

ZUR ABGRENZUNG UND VERBINDUNG DER THEILE IN HORAZENS *ARS POETICA*

Für das Verständniss der *Ars poetica* bedeutet der von Norden geführte Nachweis, dass darin ein aus der Rhetorik geläufiges Schema der Disposition auf die Dichtkunst angewandt sei, einen wesentlichen Fortschritt¹. Mag im Einzelnen die Uebereinstimmung nicht überall so vollkommen sein, wie es in der ersten Entdeckerfreude erschien und nun mit leiser Gewalt uns gezeigt werden soll, an vielen Stellen ruft man doch unwillkürlich: *Pulchre, bene, recte!* Vor Allem aber die Grundanschauung darf als gesichert gelten, dass überhaupt ein bestimmter Plan in den scheinbar zwanglos aneinandergereihten Betrachtungen durchgeführt ist; die Ansicht, zu der man in der Verzweiflung sich flüchten wollte, Formlosigkeit sei gerade die eigentümliche Form dieses literarischen Kunstwerkes, wird kaum wieder ernsthaft geltend gemacht werden. Mit Recht hebt Norden hervor, dass ein Dichter, der mit solcher Schärfe wie Horaz die Planmässigkeit der Gedankenfolge fordere, nicht wohl selber in eben dem Gedicht, in dem er dies thut (1 ff. 41 ff.), eben diese Forderung grob vernachlässigt haben könne.

Doch auch darin erweist sich die gefundene Lösung fruchtbar, dass sie neue Fragen aufgibt. Wie konnte es kommen, dass der zu Grunde liegende Plan so lange Zeit unbemerkt blieb? Wenn auf ihm die Einheit des Werkes beruht, hätte er nicht so ausgeführt werden sollen, dass ein unbefangener Leser, ohne äussere Hilfe, diese Einheit empfinden musste? Oder hat Horaz absichtlich die Gliederung versteckt?

¹ Eduard Norden, Die Composition und Litteraturgattung der horazischen Epistula ad Pisones. *Hermes* XL (1905) S. 481—528.

Betrachten wir die Stelle, an der die beiden Haupttheile zusammenstossen, der erste, der von der Dichtkunst, und der andere, der vom Dichter handelt. Hier ist der Uebergang deutlich und auch früheren Erklärern nicht verborgen geblieben. Und doch gerät man in Verlegenheit, wenn man nach und vor einem bestimmten Verse die Grenze bezeichnen soll. Norden hat wohl recht, die Verse 289—294 zum Vorhergehenden zu rechnen; schon die Anknüpfung in den Worten *Nec virtute foret clarisve potentius armis quam lingua Latium* ist viel zu eng, als dass man hier einschneiden dürfte. Aber inhaltlich gehören die sechs Verse ebenso gut, ja eigentlich noch mehr zum Folgenden. 'Latium würde in der Litteratur berühmt sein, wenn nicht jeden einzelnen Dichter die langweilige Arbeit der Feile verdrösse. Ihr, Nachkommen des Numa, denket anders; wisset, dass es, um ein Kunstwerk zu schaffen, sorgfältiger Arbeit bedarf. Leider folgen die meisten dem Urtheil Demokrits, der nur Begabung gelten lässt, von Kunst nichts wissen will'. Diese drei Sätze enthalten einen in sich geschlossenen Gedankengang, der sofort zum Thema des zweiten Haupttheiles hinleitet. Den dritten Satz (295 *Ingenium misera quia fortunatius arte credit*) abzutrennen, liegt kein innerer Grund vor. Nur, weil es dem Wortlaute nach hier eher als vor 289 möglich ist, macht man vor 295 den Einschnitt; denn irgendwo müssen wir doch die Grenze ansetzen. — Müssen wir wirklich? Wenn es darauf ankommt, ein Dispositionsschema aufzustellen, ja. Schwerlich aber würde der Dichter hierin ein wertvolles Ziel der Kunst sehen. Jedenfalls nicht seiner Kunst. Vielmehr war es wohl gerade seine Absicht, dass wir recht unmerklich aus einer Betrachtung in die andere hinübergleiten sollten.

Eine weitere Probe wird diesen Eindruck bestärken. Innerhalb des ersten Haupttheiles ist die wichtigste Gliederung die, durch welche Norden mehr als an irgend einer anderen Stelle Licht und Form in ein scheinbares Wirrsal gebracht hat, die Scheidung von 'Theilen' der poetischen Kunst (Erfindung, Anordnung, Wortwahl) und 'Gattungen' (Epos, Drama). Auch hier steht eine Reihe von Versen in der Mitte, 131—135. Durch sprachliche Verknüpfung gehören sie diesmal zu dem was folgt: *si non . . . moraberis, nec . . . curabis reddere, nec desilies . . . Nec sic incipies* (136). Das hat Norden richtig hervorgehoben (S. 495). Aber nun weist der Inhalt nach der entgegengesetzten Seite. Die allgemeine Erörterung, unter welchen Umständen eine *publica materies*, d. h. ein Stoff der literarisches Gemeingut ist,

privati iuris werden könne, darf doch von dem soeben genannten Beispiele solcher Verwertung — *Iliacum carmen deducis in actus* — nicht durch scharfen Einschnitt getrennt werden. Aufs engste fügt sich das Stück dem Vorigen an: erst wird gezeigt, in welchen Zügen ein Dichter, der entlehnten Stoff bearbeite, sich gebunden fühlen müsse, dann gewarnt, dass er trotzdem seine Selbstständigkeit nicht preisgebe. Beide Gedanken zusammen helfen den Satz begründen (128—130), dass es lohnend genug sei, eine gegebene Fabel neu zu gestalten, so dass man lieber darauf verzichten solle, eine ganz neue zu erfinden. So verstanden und innerlich verbunden machen die Verse 119—135 ein Kapitel für sich aus, dem wir keine passendere Ueberschrift geben könnten, als: *de inventione*. Norden hat dies nicht gesehen, weil er nur immer den Absatz zwischen 130 und 131 im Auge hatte. Auch der ist ja wirklich vorhanden: vom Drama wird hier zum Epos, und weiter, von den Teilen der dichterischen Tätigkeit zu ihren Arten übergegangen. Aber dieser Uebergang vollzieht sich unmerklich, unter der Decke einer in sich geschlossenen Betrachtung. Zwar dass Horaz nicht umständlich ankündigt: 'Bisher war von den *partes* die Rede, nun wollen wir zu den *genera* übergehen', ist natürlich. Aber dass nicht klar gesagt wird, wo Drama — für jetzt — aufhört und Epos anfängt, ist so wenig natürlich, dass man sich wundern müsste, wie Horaz doch so ungeschickt habe sein können. Nur eine Erklärung bleibt übrig: es war seine Absicht, die Grenze zu verschleiern. Dass er wirklich in dieser Partie mit bewusstester Kunst die Worte gewählt hat, zeigt sich in dem einzigen Ausdruck, der den Wechsel des Themas leise andeutet. In dem Satze *non circa vilem patulumque moraberis orbem* bezeichnet *orbis* den Vorstellungskreis, den Schatz von Phrasen und geläufigen Wendungen; gleichzeitig aber klingt es an κύκλος an und lässt in einem für Wortspiele empfänglichen Sinn den Gedanken an den epischen Kyklos auftauchen¹. Diesen Gedanken hält der Dichter fest, indem er sogleich aus einem kyklischen Epos einen Vers zitiert: und nun ist er überhaupt beim Epos. Er hat also ganz genau gewusst, was er wollte: mit versteckter Anregung den Leser beeinflussen, dass unwillkürlich seine Gedanken hinüberschweifen und er die Ablenkung erst da bemerkt, wo nun offen der neue Gegenstand vor ihm steht.

¹ Das Beispiel dürfte denen hinzuzufügen sein, die in der Einleitung meines Schriftchens 'Wort- und Gedankenspiele in den Oden des Horaz' (1892) aus den Sermonen zusammengestellt sind.

Ein vermittelndes Stück, das teils nach rückwärts, teils vorwärts sich anschliesst und, weil es doch zugleich in sich gefestigt ist, die eigentliche Grenze verdeckt, haben wir auch in dem Abschnitt über die Sprache, zwischen dem, was über die Metra, und dem, was über Leidenschaften gesagt wird. Mit Vers 86 beginnt diese Partie: *Descriptas servare vices operumque colores, cur ego, si nequeo ignoroque, poeta salutor?* Das bezieht sich zunächst auf die unmittelbar vorhergehenden Ausführungen, über das Versmaass; auch für dieses giebt es ein 'vorgeschriebenes Verhältniss' zwischen Inhalt und Form, das gewahrt werden soll. Wenn dann aber gesagt wird, dass tragische Verse für komischen Stoff nicht passen, dass die Greuel des Tantalidenhauses nicht in alltäglicher Sprache erzählt werden dürfen, so merkt man: der Begriff 'Stil' ist erweitert, so dass er die Wortwahl, sein eigentlichstes Gebiet, auch hier mit umfasst. Für sie heisst es jetzt noch einmal: *Singula quaeque locum teneant sortita decentem.* Aber keine Regel ohne Ausnahme. Auch in der Tragödie kann schlichtere Rede am Platze sein, wenn die Stimmung des Helden gedrückt ist; gerade der Verzicht auf den hohen Ton wirkt dann ergreifend. Und damit ist die Anknüpfung gewonnen für das, was weiter ausgeführt werden soll: wie wechselnde Gefühle und Leidenschaften naturgemäss in verschiedener Sprache zum Ausdruck kommen. — Blickt man von hier zurück, so besteht zwischen dem Abschluss in 98 (*si curat cor spectantis tetigisse querela*) und dem neuen Anfang (*Non satis est pulchra esse poemata, dulcia suntu*) enger Zusammenhang, wogegen zwischen 92 und 93, wo die psychologisch begründeten Ausnahmen beginnen, ein Einschnitt sich zeigt. Man kann streiten, an welcher von beiden Stellen die Grenze zu setzen sei. Oder vielmehr, es lohnt sich nicht, darüber zu streiten; nur deutlich machen wollen wir uns die doppelte Möglichkeit, um auch hier zu erkennen, wie Horaz mit Absicht die Fuge verschwinden lässt, um unmerklich aus einem Theil in den anderen hinüberzuleiten.

Dass überlegte Gruppierung bedeutend wirken kann, spricht er in anderem Zusammenhang auch als Lehre aus: *Dixeris egregie, notum si callida verbum reddiderit iunctura novum* (47 f.). Geschickte Stellung und Verbindung kann einem bekannten Worte neuen Sinn geben: damit ist aufs natürlichste die Frage vorbereitet, ob und wie weit es gestattet sei, wirklich neue Wörter zu bilden. Auch nach rückwärts ist der Gedanke fest verknüpft:

*Ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
 Ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
 Pleraque differat et praesens in tempus omittat,*
 45 *Hoc amet hoc spernat promissi carminis auctor —*
In verbis etiam tenuis cautusque serendis.
Dixeris egregie eqs.

Man muss nur die ursprüngliche Reihenfolge der Verse herstellen, nicht 45 und 46 vertauschen, wie in den meisten Ausgaben geschieht, allerdings nach Bentley's Vorgang¹. Das, was ihm Aergerniss gab, der kurze Zwischenraum, in dem *verbum* auf *verbis* folgt, wird uns, nach dem was wir von horazischen Uebergängen beobachtet haben, gerade als recht natürlich erscheinen, während umgekehrt, wenn es lauten soll *In verbis etiam serendis hoc amet hoc spernat*, der Gedanke etwas Befremdliches hat; Vorliebe und Abneigung betätigen sich doch nicht in der Aneinanderreihung, sondern in der Wahl der Worte. Auch das andere, woran Bentley Anstoss nahm, braucht uns nicht mehr zu stören: dass *Hoc amet hoc spernat*, zum Vorhergehenden gezogen, dasselbe sagt, was später noch einmal ausgesprochen wird (149 f.): *quae desperat tractata nitescere posse, relinquat*. Bei der Zweitheilung, die der ganzen Epistel zu Grunde liegt, konnte es gar nicht ausbleiben, dass manche Punkte doppelt besprochen wurden, als Theil der Kunst und als Aufgabe des Künstlers. Norden, der scheinbare Doubletten dieser und verwandter Art anführt (S. 300 f. 496 f.), urtheilt mit Recht, dass sie keine Störung der Disposition bedeuten, sondern deren Genauigkeit, nach dem zu Grunde gelegten Schema, gerade bestätigen. Den Schluss, dass danach Bentley's Umstellung von 45 und 46 einer Revision bedurfte, hat er nicht gezogen; vielleicht findet sie nachträglich seinen Beifall.

Denn nun haben wir in 42—48 eine klare und dabei muntere Gedankenfolge. 'Kraft und Anmuth der Anordnung beruhen darin, wenn ich mich nicht irre, dass der Autor eben jetzt das sagt, was eben jetzt gesagt zu werden verdient'. — Aber ist das nicht selbstverständlich? Wózu denn der Zusatz *aut ego fallor*? Auch darüber hat Bentley den Kopf geschüttelt; und doch stimmt alles aufs Beste, sobald wir nur annehmen, dass das

¹ Es wird gestattet sein, auch in solchem Falle von der Ueberlieferung auszugehen, nicht von der Vulgata. Gegen die beliebt gewordene Vertauschung spricht doch auch der Umstand, dass dadurch *dicat differat omittat* ihr Subjekt verlieren.

Lächeln, das dieser feierliche Ton hervorruft, vom Dichter gewollt war. Der Grundsatz ist einfach genug, aber die Anwendung gelingt so wenigen; und sie lässt sich nicht lehren: im Grunde ist es wirklich ein Geheimniss der Kunst, von dem Horaz hier spricht. Und in diesem Sinne fährt er fort: '. . . dass der Autor manches Stück zurückhalte und für den Augenblick weglasse, nach subjectivem Ermessen (*hoc amet hoc spernat*), auch in der Fügung der einzelnen Worte mit Vorsicht und Feinheit verfahren'. Auf diese Weise sind es doch sieben inhaltreiche Verse, die *de ordine* — erst *rerum*, dann *verborum* — handeln, während nach Norden dieser Punkt in drei Versen (42—44) erledigt sein soll.

Noch mehr freilich kommt bei ihm die *inventio* zu kurz, und das ist die schwächste Stelle seiner ganzen Construction. Er bemüht sich zu zeigen (S. 490), dass nach den Lehren der Rhetoriker *inventio* und *tractatio* eng zu einander gehören, sich 'gegenseitig ergänzen'; er findet, dass die an Malerei und Plastik anknüpfenden Betrachtungen, mit denen Horaz beginnt, im Grunde der 'Behandlungsweise' gelten, und meint so das Recht begründet zu haben, V. 1—41 unter der Ueberschrift *De argumentorum tractatione et inventione* zusammenzufassen. Aber wenn beide Thätigkeiten in der Ausführung verbunden sein müssen, so bleiben es doch an sich zwei verschiedene Aufgaben. Soll man unter den fünf Theilen der Redekunst — *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio* — einen oder mehrere bezeichnen, die mit der *tractatio* sachlich zusammenfallen, so können es nur *dispositio* und *elocutio* sein, nicht *inventio*. Jene beiden aber, Anordnung und Ausdruck, brauchen wir nicht künstlich unterzubringen, sie werden nachher (42 ff. 48 ff.) unzweideutig und unmittelbar gewürdigt; die Erfindung scheint vergessen zu sein. Und das, obwohl der Dichter nachdrücklich daran erinnert (40 f.), dass auf richtige Wahl des Gegenstandes alles ankomme! — Hier wäre in der That eine störende Lücke, wenn nicht, wie wir gesehen haben, ein Abschnitt *de inventione* an späterer Stelle sich fände, 119 ff., nach den Ausführungen über den Stil. Horaz hat also, indem er das Schema der Rhetorik auf seine Kunst übertrug und im Ganzen streng festhielt, doch in der Reihenfolge der Theile seine Freiheit gewahrt, getreu dem Grundsätze, den er selber ausspricht: *nec desilies imitator in artum*.

Danach bleiben V. 1—37 ausserhalb des Systems, als richtige 'Einleitung', wozu der Inhalt aber auch sehr gut passt.

Es ist wie ein Präludium, das die Motive, die nachher ausgeführt werden sollen, im Voraus anschlägt und hörbar macht. Im Grunde hier nur ein Motiv, einen leitenden Gedanken. Bildet was ihr wollt, nur muss es in sich einen einheitlichen Charakter tragen (23). Dem Stoff der Tragödie sollen Versmaass und Sprache gemäss sein (92); die Worte einer Person im Drama müssen der natürliche Ausdruck ihrer Stimmung sein (105 ff.); Niemand darf etwas sagen, was zu seinem Lebensalter nicht passt (178); wer erfindet, soll so erfinden, dass es in sich übereinstimmt (119), wer erzählt, so erzählen, dass nicht die Mitte dem Anfang, das Ende der Mitte widerspreche (152); endlich der Chor soll zwischen den Akten nichts vortragen, was nicht zum Plane des Ganzen sich fügt (195): stets erklingt derselbe Mahnruf, und besonders gern wird er am Schluss eines einzelnen Abschnittes wiederholt. So kommt er dem Leser immer deutlicher zum Bewusstsein und trägt dazu bei, dass die mannigfaltigen Betrachtungen sich zu einer bestimmten Gesamtanschauung ordnen. Der Schlusssatz, auf den jedesmal hingeleitet wird, bildet ein gemeinsames Ziel, und hält auch solche Gedankenreihen zusammen, die von verschiedenen Seiten her entwickelt werden und äusserlich unverbunden neben einander stehen.

Denn allerdings, jene feine Kunst, unmerklich einen Theil in den andern übergehen zu lassen, wendet Horaz nicht überall an; vielfach hat er auf jede stilistische Vermittelung verzichtet, scheinbar abgebrochen und von ganz neuem angefangen, indem er sich begnügte, selber genau zu wissen, wo er hinaus wollte, und deshalb vertraute, dass es zuletzt auch der Leser schon merken werde. Ein kleines Beispiel dieser Art begegnet gleich in der Einleitung. Der Verfasser hat, von Beispielen der Malerei ausgehend, das Gesetz von der Einheitlichkeit des Kunstwerkes abgeleitet (23), reiht nun daran eine andere allgemeine Betrachtung. 'Wir Dichter lassen uns so leicht durch eine richtige Idee irre leiten; das Streben nach Kürze führt zur Dunkelheit, zu sehr gepflegte Glätte wird kraftlos, usw.': scheinbar hat das alles mit dem Vorigen nichts zu thun. Aber nun zeigt sich: ein Fall dieser Art ist auch die unnatürliche Buntheit, auch dieser Fehler entsteht durch einseitige Verfolgung eines an sich berechtigten Zieles (29. 31). So hängt im Grunde alles aufs Beste zusammen. — Dasselbe Verhältniss im Grossen hält die Abschnitte zusammen, die von der Entwicklung des Dramas handeln (202—291). Hier ist das Ziel ein Vergleich zwischen Griechen und Römern, erst von Seiten des Metrums (251 ff.), dann in Bezug auf die reiche

Ausbildung der Gattungen (275 ff.). Dieser Vergleich aber wird von weiter her vorbereitet. Die Schilderung des Publikums im Theater (205 ff.) gilt zwar dem athenischen, ist aber so gehalten, dass der Leser unwillkürlich auch an das römische denkt, das ja in dem Briefe an Augustus (II 1, 139 ff.) ganz ähnlich charakterisirt wird, und auf das der Gegensatz *rusticus urbano confusus* (213) sogar besser passt als auf die Bevölkerung Attikas. In den Versen sodann, die der Würdigung des Satyrspiels gewidmet sind (220 ff.), wird zwar nicht von Leistungen der Römer, doch von der Möglichkeit eines Versuches dazu gesprochen. So sind die Gedanken des Lesers auf eine Vergleichung beider Völker und ihrer Litteraturen hingelenkt, schon ehe ausdrücklich damit begonnen wird. — Zunächst in der Behandlung des Versmaasses wird römische Weise der griechischen gegenübergestellt; und dies giebt Gelegenheit, das Recht und den Werth eines streng künstlerischen Maassstabes zu betonen (272 ff.). Damit aber ist ein allgemeiner Gedanke ausgesprochen, der schon den Schluss des vorigen Abschnittes gebildet hatte (248 ff.) und der im Folgenden wiederkehren wird (291 ff.): auch er eine verborgene Klammer, um die Theile zusammen zu halten¹. Den Gegenständen nach sind sie getrennt, durch die gleichmässige Auffassung und Beurteilung bilden sie eine Einheit.

Diese äusserlich losere, innerlich den Verstand mehr in Anspruch nehmende Weise der Verbindung herrscht nun ganz im zweiten Haupttheile der Epistel, der in den Mittelpunkt der Betrachtung den Dichter selber stellt. Die Absätze treten hier scharf hervor, ihren Inhalt hat Norden zutreffend bezeichnet: *de instrumentis poetae, de officio poetae, de perfecto poeta*. Aber in die Behandlung dieser verschiedenen Themata mischt sich ein gemeinsamer Ton, der zuerst nur leise hervorklingt, doch, sobald man ihn einmal beachtet hat, so deutlich empfunden wird, dass er dem Ganzen die Stimmung giebt.

Das, wodurch der Dichter wirkt, sind *res* und *verba*, Gehalt und Form. Müsste eines von beiden zurückstehen, so wäre es die Form (319 ff.); doch das Höchste ist erst erreicht, wenn Gedanke und Ausdruck harmonisch zusammenwirken. Dies war den

¹ Auf diese Art scheint mir die Meinung des Dichters verständlicher zu werden als durch die Annahme eines 'Prothysteron', mit der Kiessling (zu epist. I 11, 22, ars poet. 275—294) solche scheinbaren Sprünge des Gedankens zu erklären sucht.

Griechen gegeben — so schliesst sich die scheinbare Fuge zwischen 322 und 323 —, denen jeder 'Schall zum Ton sich ründete', während in Rom der künstlerische Sinn verkümmerte unter dem Streben nach Gewinn. — Nutzen schaffen will ja auch der Dichter, oder Lust erwecken; am Besten wieder, wenn eines mit dem anderen verbunden wird: so sehen wir abermals den Ausgleich zwischen zwei Tendenzen, die leicht in Gegensatz gerathen, als Aufgabe hingestellt. Wie aber soll es gelingen, eine so starke Forderung zu erfüllen? Durch Begabung oder durch Fleiss? Beides ist nöthig. Indem der Dichter dieses dritte Paar schwer verträglicher und doch zu gemeinsamem Spiel berufener Kräfte wägend betrachtet (408 ff.), erhält von selber die zweite das grössere Gewicht. Denn gerade die Geringschätzung sorgfältiger Arbeit ist das, was Horaz bei seinen Landsleuten bekämpft, ganz abgesehen davon, dass sich für Begabung keine Regeln geben lassen. Für den Fleiss ist das möglich; besonders die gute Lehre kann praktisch befolgt werden, dass man die eignen Verse, ehe sie herausgegeben werden, einem Freunde zur Prüfung vorlegen soll. Aber nur einem aufrichtigen Freunde! Um diese Einschränkung zu begründen, schweift der Gedanke scheinbar vom Thema ab. Mit *Nunc satis est* (416) wird dem, was einst galt, die herrschende Mode gegenübergestellt. Dann lässt sich der Sprechende — ein solcher ist Horaz stets in den 'Sermonen' — behaglich gehen und schildert den Erfolg des oberflächlichen Treibens, erzählt von den Schmeichlern, die ein dichtender Reicher so leicht sich verschaffe. Aber er verliert sein Ziel nicht aus dem Auge; durch den Gegensatz kommt er auf Quintilius, den redlichen, unbestochenen, und mündet nun in den ursprünglichen Gang wieder ein: 'eines solchen Freundes bedarfst du als werdender Dichter. Wenn auch sein Urtheil manchmal unfreundlich berührt, es vermag dich vor ernstem Uebel zu bewahren'. Hier hält er inne (452); man meint die schelmische Miene zu sehen, die ausdrückt: 'Ich will dir sagen, welches Schreckliche du zu fürchten hast'. Und nun malt er zum Schluss in derben Zügen das Bild des Unglücklichen, der, weil er auf Kritik nicht hören wollte, den Maassstab für sich und sein Verhältniss zur Wirklichkeit und zuletzt den Verstand verloren hat, des tollen Dichters, der nur noch Spott und Abscheu erweckt.

Dieser in sich zusammenhängende Gedankenverlauf wird nun aber durch die Verse 347—407 unterbrochen, deren Inhalt wir mit Norden als 'Postulat der Vollkommenheit' kurz aussprechen

können. Besonders in einem mittleren Stücke (366—390) wird diese Forderung betont und begründet. Daran reiht sich ein Ueberblick über die segensreichen Wirkungen der Poesie, dessen Beziehung zum Vorigen auf den ersten Blick nicht deutlich ist; sieht man aber den Schluss an (406 f.), so tritt sie hervor. 'Auf dass du dich der Muse und Apollo's nicht zu schämen brauchst' — das ist natürlich scherzhaft gemeint. Nicht weil ihm die Kunst zu gering wäre, könnte der junge Dichter daran denken ihren Dienst zu verlassen, sondern weil ihm das Ziel zu hoch und fern erscheint; deshalb zeigt ihm der erfahrene Berather, wie der Preis, um den gerungen wird, wirklich des Schweisses der Edlen werth ist, und hofft ihm so Lust und Muth zu der grossen Aufgabe neu zu beleben. Diese Absicht schwebt ihm vor, schon wo er von den Waldbewohnern anhebt; die scheinbare Lücke vor *Silvestres* schliesst sich nach derselben Weise, die wir nun schon öfter beobachtet haben. Doch was wird aus dem ersten Stück, 347—365? Hier springt der Gedanke in verwirrendem Wechsel hin und her. Ein schwieriges Programm ist aufgestellt: alle zu befriedigen, indem Nützlich und Angenehmes verbunden werden (343 ff.). Darauf der Einwand: es gelinge dem Künstler nicht immer nach Wunsch; ein paar Flecken in sonst glänzendem Werke müsse man schon hinnehmen (351 f.). Doch diese Nachsicht wird sogleich widerrufen: Wer nur selten etwas Gutes bringt, erntet auch in den wenigen Fällen keinen Dank, nur spottende Verwunderung; wer in der Regel den Hörer erfreut, erweckt Unwillen, wenn auch ihm einmal die Kraft versagt (358 f.). Aber der harte Grundsatz bleibt nicht stehen, auf's Neue wird zur Milde gemahnt: Bei langer Arbeit kann der Geist nicht immer frisch bleiben; es giebt doch auch Gemälde, die man besser von ferne betrachtet; warum nicht Gedichte, die nur flüchtig genossen sein wollen? Nein, ruft der Dichter mit feierlich erhobener Stimme aus, überall mag ein Mittelmaass gelten, in der Kunst hat es kein Recht zum Dasein. — Ist es denkbar, dass dieses vierfache Schwanken zwischen Strenge und Milde die geordnete Wiedergabe der Ansicht eines vernünftigen Menschen sei? Es klingt ja so durcheinander, als ob zwei sich streiten!

In der That, so klingt es. Und wer hindert uns, es richtig als Zwiegespräch zu verstehen? Dass Horaz sich selber Einwürfe macht und sie dann widerlegt oder zurückweist, sind wir doch wohl gewohnt; gleich nachher (382 f.) kommt es noch einmal. 'Wer keine Verse zu machen versteht, wagt sich doch da-

mit hervor? — Warum nicht? Er ist ja im Vollbesitz der bürgerlichen Ehrenrechte: da merkt jeder den Spott und weiss, dass nur der Schalk von Dichter so spricht. Anders, wo der Einwand an sich vernünftig ist, so dass ihn im Ernst jemand vertreten könnte. In solchen Fällen wird das Verständnis gefördert, wenn wir uns einen wirklichen Gegner vorstellen, der dazwischen spricht. In der Einleitung unserer Epistel wird der Satz *Pictoribus atque poetis quidlibet audendi semper fuit aequa potestas* (9 f.) jetzt wohl von den meisten Herausgebern in Anführungszeichen eingeschlossen. Mit Recht: in Horazens Munde bedeuten die Worte, die nichts von Ironie enthalten, ein Zugeständniss, das den Eindruck seines Protestes abschwächt; als Zwischenruf eines Andersdenkenden sind sie ein Anlass, den Protest neu zu begründen, und steigern seine Wirkung. Genau so ist es hier: 347—353 sagt ein Fürsprecher der Nachsicht, mit *Quid ergo?* — ‘Was folgt daraus? Gar nichts!’ — weist Horaz ihn zurück; 360 nimmt der andere, nicht ungeschickt anknüpfend, noch einmal das Wort, um dann freilich seine Vertheidigung des Mittelmaasses so zu führen (364 f.), dass er selber dem lachenden Gegner einen Trumpf in die Hand giebt.

In dieser Partie war es erst die äussere Trennung, die den inneren Zusammenhang herstellte. In etwas anderem Sinne und im Grossen ist eben dies der Gewinn, den Nordens Untersuchung gebracht hat: indem wir die Theile nach einem Princip gesondert sahen, erkannten wir das geistige Band, das sie zusammenhält. Entspricht aber eine so mühsam forschende Betrachtung der Absicht des Autors? Vom Dichter verlangt Horaz, dass er ein Ganzes schaffe; also doch wohl vom Leser, dass er das Ganze würdige. Und doch sollte er ihm dies mit Willen erschwert haben, indem er die Gliederung versteckte? Wir sind in Gefahr, ihm und uns unrecht zu thun, wenn wir so denken. Für uns leistet der Spürsinn, der die Aehnlichkeit der *Ars poetica* mit Lehrbüchern verwandter Disciplinen aufgedeckt hat, unentbehrliche Hülfe; er verschafft uns eine der Voraussetzungen, mit denen die Zeitgenossen an das Werk herantraten. Horaz schrieb für Leser, denen die Anlage einer εἰσαγωγή εἰς ῥητορικὴν vertraut war. Wenn sie nur leise erinnert wurden, so wussten sie Bescheid; und sie wollten nicht laut erinnert sein. ‘Was ist bisher erledigt? welcher Teil kommt nun? an welcher Stelle des Systems befinden wir uns?’ — solche Fragen sind in einer Abhandlung am Platze, deren Uebergänge so eingerichtet sein sollen, dass sie

den Gedankengang hervortreten lassen. Der Brief an die Pisonen aber trägt den Charakter einer zwanglosen Plauderei. Die Art, wie ihr Verfasser die Fugen zwischen den Theilen behandelt — bald sorgsam überdeckend, so dass man darüber weg gleitet, bald völlig offen lassend, so dass erst beim Weiterlesen die Zusammengehörigkeit empfunden wird — diese beiden Arten stehen zu einander im Gegensatz, haben aber das gemeinsam, dass sie die Uebergangswendungen der Abhandlung vermeiden: die verbindenden und gliedernden Gedanken sind beidemale in's Unbewusste geschoben. Das Ganze sollte eben, so sehr der Verstand dabei beteiligt war, nicht als Werk des Verstandes empfunden werden, sondern als Kunstwerk. Dem entspricht auch der Rahmen, in den es gefasst ist: das Bild einer verrückten Dichtung zu Anfang, eines wahnsinnigen Dichters am Ende. Beide zusammen ein anschauliches Bekenntniss für das, was Horaz vor Allem lehren und fordern wollte: vom Gedicht innere Uebereinstimmung, vom Dichter Fleiss und Besonnenheit. Die Aehnlichkeit mit den Verhältnissen der Malerei hatte den Ton gegeben, mit dem der Vortrag einsetzte; bis zuletzt begleitet den Verfasser diese Vorstellung. Er wollte selbst ein Werk schaffen, für das die Poesie den Vergleich mit der Schwesterkunst nicht zu scheuen brauchte.

Münster i. W.

Paul Cauer.