

ZUR ARS POETICA DES HORAZ

Der Wunsch eines Lesers der ars poetica des Horaz ist es, eine klare Ordnung hinter ihren Mitteilungen zu erkennen und das Ganze in allen seinen Teilen mit einleuchtenden Formeln zu umfassen. Daß für die Frage nach Horazens Quellen desto festere Grundlagen gelegt werden, je mehr sich dieser Wunsch erfüllt, bedarf keines Beweises. Die vorliegende Untersuchung unternimmt das Wagnis einer neuen Gliederung auch im Hinblick auf diese Frage; sie vollzieht sich unter vielfacher Berührung mit ihren Vorgängern ¹⁾).

1. Das Problem, ob eine Einleitung des Werkes abzusondern sei oder nicht, wird davon her entschieden werden müssen, was anfangs als Hauptsache hervortritt. Geht es bereits hier im Kern um Dichtung, wenn auch in anderer Einkleidung als später, läßt sich die Annahme einer eigenen Einleitung vielleicht entbehren.

Zunächst darf man sagen, daß die Gemäldebeschreibung des Anfangs nur auf die Vorstellung eines dichterischen Werkes hinleiten soll, in dem den Teilen der Einklang mangelt. Auf fin-

8) Si veda anche *A. J. Festugière, Epicure et ses dieux*, Paris 1946, p. 72 e ss.

9) Si cfr. *Ehrenberg, art. cit.*, p. 297.

1) Vor allem nennen wir: F. Klingner, *Horazens Brief an die Pisonen*, Sb. Leipzig Bd. 88 Heft 3, 1936; W. Steidle, *Studien zur ars poetica des Horaz*, 1939; C. Becker, *Das Spätwerk des Horaz*, 1963. Diese Werke werden nur mit dem Namen des Verfassers zitiert. Einführungen in den Stand der Forschung Klingner 3—6, Steidle 1—9, Becker 88—98. Aus der Fülle der Behandlungen unseres Gegenstandes (vgl. neben den genannten Übersichten vor allem E. Burcks Anhang zum Heinzeschen Kommentar) heben wir heraus: F. Solmsen, *Die Dichteridee des Horaz und ihre Probleme*, Ztschr. f. Ästh. u. allg. Kunstw. 26, 1932, 149 ff.

gierte Einrede hin wird von den Dichtern selbst ihre Freiheit begrenzt: nur Harmonierendes dürfe verbunden werden (1—13). Dann richtet sich der Blick auf eine häufige dichterische Gepflogenheit. Man fügt in *incepta gravia* andersartige Glanzstücke ein — *sed nunc non erat his locus* (14—19). Ein knapper Vergleich mit der Malerei folgt, um das Unangemessene herauszubringen. Wie aber ist das nächste Element anzuknüpfen?

amphora coepit

institui. currente rota cur urceus exit?

denique sit quodvis, simplex dumtaxat et unum.

(21—23) Hier ist ein Töpfer vorgestellt, der während der Arbeit seinen Gegenstand ändert. Ein mögliches *tertium comparationis* ist in diesem Vergleich allein der Wechsel im Gegenstand der Bemühung (*Amphora: urceus = incepta gravia: pannus splendens*). Denn ein Unterschied zwischen den genannten Künsten liegt darin, daß der Dichter, indem er das Neue gestaltet, das Alte als dessen Rahmen bewahrt, während der Töpfer das Alte in dem Neuen aufgehen läßt: die entstandenen Werke können somit nicht verglichen sein²⁾. Horaz fragt also nach dem Grund des Wechsels im Gegenstand der Bemühung (nicht beim Töpfer, sondern beim Dichter) und formuliert noch einmal deutlich, worüber unter den Dichtern nach 1—13 Einigkeit herrscht: „Schließlich sei es, was du willst — es muß mindestens *simplex et unum* sein“ (23). Wie aber kommt es zu dem Wechsel, der das Gesetz verletzt?

24—31 macht uns mit der dichterischen Selbsttäuschung bekannt. Die Dichter wollen das Gute und merken nicht, wie sie sich übersteigern. Nach einigen anderen Beispielen folgt als letztes der Reihe der Fall, der aus 14—19 aufzuklären war. Damit wird der Abschnitt 24—31 zu einer Antwort auf die Frage in 22³⁾.

2) O. Immisch (vgl. Steidle 23) nahm Anstoß daran, daß ja schließlich auch der *urceus* einheitlich sei. In unserem Erklärungsvorschlag wird dies berücksichtigt. Die meisten Erklärer entnehmen dem Vergleich, daß sich Plan und Ausführung nicht entsprechen, statt des edlen Gefäßes komme ein „kleiner Krug“ (Heinze) heraus. Der *urceus* ist kein *urceolus* und vielleicht nicht einmal weniger edel als eine *Amphora*, wenn er dem griechischen *Stamnos* gleichzusetzen ist. Außerdem will der Dichter von 14—19 seinen *pannus* wohl von Anfang an. Auch dies muß ein Erklärungsvorschlag berücksichtigen, indem er den Vergleich einengt.

3) In unserem Erklärungsvorschlag erscheint also der die Einheit betreffende Satz in 23 als eine Erinnerung neben der Frage in 21/22, diese

Die Selbsttäuschung, wie sie bis jetzt beschrieben ist, scheint dem Horaz nicht fremd. Er redet jedenfalls in demselben „Wir“, das schon 11 zu finden war, als zum ersten Mal vom Gebot der Einheit gesprochen wurde, und versucht keine Absonderung seiner Person. Man mag schon jetzt vermuten, daß es sich bei dieser Selbsttäuschung nicht um eine sehr schlimme Sache handle. Sicherheit darüber gewinnen wir sogleich im nächsten Abschnitt, 32—37. Hier ist am Handwerker vom ludus Aemilius eine Selbsttäuschung erhellt, von der Horaz sehr weit abrücken möchte. Dieser Handwerker ist ein Mann, dem von einer Figur nur Teile glücken:

infelix operis summa, quia ponere totum
nesciet.

(34—35) Zum Ganzen der Figur wird er überhaupt nicht erst gelangen. So ist ponere totum etwas anderes als simplex et unum efficere⁴⁾. Die Ekphrasis des Dichters von 14—19 schien ja ebenso gelungen zu sein wie die anderen Teile seines Werkes, nur daß sie nicht dazu paßte. Ein „Ganzes“, vollständig war dieses Werk, wenn auch ohne Einheit seiner Teile. Aus dem Beispiel des Handwerkers und Horazens Einschätzung solchen Unvermögens, das in Selbsttäuschung dennoch mit dem Werk beginnt⁵⁾, rechtfertigt sich der Nachdruck der Forderung:

Frage aber als das Ziel der Darlegungen 14—21. Zumeist wird die Forderung nach Einheit jedoch als die Hauptsache des Anfangs der ars poetica angesehen und dadurch ein erstes Lehrstück allgemeiner Art gewonnen. Becker 96 Anm. 25 sieht darin, wie wir, einen Fehler: „Unter das . . . Thema ‚Einheitlichkeit . . .‘ läßt sich 21 f. ebensowenig einordnen wie die Verse über das Abgleiten in die verschiedenen vitia 25 ff.“ Über deren Zuordnung weiteres o. im Text.

4) Heinze folgt Porphyrio in der Erklärung von faber imus und spricht von einem „bekannten Bronzeseileur“, der in den „Parterräumen“ der Gladiatorenkaserne seine Werkstatt gehabt habe. Wir ziehen vor, in imus eine Rangangabe („geringster“) zu erblicken, auch wegen der eine Region absteckenden circa ludum Aemilium. Über die Bedeutung von faber bei Horaz (mit unserer Erklärung übereinstimmend) Klingner 10 Anm. 3. Daß dem Handwerker die Einheit seines Werkes mangle, wird allgemein angenommen. Es muß aber 1. ein Unterschied zwischen diesem und den vorhergehenden Beispielen sein und 2. etwas Lebendiges vorgestellt werden. Was soll der Handwerker entwerfen? Etwa Figuren, an denen Fingerspitzen und Haare gelungen sind, das andere jedoch — nicht dazu paßt, also von anderen Lebewesen oder gar Dingen entlehnt ist? Dann allein würde sich der Handwerker verhalten wie die Dichter des Beispiels 14—19 und 29/30.

5) Der Begriff der Selbsttäuschung ist von uns zur Erklärung des Zusammenhangs hereingebracht; Horaz nennt nur 24—30 eine „Täuschung“ — nämlich specie recti.

Nimm dir, wenn du etwas schreiben willst, vor, wozu deine Kräfte ausreichen. Nach den Kräften ist die materia zu wählen.

cui lecta potenter erit res,
nec facundia deseret hunc nec lucidus ordo.

(40/41) Natürlich schafft die rechte Wahl der Sache nur die Möglichkeit zu facundia und ordo; es wäre ein Unding, wenn die genannten sprachlichen Fähigkeiten damit von selber kämen. Horaz wird über sie also noch Genaueres sagen müssen. Als erstes definiert er den lucidus ordo:

ordinis haec virtus erit et venus, aut ego fallor,
ut iam nunc dicat iam nunc debentia dici,
pleraque differat et praesens in tempus omittat.
hoc amet, hoc spernat promissi carminis auctor.

(42—45) So lautet der Text ohne Bentleys Umstellung (45 nach 46), der Heinze und Klingner folgen⁶⁾. Wir belassen das Überlieferte: zu lieben ist iam nunc debentia, zu verschmähen pleraque, nach der Überzeugung des Horaz jedenfalls, der nur das Notwendige und nicht die Fülle der Assoziationen niedergeschrieben sehen möchte. Unterläßt es der auctor, so zu scheiden, wird sein Gedicht niemals werden, wie es versprochen ist.

in verbis etiam tenuis cautusque serendis,
dixeris egregie, notum si callida verbum
reddiderit iunctura novum.

(46—48) Man muß in der Wortfügung vorsichtig sein, hat aber gerade dann die Möglichkeit zu starker Wirkung. tenuis cautusque ist — in Form des participium coniunctum — eine selbständige Empfehlung, der etiam zur Anreihung an die vorhergehende beigesellt ist. In weiterer erwarteter Entfaltung von 40/41 spricht Horaz dann bis 72 über die Wortwahl.

Nun ist aber doch auffällig, daß die beiden sprachlichen Ideale des Horaz für jedwede Gattung von Dichtung in gleicher Weise gelten: es ist ja nicht von einem besonderen Sprach-Ideal etwa des Epos usf. die Rede, und beim ordo versteht sich von selbst, daß die Gattung keinen Unterschied macht⁷⁾. Dennoch er-

6) Über die Probleme der Umstellung Näheres Steidle 35 Anm. 67.

7) ordo setzt Becker 78 — den Begriff vom Früheren lösend — mit „Gliederung“ gleich, entsprechend seiner Annahme, daß mit 40 Neues beginne. (S. a. Becker 84 Anm. 16.) Vermittelnd noch Klingner 15, auch Steidle 35, der in der Forderung nach simplex et unum die nach lucidus ordo miteingeschlossen sieht.

gibt sich die Möglichkeit zu *facundia* und *ordo* aus der rechten Entscheidung für die den eigenen Kräften angemessene Gattung. Horaz hat also eine allgemeine Folge der rechten Wahl festgestellt und damit, wenn man die Beziehung umkehrt, eine allgemeine Bedingung dafür, daß die rechte Wahl überhaupt gelingen wird: nur der wird (welche Gattung auch immer) richtig gewählt haben, der die Voraussetzung für *facundia* und *ordo* erfüllt, man kann geradezu sagen: der über beides gebietet. In diesem Zusammenhang gewinnt die Tatsache, daß die neuen Begriffe *facundia* und *ordo* durch einen Satzbeginn mitten im Vers eingeführt werden, Bedeutung. Diese Einführung verleiht dem Neuen ja nicht den Rang eines selbständigen Kapitels, vielmehr läßt sie es als Zusatz, Erläuterung erscheinen. Dies paßt aufs beste zu der Natur des Gesagten.

Es sind im Abschnitt 1—72 der *ars poetica* grundlegende Aussagen über Dichtung und Dichter gemacht. Nun wünscht man erstens ihre Verknüpfung. Wird es gelingen, die Forderung nach Einheit der Dichtung in 1—13 und die Forderung nach Selbsterkenntnis und rechter Entscheidung des Dichters in 38 bis 40 durch die Verse 40/41 zu verbinden? *ordo* in 41 ist etwas anderes als *simplex et unum* in 23 und *una forma* in 8/9 — schon allein deswegen, weil das Wort sonst nicht eigens definiert wäre. Einheit (im Sinne des Anfangs) wird ferner durch die Zusammenfügung passender großer 'Bauelemente' gewonnen; *ordo* (im Sinne von 41) entsteht durch die rechte Folge von Aussagen, Gedanken (so die Definition in 42 ff.) und betrifft also Teile des Werkes, die sehr viel kleiner als die soeben genannten 'Bauelemente' sind — nämlich die aus Wörtern zunächst gebildeten Körper, die Sätze. (Auch die Abfolge *facundia* — *ordo* in 41 zeigt wohl, daß *ordo* mit der Sprache zu tun hat.) Demnach schiene es verfehlt, die Verknüpfung von 1—13 und 38—40 in 40/41 zu sehen. Eine andere Erklärung des Zusammenhanges geht von der Folge der Abschnitte aus. Davon her läßt sich sagen: Auf dem Wege über die Anschauung eines Beispiels gelangt Horaz zu einer ganzen Gruppe dichterischer Fehler und ihrem gemeinsamen Grund; darauf nennt er den schlimmsten Fehler; die so vermittelte Einsicht in mögliche Mängel macht die Forderung von 38—40 zu einer Notwendigkeit; erfüllt man aber diese unerläßliche Voraussetzung des Dichters, ist für *facundia* und *ordo* der Boden bereitet. Man wird aber auch an die früher genannten Fehler zurückdenken und vermuten dürfen, daß auch sie so vermieden würden, statt ihrer die entsprechenden Tugenden einträten.

Wenn nun eine Einleitung der Epistel angenommen werden soll, kann sie nicht aus einem Teil von 1—72 bestehen, denn dieser Abschnitt ist unteilbar. Daß am Anfang die Rede nichts von der Strenge des Theoretischen an sich hat, verdeckt ja die Zugehörigkeit des Gesagten zu Gedanken über die Dichtung nicht; wir möchten nicht einmal behaupten, daß die bilderreiche Plauderei die theoretische Absicht auch nur verschleierte. Mit 38 wird zwar in anderer Weise geredet, aber doch von derselben Sache — nicht etwa, daß nun von der Nebensache zur Hauptsache, von der Einleitung zum ersten Hauptstück geschritten würde. Ebenso wie die Redeweise in 1—38 die Herkunft und Zugehörigkeit des Gesagten erkennen läßt, tut sie es am Schluß der Epistel und immer in ihrem Verlauf, wo sie ins Heitere ausbiegt, bunte Vergleiche herbeizieht oder satirischen Tones ist. Es wird sich für das ganze Werk ergeben, daß die Verhältnisse in der Dichtung selber mit Ernst besprochen werden, während vom (zu formenden und zu tadelnden) Dichter in sprühender Rede und satirisch zu reden erlaubt ist. Auch der Unterschied von 1—40 und 40—72 wird sich auf diese Formel bringen lassen, zumal wenn 1—23 als Hinleitung auf 24—40 gelten darf⁸⁾.

73—85 werden einige große Stiftungen aus der griechischen Literaturgeschichte erwähnt: Homer findet für die Geschichte von Königen und Kriegen die angemessene Form im Hexameter, ein Unbekannter ordnet der elegischen Form ihre Inhalte zu, Archilochos kündigt seine rabies in Iamben, und dieses Metrum wählen sich — da es geeignete Eigenschaften hat — auch Tragödie und Komödie. Einen großen Bereich von Stoffen behält die Muse den lyrischen Formen vor.

descriptas servare vices operumque colores
 cur ego si nequeo ignoroque poeta salutor?
 cur nescire pudens prave quam discere malo?

(86—88) Wenn aus dem Vorhergehenden geschlossen werden soll, dann sind *descriptae vices operumque colores* nicht mehr als die „festgesetzten abwechselnden Färbungen der Werke“

8) Unübertrefflich sind Klingners Auslegungen der verschiedenen Redeweisen. Über die Abschnitte „satirennahen Tones“ aber auch Becker 67 ff., 80 ff. Daß in 139 (*parturiunt montes...*) mitten unter Empfehlungen über Dichtung eine Wendung dieser Art auftaucht, liegt daran, daß hier ein Dichter getadelt wird. Anders Becker 84.

durch die verschiedenen Formen des Metrums⁹⁾. Der Dichter hat die Bewahrung dieser Formen zu erlernen; dies verlangt Horaz, da er die Einheit der griechisch-römischen Literatur festsetzt und eine mindere Stufe der Reife bei den Römern nicht zulassen will. Die (allgemeine) Forderung nach metrischer Vollkommenheit ist zweifellos eine naheliegende Ergänzung der (allgemeinen) Forderung nach *facundia* und *lucidus ordo*; wir dürfen auch sagen, sie sei eine altvertraute Forderung des Horaz, da sie bereits in *serm. I 10* laut wird — bedeutsamerweise zusammen mit gewissen sprachlichen Forderungen (s. u.).

Wie aber wird Horaz nun fortfahren? Wird er weiter allgemeine Sätze über den Dichter vortragen oder sich zu der Dichtung und ihren einzelnen Gattungen hinwenden? Man kann es schlechterdings nicht voraussehen. Aber es besteht wohl die Forderung zu Recht, daß sich ein neuer Gegenstand aus den Themen des Anfangs in durchsichtiger Weise entwickeln müsse.

2. Die Aussage des unmittelbar anschließenden Abschnittes (89—98) hat zwei Teile. Zunächst wird für Komödie und Tragödie eine Grenze der stilistischen Möglichkeiten gezogen: keine *versus tragici* für die *res comica*, kein *carmen privatum ac prope socco dignum* für die *res tragica*. Wenn in 73—88 nur der Bereich der metrischen Formen gemeint war, ist damit wohl etwas Neues gesagt — denn aus dem Folgenden ersieht man deutlich, daß es jetzt um Probleme der Stilhöhe geht und nicht etwa um die Behandlung der Längen und Kürzen. Es wird da festgestellt, daß es Aufschwünge in der Komödie und Abstiege in der Tragödie gibt — in der Tragödie im Falle des Telepheus und Peleus,

si curat cor spectantis tetigisse querella.

Der Abschnitt 89—98 muß aber nun auf sein Wesen hin erforscht werden: Leitet er etwa gar die Darstellung des Dramas ein? Oder genauer: eine Darstellung von Tragödie und Komödie? Er spricht ja, im Gegensatz zum Früheren, nicht mehr allgemein. In diesem Falle mangelt es, soweit wir jetzt sehen, an einer Verbindung zum Vorigen, zu den Versen 73—88. Die Aufklärung muß aus 99—102 kommen:

⁹⁾ Heinze faßt die Wendung anders: *color* = „stilistische Färbung“. Ähnlich umfassend Steidle 46 ff. Jedoch überschreibt Becker 78 den Abschnitt 73—85 „Behandlung der metrischen Formen“.

nōn satis est pulchra esse poemata: dulcia sunt
 et quocumque volent animum auditoris agunto.
 ut ridentibus adrident, ita flentibus adflent
 humani voltus . . .

Ist die Forderung in 99/100 für Dichtung schlechthin erhoben — etwa auch für Epos und Lyrik? Die Ausdrücke *poemata* und *dulcia* scheinen allgemein; allerdings erzwingt das Wort *auditor* wiederum eine Beschränkung auf vorgetragene Poesie. Für *animum agere* wird man zunächst an das Drama denken, von dem Horaz ja *epi. II 1*, 210—213 die Fähigkeit des *animum agere* behauptet — und zwar, das ist von größter Bedeutung, als etwas dieser Gattung Eigentümliches, als ihr eigentliches Verdienst. So wären wir also doch bei einem Grundsatz angelangt, der ausschließlich dem Drama gilt, und die Wendung zu Tragödie und Komödie in 89 brächte nicht ein Exempel allgemeiner Verhältnisse (von denen immer weiter die Rede sein soll, wie auch früher), sondern den tatsächlichen neuen — speziellen — Gegenstand. Der Übergang läge dann notwendigerweise in *nōn satis est . . .*; es müßte in den früheren Abschnitten der Schrift vom *pulchrum* die Rede sein, an das sich nun — speziell für Tragödie und Komödie — weitere Ideale reihten. Vom Allgemeinen der Dichtung würde zum Besonderen des Dramas weitergeschritten. Diese Erklärung des Zusammenhanges, die zunächst vielleicht wenig überzeugt, läßt sich aus *epi. II 1, 71—75* mit größerer Überzeugungskraft ausstatten, weil Horaz das *pulchrum* dort durch Wortwahl und Versbehandlung (entsprechend 40—72 und 73—88) bestimmt, und ebenso aus *serm. I 10*¹⁰). Wie steht es aber, wenn 99/100 allein für Tra-

10) Die Stellen aus Steidle 61 Anm. 58, in abweichender Auslegung. — *serm. I 10* handelt von Lucilius. Hätte dieser mit seiner satirischen Schärfe auch den Anspruch auf alle übrigen Prädikate der Dichtung erworben, dürfte Laberius ebenfalls beanspruchen, daß sein *poema pulchrum* sei. (Also schrieb auch Lucilius kein *pulchrum poema*.) So erhebt Horaz die Forderung nach sprachlicher Knappheit im rechten Ethos (9—15), die zu der Forderung nach metrischer Glätte hinzutritt, wie sie aus 1/2 abzuleiten war. Beide Forderungen kehren später wieder (56—61, 67—73). Die in der Kritik an Lucilius sichtbare Vorstellung des Horaz von einem satirischen *carmen pulchrum* umfaßt das Sprachliche und das Metrische; es wird möglich sein, von da aus eine Brücke zur *ars poetica* zu bauen. In der *ars poetica* ist das Sprachliche durch *lucidus ordo* und *facundia* bestimmt: im Falle des Lucilius wird zwar von *facundia* nicht geredet, aber dies verbietet den Brückenschlag doch nicht, da es ja nicht um eine wörtliche Wiederholung über zwei Jahrzehnte hinweg geht. (Im Falle von *epi. II 1, 71—75*, wo Livius Andronicus kritisiert ist, wird dagegen von *ordo* nicht gesprochen.)

gödie und Komödie gesagt ist, mit den allgemeinen Ausdrücken *poemata* und *dulcia? poemata* wird man aus 89—98 als „Tragödie und Komödie“ verstehen können — und zwar stellt sich dieses spezielle Verständnis leichter ein als das allgemeine (= „Dichtungen schlechthin“). Denn wir sind nun einmal durch 89—98 zu Tragödie und Komödie geführt, und man versteht leicht das Spätere, 99/100, aus dem Früheren als speziell gemeint, schwer aber das Frühere, 89—98, aus dem Späteren als bloßes Exempel. Hat man einmal den Standpunkt eingenommen, daß 99/100 nur noch Tragödie und Komödie in Rede stehen, so ist es unerheblich und bedarf keiner weiteren Erörterung, ob die in 99/100 erhobenen Forderungen für die Dichtung schlechthin (alle Gattungen ohne Ausnahme) gelten können oder nicht. Mögen es nun allgemeine Forderungen sein oder nicht, ausgesprochen sind sie für Tragödie und Komödie, in der Absicht, für diese beiden Gattungen mehr auszusagen, als 40—88 über Dichtung im allgemeinen ausgesagt ist, und augenscheinlich auch in der Absicht, mit einer Behandlung des Dramas zu beginnen¹¹⁾. Selbst der verwickelte Fall, daß die Forderungen nicht ganz allgemein, aber auch nicht ganz speziell wären, braucht uns nicht zu kümmern, und ebensowenig berührt es uns, wenn die eine der Forderungen (*dulcia sunt*) allgemeiner sein sollte als die andere (*animum auditoris agunto*) — denn man könnte ja fragen, ob Psychagogie der gemeinten Art tatsächlich von jedweder Art von Dichtung zu verwirklichen sei.

In der Folge wird die Möglichkeit der Psychagogie genauer erörtert. Die Fähigkeit des Menschen zur Sympathie steht fest (101/102); für Telephus und Peleus aber wird die Bedingung der Sympathie formuliert, das Entsprechende für andere Affekte notiert und schließlich die allgemeine Regel festgelegt, nach der die Natur verfährt und auch der Dramatiker verfahren muß: sonst errege er im Theater nur Gelächter (102—113)¹²⁾. Mit 114 aber wird offenbar neu eingesetzt. Von Unterschieden

11) Einer der Hauptunterschiede der hier versuchten Erklärung der *ars poetica* gegenüber der Mehrheit der bisherigen Urteile beruht darin, daß das Drama zum Kern der Sache und seit 89 zum alleinigen Thema gemacht wird. Jedoch dürfen wir uns auf Steidle 82 berufen: „Die Besprechung des Dramas setzt nicht, wie man bisher allgemein glaubte, mit dem V. 153 sondern bereits mit dem V. 89 ein und wird nicht mehr fallen gelassen.“ Allerdings sind wir im Zweifel, ob (so Steidle a.O.) Drama und insbesondere Tragödie „zugleich in paradigmatischem Sinn“ fungieren (weiteres s. o. im Text). Becker 79: „... wendet sich die Betrachtung nach und nach dem Drama zu.“

12) Darüber auch Anm. 16.

der Personen ist nun die Rede. Lassen wir das problematische erste Paar zunächst beiseite, so geht es um Unterschiede im Lebensalter, im Stand, im Beruf, ferner in der Herkunft (*intererit multum . . . , loquatur . . .*)

Colchus an Assyrius, Thebis nutritus an Argis.

(118) Unter den klaren Gegensatzpaaren finden sich solche, deren Glieder der Tragödie zugehören (*matrona — nutrix*), aber auch solche aus der Komödie (*mercator — cultor agelli*); *senex — fervidus (iuvenis)* mag auf das eine wie das andere gehen. Colchus — Assyrius wird kaum davon her bestimmt werden können, daß Colchis die Heimat Medeas ist; eher läßt sich an zwei Arten von Sklaven denken (Assyrius für Horaz = Syrius, vgl. *carm. III 4,32*; Colchus noch in *carm. II 20,17*). Die wilde Landschaft fast am Ende der Welt bringt einen anderen Menschenschlag hervor als die zivilisierte Küste des Mittelmeeres. Ist nun aber ein in Theben oder in Argos „Aufgezogener“ eine Figur der Komödie oder der Tragödie? Wenn wir an die Komödie denken wollen, dürfen wir auf die verschiedenen Wesensarten griechischer Stämme hinweisen, wenn wir den Bezug zur Tragödie herstellen, uns der Verschiedenheit mythischer Umwelten erinnern. (Wahrscheinlicher ist die erste dieser beiden Möglichkeiten.) Das erste Gegensatzpaar aber muß nun wohl doch *divos — heros* lauten. Davos — heros ginge auf den Unterschied zwischen den Gattungen Tragödie und Komödie; in allen anderen Paaren finden sich jedoch Figuren nebeneinandergestellt, die in der gleichen Gattung miteinander auftreten. Daß Beispiele aus Tragödie und Komödie *promiscue* erscheinen, liegt übrigens ebenso daran, daß es dem Horaz um Unterschiede innerhalb der Stücke geht: solche des Alters, des Standes, des Berufs, der Herkunft — bei Barbaren und Griechen¹³⁾.

13) K. Latte, *Reste frühhellenistischer Poetik im Pisonenbrief des Horaz*, *Herm.* 60, 1925, 3 Anm. 1, setzt Colchus — Assyrius mit den Tragödienfiguren Medea — Kadmos gleich. Wir haben wegen der maskulinen Form Bedenken; da Medea die einzige nennenswerte Tragödiengestalt aus Colchis ist (doch nicht Apsyrtos?), wird sie nicht als mitgemeint erscheinen. Der Unterschied zwischen Landschaften ist in der Komödie vielleicht nicht unbedeutend. Zumal Theben ist immer als eine Landschaft mit höchst eigenen Menschen angesehen worden (R. Hirzel, *Plutarch*, 1912, 1 ff.), und Horaz wußte davon (*epi. II 1, 244* in Anspielung auf die thebanische Stumpfheit *Boeotum in crasso . . . aere natum*). Wir würden auch in der zweiten Hälfte von 118 (Thebis — Argis) also den Bezug auf die Komödie vorziehen. Von einem Irrtum des von einer Quelle abhängigen Horaz möchten wir keinesfalls sprechen.

Aus der Feststellung bedeutsamer Unterschiede in 114 bis 118 leitet sich die Forderung ab:

aut famam sequere aut sibi convenientia finge
scriptor.

(119/120). Die folgenden Einzelheiten (120—127) beziehen sich allesamt auf die Personengestaltung im Drama. Ist also auch 119/120 keine allgemeine Regel? Dem Satz 119/120 fehlt zunächst ein Wort wie *poema*, das allgemeinen Bezug nahelegt; er hat andererseits die Wendung *sibi convenientia*, die Bezug auf das Dramatische empfiehlt. Gemeint kann hier nach 127 nichts anderes sein als die Wesensgleichheit einer Person durch ein ganzes Werk hindurch. Was für einen Sinn hätte die Forderung nach „mit sich selbst Übereinstimmendem“ in Bezug auf andere Bereiche der Gestaltung? Zumindest wird man sagen können, er sei da weniger einzusehen. Ebenso klar wie das Spezielle der Forderung von 119/120 aber ist ihr Bezug zu 114 bis 118. Horaz hatte in diesem Abschnitt ja nicht etwa Individuen, sondern verwandte und doch zu trennende Personengruppen genannt (wie gesagt, ein Grund, *divos* — *heros* zu lesen). Je nach der Art, in die eine Bühnenfigur schlägt, bestimmt sich ihre Art, zu reden. Man darf nicht glauben, es sei unerheblich, ob man hier einen Unterschied mache oder nicht. Damit nun das Richtige entstehe, gibt Horaz zwei Empfehlungen: entweder Bindung an die Überlieferung (wo die notwendigen Unterschiede ohnehin gewahrt sind, etwa ein *Heros* niemals wie ein Gott redet, usf.) oder „Erfindung“ von Figuren, die „mit sich übereinstimmen“, also nicht etwa vom einen Wesen ins andere gleiten, sondern bleiben, wie sie eingeführt sind. Es geht in der Empfehlung von 119/120 genau um die Bewahrung des Typischen, die in 114—118 als notwendig erwiesen war. 120—127 folgen Erläuterungen der beiden nach 119/120 möglichen Verhaltensweisen.

So verbleiben wir weiter in einer Darstellung des Dramas. Die Empfehlung, die für die Gestaltung der Personen gegeben wird, legt die Frage nahe, wie der Dichter dennoch unverwechselbar Eigenes schaffen könne. 128—135 deutet auf die Schwierigkeit (und damit auch den Ruhm) des *proprie communia dicere* und zeigt ein Verhalten auf, das eigenes Recht an der Sache sichert. 136—153 aber scheint der Einordnung in eine Reihe von Empfehlungen zum Drama zunächst Widerstand entgegenzusetzen:

nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim:
 fortunam Priami cantabo et nobile bellum

...

quanto rectius hic, qui nil molitur inepte:
 dic mihi, Musa, virum, captae post moenia Troiae

...

(136 ff.) Hier wird der Kykliker dem Homer entgegengesetzt — aber in bezug worauf? Ungeachtet der Tatsache, daß sein Exempel aus dem epischen Bereich stammt, will Horaz hier eine Warnung an denselben Dramatiker richten, für den er 128—135 seine Ratschläge formulierte. In 134/135 hatte er ihn von einer imitatio abgehalten, die sich zu sehr beschränkt; 136 ff. möchte er ihn — indem er ihm den erzählenden Kykliker im Gegensatz zu seinem Vorbild Homer vor Augen führt — vor einer Stoffwahl warnen, die Vollständigkeit ankündigt und keine Auslassung kennt¹⁴).

Wir können bereits an diesem Punkt eine Aussage über die Darstellungsweise der ars poetica wagen. 73—88 ist mit 89 bis 113 und 114—127 dadurch verbunden, daß die allgemeine Forderung nicht am Anfang steht, sondern aus einer Gruppe von Mitteilungen (73—85; 89—98; 114—118) folgt, die man Feststellungen reiner Fakten nennen kann. (Je nach der Art der zu erhebenden Forderung sind die Fakten der Gesamtheit der Dichtung oder nur dem besonderen Bereich des Dramas entnommen.) Ein Unterschied zwischen 73—88 einerseits und 89—113, 114 bis 127 andererseits liegt darin, daß in dem zweiten Falle auf die Regel noch weitere Erörterungen folgen; das eine wie das andere Mal haben die Erörterungen den Zweck, die Anwendung der Regel zu lehren. Wir werden diese Darstellungsweise — zu deren drei Exempeln wir nicht ohne gewisse Einschränkungen 24—40 fügen können — noch öfter antreffen. Vor allem aber ist von Bedeutung, daß wir bereits durch einen vorläufigen Rückblick auf 1—152 klar zu sehen meinen, es sei die ars poetica im wesentlichen eine Schrift über das Drama. Offenbar macht Horaz den Übergang zum Drama für sein Gefühl vollkommen deutlich, indem er nach den allgemeinen Mitteilungen

14) Zweifellos liegt hier keine eigenständige Behandlung des Epos vor, wie frühere Erklärer annahmen. Wir möchten allerdings auch den von Klingner und Becker (82 mit Anm. 11) angewendeten Ausdruck „Exkurs“ fernhalten und die Relation von sic — ut in 136 ganz ausnutzen, indem wir von einem Vergleich sprechen. Alles, was vom Epos gesagt ist, läßt sich ihm unterordnen.

73—85 in 89—98 nur noch von Tragödie und Komödie redet. Denn die Auswahl der Fakten bestimmt ihm, worum es in der Folge gehen wird.

3. Die Fortsetzung zu 89—152 eröffnen Verse, die zu den schwierigsten des Werkes gehören:

tu, quid ego et populus mecum desideret, audi.
 si plausoris eges aulaea manentis et usque
 sessuri . . .

(153—155) Über das tu sagt Klingner (30 Anm. 2) vortrefflich: „Die ähnlichen Stellen . . . zeigen, daß tu den Empfänger der Unterweisung vom Betrachten der Fehler, die ein anderer gemacht hat, zurückholt zu dem, was im Gegensatz dazu er zu tun hat“. Demnach wird der Dramatiker nun Anleitungen erhalten, die ihn zur rechten Gestaltung des Dramas befähigen. Wir haben es mit einer Fortsetzung der Anrede etwa von 128 — nach den Warnungen in 130—152 nun wieder in empfehlender Absicht — zu tun.

Die Maßstäbe der folgenden Lehren sind nun von Horaz und dem Volk gesetzt. Sogleich ersteht die Frage, ob die in der Folge erteilten Lehren nicht solcher Einleitung spotten. Wie kann das römische Volk, über dessen Kunstsinn Horaz gelegentlich mit Kritik zu reden hat, von den Dingen, die da angeraten werden, ein Bewußtsein haben und sie gar fordern?¹⁵⁾ Man muß vielleicht einen angemessenen Begriff für das Wort populus suchen, der nicht mit der Gesamtheit der Zuschauer gleichzusetzen ist. „Volk“ kann Höheres sein als eine zufällig zusammengetretene, bunt gemischte Zuschauerschaft — es kann ein geschichtliches Ideal im Sinne unserer „Nation“ bedeuten, wobei mehr gefordert sein mag, als die Gegenwart verwirklicht. Auch dies ist denkbar, daß dem Volk sein „Sehnen“ nach einer besseren Dichtung erst in dem Augenblick bewußt wird, da sie gestaltet vor ihm steht — also in der Zukunft. (Weniger wird man an die Gemeinschaft der Besten denken, für die Horaz schreibt, *serm. I 10, 76 ff.*) Nun fügt sich unsere Stelle zu dem, was Horaz anderwärts sagt. Der Satz *si plausoris . . .* aber kann ohnehin nicht zu einer Einleitung der folgenden Ratschläge insgesamt gehören, weil der Zuschauer hier während, nicht am Ende

15) Einer der Gründe, weswegen Becker 40—250 aus einer griechischen systematischen Lehrschrift herleitet, ist der, daß hier mit einem über die römischen Verhältnisse hinausgehenden Kunstsinn des Publikums gerechnet werde (80 mit Anm. 5; vgl. Klingner 67).

des Stücks vorgestellt ist: er soll dieses Ende nur erwarten wollen. Mit einem solchen Zuschauer kann der Wunsch nach fünf Akten (189) nicht zusammengebracht werden. Dieser Wunsch hat charakteristischerweise aber mit der Wiederaufführung des Dramas zu tun (*fabula, quae posci volt et spectanda reponi*, 190)¹⁶).

Der erste Ratschlag heißt die Wesenszüge der einzelnen Altersstufen beachten (156—178). Weiter sei die Scheidung zwischen dramatischer Aktion und (Boten-)Bericht so vorzunehmen, daß der stärkere Reiz des Dramatischen berücksichtigt werde — allerdings sei hinwiederum Grausiges und Unwahrscheinliches von der Bühne fernzuhalten (179—188). Bemerkungen über die rechte Länge des Stückes, über den *deus ex machina* und die Schauspielerzahl schließen sich an; sie sind recht knapp (189 bis 192). Dann aber folgt, was von besonderer Bedeutung zu sein scheint. Möglicherweise unternimmt Horaz hier den Versuch einer Restauration. Der Chor, so wird gefordert, sei ein Schauspieler und trage zur Handlung Gehöriges vor, keine unabhängigen *entr'actes* (193—201). Diese Forderung mag einem römischen Dichter der Zeit kühn erschienen sein und mit seiner Praxis und seiner Neigung gleichermaßen in Widerstreit gelegen haben. Überblickt man nun aber die Empfehlungen in 156—201, so wird man finden, daß das Selbstverständliche und leicht Einsichtige mit wenigen Worten abgemacht ist, während Ausführlichkeit dem Neuartigen (193—201) oder — was ebenso von didaktischem Gesichtspunkt aus zu betrachten ist — den Beispielen (156—178) gewidmet wird. Man wird sagen können, 156—201 sei als Lehrstück für einen römischen Dramatiker wohl zu denken¹⁷).

Wie aber fügt sich dazu der nächste Abschnitt? Es läßt sich nicht übersehen, daß hier, im Gegensatz zu 156—201 und in Anlehnung an 73—85, 89—98, 114—118, historische Fakten mitgeteilt werden. Danach scheint es, als gelte die Ankündigung von 153 nicht mehr. „Eine einfache Flöte war dazu nützlich, den Chören beizustehen und die Sitzreihen zu erfüllen, wo sich ein

16) Man wird diesen Wunsch den Zuschauern wohl zutrauen können. 112/113 ist Ähnliches von ihnen ausgesagt: sie lachen über *dicta fortunis absona*. Das eine kann das andere bestätigen. Über das Bedürfnis des römischen Volkes nach einer vollkommenen dramatischen Kunst vgl. auch 289 ff., worüber u. im Text gehandelt ist.

17) Eine Illustration mag die Kritik des Horaz an Plautus sein (*epi. II 1, 170 ff.*), zumal an dessen Personenbehandlung.

zählbares, rechtschaffenes Volk versammelte“ — so beginnt Horaz. Aber versetzt er uns ins alte Attika oder ins alte Italien? Man wird vielleicht annehmen müssen, daß sein Leser, obwohl jede Ortsbestimmung fehlt, an Attika dachte¹⁸⁾. Dort geschahen also auch die weiter verzeichneten Ereignisse: Rhythmus und Weise werden freier, der Flötenbläser dringt auf die Bühne vor (als Begleiter von Monodien?), die Leier nimmt an Saiten zu, und die Chöre verlieren die alte Schlichtheit ihrer Rede. Mit dieser letzten Mitteilung ist wohl der Zusammenhang von 202 bis 220 kenntlich geworden: es geht um eine Ableitung eines Chorliedes, das dem von Horaz in 193—201 empfohlenen entgegengesetzt ist, aus dem Verfall der Sitten. Damit ist ein Modell, das man der horazischen Empfehlung entgegenhalten könnte, beiseitegesetzt¹⁹⁾. Die Reihenfolge der Mitteilungen in 202 bis 219 ist übrigens einfach: Zwei Phasen der Musik (202—207; 208—213) stehen gegeneinander, dann (sic . . . que, sic etiam . . . et) sind die Folgen des Umschwungs verzeichnet (214—219).

Mit 220 aber setzt die Behandlung des Satyrspiels ein, die bis 250 währt. Es geht darum, diesem Spiel die gravitas im iocus zu sichern, die ihm von Ursprung an (222) eignet. Dies geschieht durch gebührenden Abstand sowohl zum tragischen wie auch zum komischen Stil. 220—250 kann nun keinesfalls mehr an die Ankündigung von 153 angeschlossen werden. Denn dort sind nur Tragödie und Komödie ins Auge gefaßt: gerade 89 bis 98, wo sich ein Hinweis am ehesten hätte einstellen müssen, fehlt jede Andeutung einer dritten Form. Wenn aber 220—250 somit als ein gegenüber 153 selbständiges Kapitel anzusehen ist, muß 202—219, die Behandlung der Musik, entsprechend eingeschätzt werden. Denn beide Stücke setzen ähnlich ein: auch 220—224 ist ein historischer Rückblick. Allerdings verbleibt ein Unterschied zwischen 202—219 und 220—250: im ersten Stück wird keine Empfehlung ausgesprochen. Vielleicht könnte man sie

18) An Attika denkt Heinze, an Italien etwa Latte (vgl. o. Anm. 13) 4, unter Berufung auf Vahrens Auslegung von Cic. leg. II 15, 39. Jedoch seien die Beispiele der horazischen Polemik aus griechischer Quelle, für römische Verhältnisse nicht passend, herübergenommen.

19) Es muß dies nicht ein Modell sein, das in römischer Dichtung bereits verwirklicht war. (Über unsere Kenntnis von den Chören früher Tragödien vgl. Latte a. O. 5 f.) Der von Horaz abgewehrte Gegner mag gleichfalls eine Theorie vertreten, sich jedoch vom Geschmack späterer griechischer Dichter, Euripides, Agathon, Philoxenos, leiten lassen. Auch dies ist möglich, daß Horaz einem Einwand zuvorkommen will, der erst noch zu formulieren wäre.

stillschweigend daraus herleiten, aber diese bloße Möglichkeit ist zu wenig, um den Unterschied aufzuheben. Es muß somit bei der Ungleichheit der Funktionen in einer Gleichheit der Einsätze bleiben: dies ist in lebendiger Rede erlaubt.

Da aber nun 202—219 und 220—250 nicht mehr als Forderungen des Publikums von 153 erscheinen, ist einem gewichtigen Einwand gegen unsere Erklärung dieser Versgruppe begegnet (vgl. o. Anm. 15). 251—274 bietet die gleiche Einleitung wie die beiden vorhergehenden Stücke, es enthält eine Darlegung über den Vers des Dramas mit ausführlicher Empfehlung (ist also im ganzen 220—250 näher als 202—219). Hier stehen auch die berühmten Verse über den Umgang mit griechischen Vorbildern; gemeint sind sie zunächst in Beziehung auf die Verstechnik²⁰). Auch ein viertes Stück gleicher Einleitung ist vorhanden²¹). 275—284 wird eine Phase griechischer Literaturgeschichte (Entstehung von Tragödie und Komödie) umrissen. Dies aber soll nur den Boden für die Feststellung bereiten, daß die Römer sich auf dem gleichen Felde versucht haben — jedoch mit dem Mangel an *limae labor et mora*; und aus dieser Feststellung hinwiederum nimmt Horaz den Aufschwung zum Amte eines Erziehers römischer Dichter:

nil scribens ipse docebo,
unde parentur opes, quid alat formetque poetam,
quid deceat, quid non, quo virtus, quo ferat error.

(306—308) Wie man zugeben muß, geht dieser Aufschwung nicht aus einer umfassenden Einsicht in den mangelhaften Zustand römischer Poesie hervor. Horaz spricht nicht von seiner eigenen Gattung, der Lyrik, nicht von der Gattung des Freundes Vergil, der Epik — er spricht allein vom Drama. Dies ist nicht nur nicht erstaunlich — erstaunlich wäre vielmehr das Gegenteil. Dramatische Dichter sind es also, die das Folgende hören sollen, oder jedenfalls Römer, die sich auf dramatische Dichtung lenken lassen, Berufung dafür fühlen. Daß auch anderen nützlicher Ratschlag gegeben wird, steht dem nicht entgegen.

Wir haben in dem bis jetzt überblickten Teil der *ars poetica* eine Einheit der Darstellungsweise gefunden. Horaz beginnt 73, 89, 114, 202, 220, 251, 275 jeweils mit der Feststellung von

20) Erweiternd Klingner 36, Becker 102 f.

21) Becker sieht eine große Zäsur nach 250, da kein geschlossener Zusammenhang vorhanden sei und sich seit 250 das Interesse am römischen Dichter finde.

Tatsachen (aus dem allgemeinen Bereich der Dichtung oder aus dem besonderen Bereich des Dramatischen) und leitet seine Rede dann zu einer Aussage oder Forderung. Die bedeutenden Absätze sind somit alle gleich gestaltet. Auszunehmen ist die eigens eingeleitete Reihe von Empfehlungen an den dramatischen Dichter 153—201. Schon von diesem Punkte aus wird man Unabhängigkeit des Horaz in der Disposition vermuten; diese Vermutung wird bestärkt, wenn der Beginn 1—88 (Forderung nach sprachlichen und metrischen Tugenden, auf eine geeignete Einleitung folgend) offenkundig horazisch erscheint. Es kommt hinzu, daß es im ganzen betrachteten Abschnitt um das Drama in lateinischer Sprache geht — einen Gegenstand, für den eine griechische Quelle nicht zu denken ist, wenn jedenfalls die Quelle nicht nur diese oder jene Einzelheit, sondern auch die Disposition des Ganzen liefern soll.

4. Die Ankündigung einer Reihe von Gegenständen in 306—308 wird im folgenden tatsächlich erfüllt²²⁾. 309—322 gibt der dichterischen Fähigkeit, einen rechten Charakter zu bilden, die philosophische Grundlage (307: *unde parentur opes*). 323—332 ist zwar ein wenig ängstlich formuliert — griechische und römische Jugend wird verglichen, der angeborenen Begabung zur Muse bei der einen steht der anerzogene Geschäftssinn bei der anderen gegenüber —, aber man ersieht die von Horaz gewünschte Jugendbildung (307: *quid alat formetque poetam*). 333—346 wird ein Nebeneinander von *prodesse* und *delectare* empfohlen, dieses mache ein Werk erfolgreich (308: *quid deceat*). 347—390 erörtert die Fehler des Dichters, die verzeihlichen und die unverzeihlichen, und richtet ein Schandmal der Mittelmäßigkeit auf (308: *quid non deceat*). 391—407 nennt zunächst Orpheus und Amphion, den einen als Stifter gesitteten menschlichen Wesens, den anderen als Städtegründer. Daher kam den „göttlichen Dichtern“ Ruhm und Ehre. Vergleichbare Stiftungen anderer Dichter, etwa Homers oder Tyrtaios', folgen — auch sie werden wir als eine Quelle von Ehrung ansehen sollen. Daher die Forderung an den Dichter

ne forte pudori
sit tibi Musa lyrae sollers et cantor Apollo.

22) Klingner 41: „Ungefähre Vorbereitung auf das Folgende.“ Entschieden eine Ankündigung ablehnend Becker 94 mit Anm. 22 (dort Hinweis auf Frühere, worunter Heinze, der freilich einem Mißverständnis in bezug auf *nil scribens ipse* erliegt, s. o. im Text).

(406/407) Dichtung ist eine erhabene Sache: man lasse sich daraus keine Schande erwachsen. Wir werden sagen können: Dieses Gebot erfüllen, heißt *virtus* besitzen (308: *quo ferat virtus*).

Wenn man derartige Umsetzungen zuläßt, sind so für fünf Bestandteile der Ankündigung in 306—308 die Verwirklichungen vorhanden. 408 setzt mit der Frage ein, ob *natura* oder *ars* ein Gedicht lobenswert machen. Horaz entscheidet sich für eine mittlere Position und folgert die Notwendigkeit harter Arbeit an sich selbst; nicht so tut ein Dichter-Typus der Gegenwart. Diesen Dichtern ist der Erfolg alles, das Eingeständnis eigener Mängel nichts. Hat man die Mittel, hält man sich eine *Claque*. Gegen eine solche Schar lügnerischer Freunde tritt Quintilius Varus als der wahre Freund und aufrichtige Kritiker. Mangelt es dem Dichter an rechter Ermahnung, wird er sich zum Gespött der Menschen machen, ein *vesanus poeta* sein, dem die Einsichtigen aus dem Wege gehen, die Kinder nachsetzen werden. Fällt ein solcher Mann in die Grube, wird Horaz jedenfalls nichts zu seiner Rettung tun. Der lange Abschnitt, von satirischer Rede und heiteren Bildern geprägt, ist dennoch eine Antwort auf die Frage *quo ferat error* (308). Denn „Irrtum“ ist nicht ein *peccatum* oder *delictum* wie das 347 ff. Beschriebene — es kann in 308 nichts Geringeres gemeint sein und ist in 408—476 nichts Geringeres gemeint als der 290 ff. gezeigte Fehler im Verhalten römischer Dichter, ihre Abneigung gegen Sorgfalt der Gestaltung.

Wir wären somit zu einem einfachen Aufbau des beträchtlichen letzten Teiles der *ars poetica* gelangt, der obendrein genau angekündigt wäre. Die Eigentümlichkeit bei der Gliederung früherer Abschnitte ist auch hier anzutreffen: Einleitung des Neuen durch Formulierungen über historische oder allgemeine Verhältnisse von einer gewissen Monumentalität (309, 323, 333, 347 — einzige Einleitung mit verbindender Partikel —, 391, 408). Darin besteht eine starke Verbindung zu den früheren Teilen, aber unüberhörbar ist auch, daß weiterhin der dramatische Dichter angeredet wird: so in 316 und 339 ff. Von diesem Gesichtspunkt aus wird man bezweifeln, daß *nil scribens ipse* in 306 einen von Odendichtung abgekehrten Horaz meine; es scheint vielmehr, daß Horaz auf seine Distanz gegenüber dramatischer Poesie weise. Damit aber entfällt das einzige innere Indiz einer Datierung des Werkes²³).

23) Becker 66. Zunächst gilt es zu sehen, daß die 291—301 charakterisierten Dichter Dramatiker sind; *unusquisque poetarum* (301) meint den

5. Wenn unsere Erklärungen des Zusammenhanges in der ars poetica das Richtige treffen, hat die Disposition folgendes Gesicht:

I. Forderungen an den Dichter im allgemeinen, ohne Blick auf das Drama: Forderung nach Einheit des dichterischen Werkes (1—13). Sünden der Dichter gegen dieses und andere Gebote; ihre Ursache (14—31). Schlimmste Sünde (32—37). Forderung nach rechter Wahl des Gegenstandes, die auch für *facundia* und *ordo* bedeutsam ist (38—41). Näheres über diese Elemente des Sprachlichen (42—72). Bewahren der gestifteten metrischen Formen — eine Grundlage des Dichtertums (73—88).

II. Hinleitung zum Drama und erste Mitteilungen über dessen Erfordernisse: Eine stilistische Besonderheit in Tragödie und Komödie, in der Tragödie aus dem Wunsch nach Ergriffenheit erklärlich (89—98). Forderung nach Psychagogie im Drama; Voraussetzung zu ihrer Erfüllung von der menschlichen Seele her (99—113). Bedeutung der Verschiedenheit der Personen (114—118). Zwei Möglichkeiten, dem Anspruch in der Gestaltung der Personen gerecht zu werden (119—127). Das Rühmliche der ersten Möglichkeit, des Anschlusses an die *fama* (128 bis 130). Empfehlung eines vorteilhaften Verfahrens der *imitatio* und Warnung vor Fehlern (131—152).

III. Einzelheiten der dramatischen Gestaltung, die Horaz empfiehlt: Einleitung (153). Forderung nach Einklang zwischen Lebensalter und Wesen der Personen (154—178). Forderung, agiertes und berichtetes Geschehen betreffend (179—188). Forderung, Aktzahl, *deus ex machina* und Schauspielerzahl betreffend (189—192). Forderung, den Chor betreffend (192—201).

IV. Weitere Mitteilungen über das Drama: Entwicklung der Musik (202—219). Das Satyrspiel und seine besonderen

Kreis von 288 (*Latium* würde im literarischen Ruhm seinem Waffenruhmgleichkommen, wenn die Dramatiker das Ihre täten — auf anderen Feldern der Literatur fehlt der Ruhm nämlich nicht.) So sind *poemata* in 303 Werke dramatischer Art; denn Horaz hat sein Verhalten gegen das Verhalten dramatischer Dichter abgesetzt und daraus gefolgert, daß er bessere Werke als diese Leute schreiben könnte — das heißt also: bessere dramatische Werke. *nil scribens ipse in 306* ist dann durch 303/304 (*non alius faceret meliora poemata, verum / nil tanti est*) erläutert. Dramatische Poesie lehnt Horaz für sich auch *epi. II 1, 208* ab, Daß es gerade den römischen Dramatikern an *litura mangle*, sagt *epi. II 1, 167—174*. Wir dürfen von daher sowohl die Auslegung des *nil scribens ipse* wie auch die o. im Text gegebene Erklärung für die Grundabsichten der *ars poetica* stützen.

Ansprüche (220—250). Das dramatische Versmaß, die römischen Mängel seiner Behandlung und die Forderung, sie durch Studium der Griechen zu überwinden (251—274). Das große Paar der griechischen dramatischen Arten und die Mängel ihrer römischen Entsprechung, Notwendigkeit einer Ausbildung des römischen Dichterstandes in dieser Hinsicht und Ankündigung eines solchen Versuches durch Horaz (275—308).

V. *Ausführung der Absicht von 306—308*, nach den sechs Teilen der Ankündigung: unde parentur opes (309—322). quid alat formetque poetam (323—332). quid deceat (333—346). quid non deceat (347—390). quo virtus ferat (391—407). quo error ferat (408—476).

Dies ist, wie wir zugeben wollen, eine Disposition, die geringen Willen zur Anwendung der großen literaturtheoretischen Begriffe und zu einer darauf gegründeten allgemeinen Systematik erkennen läßt. Es wird aber vielleicht gesagt werden können, daß sie dem Stil eines horazischen Briefes nicht unangemessen ist. Denn es ist von der Gesamtheit der Briefe her — und auch von einem Wesensbilde des Horaz aus — kaum wahrscheinlich zu nennen, daß die ars poetica ein in lockerem Schleier verborgenes strenges System wolle. Soll man annehmen, Horaz habe dieses eine Mal in einer Beute aus fremder Sphäre Gewinn erblickt: in einer Aneignung dessen, was das Handbuch auszeichnet? Wenn also die vorgeschlagene Disposition dem besonderen Briefe mit Genauigkeit abgenommen wäre und den horazischen Briefen im allgemeinen entspräche — warum sollte man, gleichsam über das Vorhandene noch eine Folie mit eigener Zeichnung legend, des weiteren ein allgemeines System heranzuführen? Es kann dies ohnehin nur um einen nicht geringen Preis geschehen. Man muß erstlich aus seiner eigenen Kenntnis der literarischen Theorien einige von Horaz gelegentlich genannte Begriffe zu tragenden Säulen des Gebäudes machen, muß manche Mitteilungen auf derartige Begriffe beziehen, ohne daß Horaz es selber tut, und dies ist vielleicht nicht immer erlaubt. Man muß ferner in dem Besonderen, der Behandlung des Dramas, das Allgemeine, die Behandlung von Dichtung schlechthin, erblicken und die ausdrückliche Absicht des Horaz, Ausbildung römischer Dramatiker, aus der Stellung der Hauptsache verweisen. Man muß drittens Horazens eigene Andeutungen einer Gliederung, wie sie 153 und 306—308 zu finden sind, vernachlässigen.

Unser Vorschlag einer Disposition mag sich in weiteren Einzelheiten selber rechtfertigen²⁴⁾. Jedoch sei gewagt, einige allgemeine Sätze über die *ars poetica* zu formulieren, die sich aus der Annahme unseres Vorschlages ergäben. Die *ars poetica* ist nunmehr als Behandlung des Dramas gedacht — für römische Dichter²⁵⁾. Gäbe es in Rom hohe und anspruchsvolle dramatische Kunst, so wäre Latiums literarischer Ruhm vollkommen und seinem politischen Ruhme gleich (289—291, vgl. o. Anm. 23). Unmöglich, zu denken, daß Vergil und Horaz — der Epiker und der Lyriker — nicht ein Äußerstes zum literarischen Ruhme Latiums getan hätten: nun fehlt es nur noch am Drama. So hat die *ars poetica* sich Gegenstand und Empfängerkreis erwählt, wie es sinnvoll war. Daß die Mitteilungen insgesamt römischen dramatischen Dichtern von Nutzen sein können, ist nicht zu bestreiten. Man prüfe das Einzelne in allen Abschnitten: nichts an den Ratschlägen, die Horaz gibt, an den Forderungen, die er erhebt, ist so trivial, daß es zu den gedachten Empfängern nicht passen will, hinter allem kann ein von Horaz gefühlter oder gar ein tatsächlicher Mangel stehen. Man wird auch nicht sagen dürfen, von dem einen oder anderen habe Horaz nur unter dem Einfluß einer griechischen Quelle geredet. Kennen wir den Zustand der Bühne, die Diskussion über ihre Bedürfnisse in dieser Zeit so gut, daß wir etwa den Abschnitt über das Satyrspiel aus dem Kreis des von Horaz und den Römern her Sinnvollen ausscheiden dürfen? Wichtiger als alles andere aber, was in diesen Zusammenhang gehört, sind die besonderen Rücksichten, die Horaz in seiner Behandlung des Dramas nimmt. Durch Hervorkehrung gewisser Probleme, die ihm

24) Unsere Disposition unterscheidet sich von den bereits vorliegenden Dispositionen durch die Hervorhebung eines besonderen Anliegens: der Behandlung des Dramas. Eine Ausnahme, auf die wir uns berufen dürfen, allerdings bei W. Steidle (o. Anm. 11). H. Dahlmann wünscht sich nicht so weit von dem einflußreichen Schema E. Nordens zu entfernen; in seiner bewundernswerten Abhandlung „Varros Schrift de poematis und die hellenistisch-römische Poetik“ (Abh. Mainz, geistesw. Kl., 1953, 3, 136 ff.) nimmt er daran allerdings beträchtliche Korrekturen vor.

25) Es läßt sich von allem Anfang an erkennen: vgl. zunächst *qui scribitis* 38, dann *Graeco fonte detorta* 53, *sermonem patrium* 57, *Romani equites peditesque* 113, *verbo verbum reddere* 133, *ego et populus mecum* 153. Daß eine allgemeine und ausdrückliche Erörterung der Probleme römischer Dichter an den Schluß gestellt ist, nachdem vorher von den Werken die Rede war, stellt die Einheit der — nächst den Pisonen gemeinten — Empfängerschaft des Werkes nicht in Frage; man kann keinen Teil aussondern, in dem der Blick von den römischen Dichtern weggewendet wäre.

auch sonst sehr am Herzen liegen, zeigt Horaz, daß er nichts weniger als eine allgemeine Lehre vom Drama will: den römischen Dichtern seiner Zeit gilt seine ganze Aufmerksamkeit²⁶⁾.

Daß Horaz zumeist eine Form der Belehrung wählt, in der erst die Gegebenheiten formuliert sind, bevor die Folgerungen (und Forderungen) ausgesprochen werden, darf uns nicht verwirren. Auch wenn die Gegebenheiten bekannteste Tatsachen der Literaturgeschichte sind, ist ihre Erwähnung sinnvoll — da sie ja zu einer Forderung hinzuleiten haben. Man wird eine unausgenützte Mitteilung literarhistorischer Art — sei es von Bekanntem oder von Ungeläufigem — in der ars poetica wohl nirgends finden. Die ars poetica bleibt immer eine Schrift, die empfehlen, Forderungen aufstellen will.

Durch ihre Art, Forderungen aus Gegebenheiten zu entwickeln, erhält sie eine charakteristische Darstellungsweise: fast stets wird ein Abschnitt mit einem asyndetischen Satz eröffnet, der eine Tatsache ohne sichtlichen Bezug vor den Leser hinstellt. Dieses Verfahren verfolgt Horaz in allen Teilen der Schrift; es ist ihm ganz eigentümlich. In diesen unvermittelten Einleitungen des Neuen finden sich, wie schon gesagt, oftmals Fakten aus der Literaturgeschichte, doch auch Probleme der Ästhetik und anderes. Das Gemeinsame ist ihr Mangel an syntaktischer Verbindung zum Vorhergehenden, ein Ausholen ins Faktische bis zu einem fernen Punkte und Herabführen der Rede von dort.

Um griechische Exempel auch für die römischen Dichter kommt Horaz nicht herum. Er kann die besondere Bedingung gegenwärtiger Dichtung in 73—88 nur an den Griechen erläu-

26) Man muß sich vor allen Dingen klarmachen, daß größter Wert auf die Personenzeichnung gelegt wird — schon 99—113 hat damit zu tun, mehr noch 114—127, weiterhin 154—178. Da Horaz auch die Forderung *poemata animum auditoris quovis volent agunto* an der Personengestaltung erläutert hat, wird von einem besonderen Anliegen des Dichters gesprochen werden können. Erinnert man sich seiner Kritik an Plautus (*epi. II 1, 170 ff.*), wird man vielleicht einräumen, daß die Hervorhebung dieses Teils der dramatischen Kunst die Handschrift des Horaz verrät und seiner Einschätzung der Notwendigkeiten im römischen Theater entspringt. Man könnte ganz allgemein sagen, Horaz habe die ars poetica mit besonderer Rücksicht auf die von ihm empfundenen Mängel der römischen Bühne geschrieben, wenn man weiteres (große Teile von 251—476) mit der römischen Abneigung gegen *litura* zusammengebracht hat, die auch *epi. II 1, 167* eine Sache der Dramatiker zu sein scheint.

tern, da sie ja von ihnen gestellt wird. Die Eigentümlichkeit der Tragödie in 89—98 würde sich nirgends anders als an den griechischen Helden Telephus und Peleus zeigen lassen, und es ist dieses notwendige Beispiel, das in 99—113 zunächst weiterwirkt. Horazens Forderung, an die fama Anschluß zu suchen, muß auf griechische Exempel zurückgreifen, da der griechische Mythos vornehmlich gemeint ist. Tragödie und Komödie sind ja nicht nur für Horaz, sondern überhaupt für den Römer mit den griechischen Formen des 5. und 4. Jahrhunderts eng verbunden: denn von daher stammen sie. Für die Beispiele des Horaz ist eine Alternative nicht zu denken, sie deuten also nicht auf fremde Herkunft der Gedanken.

Man wird so, wie wir glauben, dem Horaz das Ganze zutrauen dürfen — zumal aber die Disposition. Wie klug, wie belesen Horaz war, würde hier überflüssigerweise beschrieben. Warum sollte er nicht unter seine Lektüre auch theoretische Werke gezählt haben: etwa ein Buch des Neoptolemos von Parion? Dessen *praecepta de arte poetica* — non quidem omnia, sed eminentissima — in seine Schrift über das römische Drama einfließen zu lassen, lag um so näher, als dies wohl recht überzeugende Gedanken waren, entstammt der vornehmsten unter den griechischen Theorien: der peripatetischen. Das bedeutet aber nicht, daß auch die Disposition aus Neoptolemos stammt, und es wäre dies geradezu gegen die Nachricht des Porphyrio gefolgert. Ebenso schließt Porphyrio die Herkunft der literarhistorischen Mitteilungen aus des Neoptolemos Werk aus: nur die *praecepta* entstammen dem Griechen. Man duldet es gern und beansprucht alles übrige für Horaz.

Carl Becker hat jüngst eine Reihe wichtiger Erkenntnisse über die Zugehörigkeit der *ars poetica* zum Ganzen der horazischen Episteln gewonnen. Vielleicht dürfen wir hoffen, daß sich unser Vorschlag einer Disposition im gleichen Sinn nützlich mache, als eine Ergänzung dieser Erkenntnisse?

Mannheim

Paul Händel