Weise“, so Valerius Maximus, „erhielt dieser frevlerische Mensch den Sohn und Erben, den er wollte, aber das Begräbnis und die Totenehren, die er verdiente.“⁵⁶

⁵³ App. civ. 2,146 (eigene Übers.): [...] καὶ που τῶν θρήνων αὐτὸς ὁ Καῖσαρ ἐδόκει λέγειν, ὅσους εὖ ποιήσειε τῶν ἐχθρῶν ἐξ ὀνόματος, καὶ περὶ τῶν σφαγέων αὐτῶν ἐπέλεγεν ὥσπερ ἐν θαύματι „ἐμὲ δὲ καὶ τοῦσδε περισῶσαι τοὺς κτενοῦντάς με;“

⁵⁴ Granius Licinianus 35,43–44 (ed. Nicola Criniti, Teubner 1981), vgl. Plut. Pompeius 1,2; Plut. Crassus 6,5; Obseq. 56a.

⁵⁵ Hillard 1996; vgl. Bodel 1999, 275.

⁵⁶ Val. Max. 7.8.5 (eigene Übers.): *Q. Caecilius, L. Luculli promptissimo studio maxime liberalitate et honestum dignitatis gradum et amplissimum patrimonium consecutus, cum prae se semper tulisset unum illum sibi esse heredem, moriens etiam anulos ei suos tradidisset, Pomponium Atticum testamento adoptavit omniumque bonorum <heredem> reliquit. sed fallacis et insidiosi cadauer populus Romanus ceruicibus reste circumdatum per vias traxit. itaque nefarius homo filium quidem et heredem habuit quem uoluit, funus autem et exequias quales meruit.*

Hier wurde der Leichenzug von der empörten Menge usurpiert und statt einer familialen Prestigeinszenierung wurde daraus ein tumultuarischer Akt von Volksjustiz.⁵⁷ Bemerkenswert ist, dass außer Valerius Maximus niemand sonst von der Begebenheit berichtet. Dies obschon wir Q. Caecilius als Zeitgenossen Ciceros sowie Onkel und Adoptivvater von Ciceros engem Freund Atticus relativ gut fassen können.⁵⁸ Cornelius Nepos erwähnt in seiner Atticus-Biographie sowohl das Testament als auch die Grabstätte des Caecilius, nicht aber die Schändung der Leiche.⁵⁹ Der Umstand, dass eine *pompa funebris* derart außer Kontrolle geraten konnte, scheint, so meine These, kein völlig unerwarteter Tabubruch gewesen zu sein, der eine nachhaltige Empörung auslöste.⁶⁰ Auch Valerius Maximus geht es primär um das überraschende Testament – das gestörte Begräbnis ist lediglich ein *Aperçu*.

Vor diesem Hintergrund wird es verständlich, dass beim Tod des Augustus Soldaten eingesetzt wurden, um den ungestörten Ablauf des Kaiserbegräbnisses zu garantieren.⁶¹ Und beim Tod seines ungeliebten Nachfolgers Tiberius waren Soldaten denn auch zwingend notwendig, um eine ähnliche Situation wie bei Caecilius zu verhindern. Die aufgebrachte Bevölkerung, so Sueton, skandierte lautstark: „Tiberius in den Tiber!“⁶²

⁵⁷ Dass Prestigeinszenierungen in Rürgerituale kippen können, zeigt sich auch beim spätrepublikanischen *adventus*, vgl. dazu Meister 2013, 46–48. Dass die Gewaltakte in der späten Republik nicht gänzlich willkürlich waren, sondern als „popular justice“ an frühneuzeitliche Rürgerituale und Charivari erinnern, betont auch Nippel 1995, 39–46; generell zur potentiellen (aber keineswegs zwingenden) Verbindung zwischen karnevalesken Ritualen und Aufruhr s. ferner Stollberg-Rilinger 2013, 169–175.

⁵⁸ So wird Q. Caecilius in Cic. Att. 1,10[1],3–4 und (wenig schmeichelhaft als Wucherer) in Cic. Att. 1,12,1 erwähnt; Cic. Att. 3,20 thematisiert ausführlich Atticus’ testamentarische Adoption und Erbschaft, doch die Schändung des toten Caecilius wird nicht thematisiert.

⁵⁹ Nep. Att. 5; 22,4.

⁶⁰ Das Argument gewinnt an Kontur, wenn man sich vergegenwärtigt, dass die (in der Moderne nicht ungeläufige) Schändung von Gräbern offenbar weniger im Fokus stand bzw. deutlich stärker mit Tabus belegt war: Dass Sulla die Leiche des Marius exhumieren und schänden ließ, wird durchaus als grobe Transgression gesehen, die Sulla gar zu dem gravierenden Schritt veranlassen soll, von der bisher in der *gens Cornelia* praktizierten Erdbestattung abzuweichen und sich kremieren zu lassen, um einem ähnlichen Schicksal zu entgehen (Cic. leg. 2,56–57; Plin. nat. 7,187). Bei den römischen Kaisern fällt auf, dass man zwar die Begräbnisse bewachen musste (s.u.) und die Leichen einiger Kaiser – wie etwa Vitellius – schwer misshandelt und in den Tiber geworfen wurden; doch wenn ein Kaiser einmal bestattet war, scheint man die Leiche in Ruhe gelassen zu haben – selbst die Gräber gestürzter Kaiser scheinen keine Schändung erfahren zu haben: Auf Neros Grab seien noch Jahre nach seinem Tod Blumen gelegt worden (Suet. Nero 57,1) und selbst Caligula erhielt, nachdem man ihn erst notdürftig verscharrt hatte, später ein ordentliches Begräbnis, was seinen bis dahin spukenden Schatten zur Ruhe gebracht habe (Suet. Cal. 59).

⁶¹ Tac. ann. 1,8,6. Die gut sichtbare Präsenz der Garde erwähnt auch Cass. Dio 56,42.

⁶² Suet. Tib. 75.

Dass eine *pompa funebris* außer Kontrolle geriet und sich zu einem veritablen Gewaltakt entwickelte, war also nicht völlig außergewöhnlich. Dies passt sehr gut zu dem Befund, dass Spott, Komik und Inversion fixe Bestandteile des Leichenzuges waren. Einerseits kann man funktionalistisch argumentieren, dass, wenn das *funus* ein potentieller Ort posthumer Rüge und Gewalt war, es Sinn machte, Rügeelemente in einem humoristischen Rahmen in das Ritual zu integrieren und damit zu kanalisieren. Andererseits kann der karnevaleske Charakter der *pompa funebris* aber auch Ausschreitungen begünstigen. Denn Humorräume können Rüge und Kritik zwar kanalisieren und auf bestimmte Kontexte beschränken, doch die damit einhergehende Toleranz sonst inakzeptabler Transgressionen kann auch dazu führen, dass in Umbruchs- und Krisenzeiten gerade dort Konflikte eskalieren. Es ist daher wohl kein Zufall, dass es die konfliktreiche Umbruchszeit der späten Republik und der frühen Kaiserzeit ist, in der Leichenzüge als potentielle Kristallisationspunkten von Unruhe und Gewalt begegnet: Es ist der den Leichenzügen inhärente Humorraum, der just dies begünstigt.

Mit dem Wissen um diesen potentiell gefährlichen Humorraum lohnt es sich, die eingangs geschilderte Szene bei Cicero nochmals zu betrachten.⁶³ Dass Cicero Crassus lobte, weil dieser spontan einen Leichenzug zum Anlass nahm, um Lachen zu erzeugen, war völlig konform mit römischen *decorum*-Vorstellungen: Lachen im Angesicht von Leichenzügen war kein Tabu, sondern der Leichenzug selbst stellte einen Humorraum dar. Interessant ist jedoch die Struktur von Crassus' Witz: Er gibt der toten Iunia eine Botschaft für die Ahnen mit auf den Weg. Genau diese Art von Witz birgt aber erhebliches subversives Potential, da potentiell jeder einer Leiche solche Botschaften zurufen konnte. Crassus' Botschaft ist vergleichsweise harmlos, doch das war keineswegs immer so.

Aus dem Jahr 15 n. Chr. ist eine Episode überliefert, die zeigt, wie der vom *funus* erzeugte Humorraum für politische Kritik instrumentalisiert werden konnte.⁶⁴ Kaiser Tiberius hatte es lange versäumt, die Legate, die sein Vorgänger Augustus dem Volk ausgesetzt hatte, auch tatsächlich auszubezahlen. Erst im Jahr 15, ein Jahr nach dem Tod des Augustus, habe er sich dazu durchringen können. Anlass dazu bot eine humoristische Einlage anlässlich eines Begräbnisses, wie der Historiker Cassius Dio berichtet:

⁶³ Cic. de orat. 2,225–226; s. o.

⁶⁴ Als m. W. einziger ist Bodel 1999, 275 f. im Kontext der *pompa funebris* kurz auf diese Anekdote eingegangen.

„[...] einer war zu einer Leiche herangetreten, die über das Forum geführt wurde, beugte sich vor und flüsterte ihr etwas ins Ohr, und als die Zuschauer fragten, was er gesagt habe, antwortete er, er habe dem Toten aufgetragen, Augustus auszurichten, dass noch nichts ausbezahlt worden sei. Diesen Menschen ließ Tiberius zwar sofort hinrichten – damit er es selbst melde, wie er spottend meinte –, doch die anderen stellte er nach nicht langer Zeit zufrieden, indem er jedem 65 Drachmen auszahlte.“⁶⁵

Sueton überliefert dieselbe Geschichte, doch gibt er ihr einen leicht anderen Dreh: Tiberius habe den Witzbold ergreifen und zu sich schleppen lassen. Daraufhin habe er ihm das ihm zustehende Legat peinlich genau ausbezahlt und ihn dann zur Hinrichtung geschickt, mit dem Auftrag, er solle dem Augustus melden, dass nun alles seine Richtigkeit habe.⁶⁶

Der Witz war hochpolitisch und potentiell gefährlich, auch wenn die harsche Reaktion des Tiberius mit ihrem zynischen Tyrannen-Witz tendenziell etwas zu gut zum topischen Tiberius-Bild passt, um für bare Münze genommen zu werden. Wichtig ist jedoch, dass es auch hier ein Leichenzug war, der Anlass zu dieser Herrscherkritik bot, die den Kaiser öffentlich unter Reaktionszwang setzte. Unabhängig davon, wie viel von der Geschichte tatsächlich historisch ist, wird hier eine Praxis greifbar, deren Logik und Plausibilität sich aus der Zusammenschau der anderen Zeugnisse um die *pompa funebris* zweifelsfrei erschließt: Die *pompa funebris* als Humorraum bot sich an, um Dinge auszusprechen, die man in anderen Kontexten nicht auszusprechen gewagt hätte. Für die Mächtigen konnten solche Humorräume unangenehm sein.

Dass die Indizien für aristokratische Leichenzüge – mit Ausnahme jener der Kaiser – in Rom gegen Ende des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts verschwinden, gab der Forschung Anlass, über ein Verbot zu mutmaßen: Die Kaiser hätten aristokratische Prestigeinszenierungen im städtischen Raum nicht mehr länger tolerieren wollen.⁶⁷ Die hier herauspräparierten karnevalesken Elemente der *pompa funebris* könnten jedoch noch ein weiteres Motiv nahelegen: Es ging auch darum, einen schwer zu

⁶⁵ Cass. Dio 57,14,1 (eigene Übers.): ἐπὶ μὲν τοῦ Δρούσου τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ Γαΐου τε Νωρβανοῦ ὑπάτων τῶ δήμῳ τὰ καταλειφθέντα ὑπὸ τοῦ Αὐγούστου ἀπέδωκεν, ἐπειδὴ προσελθὼν τις πρὸς νεκρὸν διὰ τῆς ἀγορᾶς ἐκφερόμενον καὶ πρὸς τὸ οὗς αὐτοῦ προσκύψας ἐψιθύρισε τι, καὶ ἐρομένων τῶν ἰδόντων ὅ τι εἰρήκοι, ἐντετάλλθαι ἔφη τῶ Αὐγούστῳ ὅτι οὐδέπω οὐδὲν ἐκομίσαντο. ἐκείνον μὲν γὰρ αὐτίκα ἀπέκτεινεν, ἵνα αὐτάγγελος αὐτῶ, ὡς που καὶ ἐπισκώπτων εἶπε, γένηται, τοὺς δ' ἄλλους οὐκ ἐς μακρὰν ἀπήλλαξε, κατὰ πέντε καὶ ἐξήκοντα δραχμὰς διανείμας.

⁶⁶ Suet. Tib. 57,2: *Scurram, qui praetereunte funere clare mortuo mandarat, ut nuntiaret Augusto nondum reddi legata quae plebei reliquisset, adtractum ad se recipere debitum ducique ad supplicium imperavit et patri suo uerum referre.*

⁶⁷ Flower 1996, 263 f.

kontrollierenden und potentiell subversiven Humorraum aus dem Kontext der städtischen Politik zu entfernen.

Leichenzüge und Lachen – diese auf den ersten Blick seltsame Kombination – sollte das Potential einer Historisierung von Humor im Rahmen der Alten Geschichte illustrieren. Das Konzept von Humorräumen ist dabei hilfreich, um Räume erwartbarer und akzeptierter, aber dennoch potentiell subversiver Transgressionen zu lokalisieren und so zu einem besseren Verständnis für die Handlungen der Akteure zu gelangen, aber auch den Blick zu schärfen für kleine en passant-Bemerkungen in den Quellen, die erst in der Zusammenschau ein stimmiges Bild ergeben.

Bibliographie

- Bachtin 1987: M. M. Bachtin, Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur, Frankfurt a. M. 1987 [russ. Ersterscheinung 1965].
- Beard 2007: M. Beard, *The Roman Triumph*, Cambridge (MA) – London 2007.
- Beard 2014: M. Beard, *Laughter in Ancient Rome. On Joking, Tickling, and Cracking Up*, Berkeley – Los Angeles – London 2014.
- Beck 2005: H. Beck, Züge in die Ewigkeit. Prozessionen durch das republikanische Rom, *GFA* 8, 2005, 73–104.
- Berger 1998: T. L. Berger, Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung, Berlin 1998 [Redeeming Laughter, Berlin 1997].
- Blome 2001: P. Blome, *Die imagines maiorum*. Ein Problemfall römischer und neuzeitlicher Ästhetik, in: G. Boehm (Hg.), *Homo Pictor*, München – Leipzig 2001, 306–322.
- Bodel 1999: J. Bodel, Death on Display. Looking at Roman Funerals, in: B. Bergmann – C. Kondoleon (Hgg.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven – London 1999, 259–281.
- Brodersen 2017: K. Brodersen, Witze mit langer Leitung. Philogelos, in: R. Kussl (Hg.), *Witz, Satire, Ironie*, Stamsried 2017, 110–118.
- Caldwell 2015: L. Caldwell, *Roman Girlhood and the Fashioning of Femininity*, Cambridge 2015.
- Corbeill 1996: A. Corbeill, *Controlling Laughter. Political Humor in the Late Roman Republic*, Princeton 1996.
- Davidheiser 2006: M. Davidheiser, Joking for Peace. Social Organization, Tradition, and Change in Gambian Conflict Management, *Cahiers d'études africaines* 184, 2006, 835–859.
- Drerup 1980: H. Drerup, Totenmaske und Ahnenbild bei den Römern, *MDAI(R)* 87, 1980, 81–129.
- Drucker-Brown 1982: S. Drucker-Brown, Joking at Death. The Mamprusi Grandparent-Grandchild Joking Relationship, *Man* 17, 1982, 714–727.
- Duerr 1988–2002: H. P. Duerr, *Der Mythos vom Zivilisationsprozess*. I–V., Frankfurt a. M. 1988–2002.
- Fay 2006: C. Fay, Sang, lait, distance et plaisanterie. Articulations et „assèchements“ des alliances au Maasina (Mali), *Cahiers d'études africaines* 184, 2006, 755–778.
- Flaig 2001: E. Flaig, Kulturgeschichte ohne historische Anthropologie. Was römische Ahnenmasken verbergen, *IJCT* 7, 2001, 226–244.
- Flaig 2003: E. Flaig, *Ritualisierte Politik. Zeichen, Gesten und Herrschaft im alten Rom*, Göttingen 2003.
- Flaig 2015: E. Flaig, Prozessionen aus der Tiefe der Zeit. Das Leichenbegängnis, in: D. Boschung – K.-J. Hölkeskamp – C. Sode (Hgg.), *Raum und Performanz. Rituale in Residenzen von der Antike bis 1815*, Stuttgart 2015, 99–126.
- Flower 1996: H. I. Flower, *Ancestor Masks and Aristocratic Power in Roman Culture*, Oxford 1996.
- Fréville 2016: G. Fréville, La cire et les *imagines maiorum* à Rome, *Athenaeum* 104, 2016, 501–523.

- Hickson Hahn 2015: F. Hickson Hahn, Triumphal Ambivalence. The Obscene Songs, in: D. Dutsch – A. Suter (Hgg.), *Ancient Obscenities. Their Nature and Use in the Ancient Greek and Roman Worlds*, Ann Arbor 2015, 153–174.
- Hillard 1996: T. W. Hillard, Death by Lightning. Pompeius Strabo and the People, *RhM* 139, 1996, 135–145.
- Hölkeskamp 1999: K.-J. Hölkeskamp, Römische *gentes* und griechische Genealogien, in: G. Vogt-Spira – B. Rommel (Hgg.), *Rezeption und Identität. Die kulturelle Auseinandersetzung Roms mit Griechenland als europäisches Paradigma*, Stuttgart 1999, 3–21.
- Hölkeskamp 2004: K.-J. Hölkeskamp, *Rekonstruktionen einer Republik. Die politische Kultur des antiken Rom und die Forschung der letzten Jahrzehnte*, München 2004.
- Holter et. al. 2019: E. Holter – S. Muth – S. Schwesinger, Sounding out Public Space in Late Republican Rome, in: S. Butler – S. Nooter (Hgg.), *Sound and the Ancient Senses*, London – New York 2019, 44–60.
- Hope 2019: V. Hope, Vocal Expression in Roman Mourning, in: S. Butler – S. Nooter (Hgg.), *Sound and the Ancient Senses*, London – New York 2019, 61–76.
- Itgenshorst 2005: T. Itgenshorst, *Tota illa pompa. Der Triumph in der römischen Republik*, Göttingen 2005.
- Marquardt 1886: J. Marquardt, *Das Privatleben der Römer*, Leipzig 1886².
- Mau 1897: A. Mau, s. v. Bestattung, in: *RE* III, 1897, 331–359.
- Mazzeri 2014: C. M. Mazzeri, Ancestors at the Gate. Form, Function and Symbolism of the *imagines maiorum*. A Comparative Analysis of Etruscan and Roman Funerary Art, *OATH* 7, 2014, 7–22.
- Meister 2012: J. B. Meister, *Der Körper des Princeps. Zur Problematik eines monarchischen Körpers ohne Monarchie*, Stuttgart 2012.
- Meister 2013: J. B. Meister, *Adventus und Provectio. Aristokratisches Prestige, Bindungswesen und Raumkonzepte im republikanischen und frühkaiserzeitlichen Rom*, *MH* 70, 2013, 33–56.
- Meister 2014: J. B. Meister, Lachen und Politik. Zur Funktion von Humor in der politischen Kommunikation des römischen Principats, *Klio* 96, 2014, 26–48.
- Münzer 1918a: F. Münzer, s. v. M. Iunius Brutus [Nr. 50], in: *RE* X, 1918, 971–972.
- Münzer 1918b: F. Münzer, s. v. Iunia [Nr. 190], in: *RE* X, 1918, 1110.
- Nippel 1988: W. Nippel, *Aufbruch und „Polizei“ in der römischen Republik*, Stuttgart 1988.
- Nippel 1995: W. Nippel, *Public Order in Ancient Rome*, Cambridge 1995.
- Parker 1997: H. N. Parker, The Teratogenic Grid, in: J. P. Hallett – M. B. Skinner (Hgg.), *Roman Sexualities*, Princeton 1997, 47–65.
- Purcell 1999: N. Purcell, Does Caesar Mime?, in: B. Bergmann – C. Kondoleon (Hgg.), *The Art of Ancient Spectacle*, New Haven – London 1999, 181–193.
- Radcliffe-Brown 1940: A. R. Radcliffe-Brown, On Joking Relationships, Africa. *Journal of the International African Institute* 19, 1940, 195–210.
- Radcliffe-Brown 1949: A. R. Radcliffe-Brown, A Further Note on Joking Relationships, Africa. *Journal of the International African Institute* 13, 1949, 133–140.
- Stollberg-Rilinger 2013: B. Stollberg-Rilinger, *Rituale. Vom vormodernen Europa bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2013.
- Sumi 2002: G. S. Sumi, Impersonating the Dead. Mimes at Roman Funerals, *AJPh* 123, 2002, 559–585.
- Thomas 1977: K. Thomas, The Place of Laughter in Tudor and Stuart England, *TLS* 21, 1977, 77–81.
- Turner 1964: V. W. Turner, Betwixt and Between. The Liminal Period in „Rites de Passage“, in: J. Helm (Hg.), *Symposium on New Approaches to the Study of Religion. Proceedings of the 1964 Annual Spring Meeting of the American Ethnological Society*, Seattle 1964, 4–20.
- Van Nuffelen 2020: P. van Nuffelen, The Christian Reception of Julian, in: S. Rebenich – H.-U. Wiemer (Hgg.), *A Companion to Julian the Apostate*, Leiden – Boston 2020, 360–397.
- Veatch 1998: T. Veatch, A Theory of Humor, *Humor* 11, 1998, 161–215.
- Walter 2004: U. Walter, *Memoria und res publica. Zur Geschichtskultur im republikanischen Rom*, Frankfurt a. M. 2004.