

Sitzungsberichte der
Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-historische Klasse

Jahrgang 1950, Heft 5

Horazens Brief an Augustus

Von

Friedrich Klingner

Vorgetragen am 9. Mai 1950

München 1950

Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften

In Kommission bei der C. H. Beck'schen Verlagsbuchhandlung München

Das Papier für die vorliegende Veröffentlichung der Bayerischen Akademie
der Wissenschaften haben die Aschaffener Zellstoffwerke gespendet

KARL REINHARDT

zum 14. Februar 1951

Wenn die späten Daktylika des Horaz, vor allen anderen die drei Briefe an Florus, an die Pisonen und an Augustus, nach all der Arbeit, die man darangewandt hat, sie zu erläutern, bis in unsere Zeit schwierig, ja rätselhaft geblieben sind, so liegt das nur zum geringeren Teil am Inhalt, an Gedanken und geschichtlicher Wirklichkeit, und erst recht nicht an der Sprachform im einzelnen. Das alles ist, abgesehen von der Herkunft der Lehren der Poetik, zumeist zur Genüge aufgehell. Das Dunkel beginnt, sobald man fragt, was eine jede dieser drei Episteln meint und will und wie die Versgruppen, die in bunter Vielfalt wechselnden Gegenstände und Gedanken untereinander verknüpft und zur Einheit gefügt sind, ja, ob es überhaupt Ordnung und Einheit darin gibt. Bekannt und vielberufen sind die Nöte der Ausleger der *ars poetica*. Worin ist ihre Einheit gegründet, wie ist ihr Entwurf gedacht? Die Antworten sind überaus verschieden ausgefallen. Zwar den Gedanken an eine „ars“, d. h. an eine systematische Lehre, wonach man beim Hervorbringen verfahren könnte, das Mißverständnis also, das schon dem seit Quintilian überlieferten Titel „*ars poetica*“ zugrunde liegt, hat man längst fallen gelassen; man weiß, daß diese Epistel wie die anderen *sermo* ist, d. h. lockeres, plauderndes Gespräch.¹ Wieweit überlieferte Schemata von Lehrschriften auf Gang und Anlage des Ganzen eingewirkt haben, ist ungewiß, gewiß ist, daß eine hohe Kultur des Gesprächs im Kreis erlesener Freunde sich darin spiegelt und daß die Themen viel weniger einfach verwoben sind, als man es sich gedacht hat.

Weniger aufmerksam ist man in den letzten Jahrzehnten auf das späteste dieser drei Werke, den Brief an Augustus, gewesen, das Letzte vielleicht, was Horaz überhaupt geschrieben hat. Wie weit einstweilen die Urteile über Sinn und Absicht dieses Stückes auseinandergehen, mag man an den folgenden Beispielen erkennen. A. Rostagni, der Erklärer der *Ars poetica*, wollte in dem Brief an Augustus eine nachträgliche Verteidigung der *ars*

¹ F. Klingner, Horazens Brief an die Pisonen. Leipzig 1937 (Sitz.-Ber. Sächs. Akad. Bd. 88 (1936) 3. Heft S. 1 ff.)

poetica sehen. Die Hauptgedanken, die wesentlichen Urteile über alte und neue Dichtkunst und die künstlerischen Maßstäbe seien die gleichen. Jetzt aber habe sich Horaz vorgenommen, diese Grundsätze zu rechtfertigen und zu zeigen, daß sie einem vaterländischen Zweck dienen und die lateinische Dichtung auf die Höhe der griechischen Meisterwerke zu heben geeignet sind.² O. Immisch läßt Horaz auf das Literaturprogramm des Kaisers und besonders auf seinen Wunsch eingehen, die Bühnenkunst zu fördern, und in dieser Hinsicht freilich keine günstige Prognose stellen.³ Villeneuve anerkennt das, geht aber darüber hinaus mit der Vermutung, ob nicht im Grunde der Brief an Augustus die Grabrede auf das Dichtergeschlecht sei, dessen Aufstieg er im Schlußstück des ersten Satirenbuches gefeiert hatte.⁴ Vorsichtiger ist R. Heinze, wenn er urteilt, der Brief sei „ein Bericht gleichsam, den Horaz an den Princeps über die gegenwärtige Lage der Poesie als ihr berufener Fürsprecher erstattet. Nicht ihre Leistungen führt er vor, sondern die Schwierigkeiten, mit denen sie zu kämpfen hat und die sie nur überwinden kann, wenn einsichtige Beurteiler ihrer sich annehmen – in Sonderheit Augustus selbst“.⁵ W. Wili endlich hat jüngst von dem Brief als der Bibel der Literatur dieser Zeit gesprochen und an anderer Stelle von dem bedeutendsten Versuch der Römer, „das Verhältnis von Herrscher und Dichter, Augenkunst und Ohrenkunst für seine Zeit zu lösen“.⁶

Eher noch schwerer ist es, Plan und Anlage zu verstehen. In dieser Hinsicht geht es dem Gedicht nicht besser als vielen anderen Werken des Zeitalters auch. Seit Scaligers Tibull-Ausgabe von 1577 haben Herausgeber und Kritiker immer wieder Plan und Ordnung in diesen Dichtungen vermißt und je nach Zeit und Charakter bald das überlieferte Ganze in seine Teile aufgelöst und nach einer verständigen Disposition neu aufgebaut,

² A. Rostagni, *Arte poetica di Orazio*, Torino 1930, introd. XVII ff. (angef. v. Villeneuve, *Horace, Épitres*, Paris 1934, S. 145).

³ Horazens Epistel über die Dichtkunst, erklärt von O. Immisch. Leipzig 1932 (*Philologus Suppl.* 24, 3) S. 143f.

⁴ Horace, *Épitres*, Paris 1934, S. 146.

⁵ III⁴ 198.

⁶ Horaz und die augusteische Kultur, Basel [1948] 264. 310.

bald das Störende getilgt, bald die Unordnung zwar nicht beseitigt, aber doch erklärt, nach der Formel der Homerkritik genetisch erklärt aus dem Prozeß des Entstehens, und die Gedichte in ihre historischen Bestandteile zerlegt. Die Epistel an Augustus hat noch im Jahre 1869 kein Geringerer als O. Ribbeck nach Scaligers Verfahren zu heilen versucht.⁷ Nach Vers 102 hat er aus der *ars poetica* die Verse 73–85 eingeschaltet, dann Vers 102 unseres Gedichts folgen lassen, dann die Verse 32–33, darauf 108 ff., 114–117 aber verworfen und dafür eine davon verdrängte Versgruppe gefordert, dann 118–124 angeschlossen und darauf aus der *ars poetica* 391–407, von 126 an aber die Augustus-Epistel ungestört weiterlaufen lassen bis auf 260–63, die er tilgte, einen „Schwall gestammelter Worte“.⁸

Nun ist freilich bald danach, im Jahre 1871, J. Vahlen gegen dieses gewalttätige Verfahren aufgetreten und hat seinerseits das Gedicht von Versgruppe zu Versgruppe ruhig verstehend verfolgt, ohne auf eine besondere These hinauszuwollen. Seine Abhandlungen machen wohl das Beste aus, was darüber geschrieben ist.⁹ Nahe dazu stellt sich R. Heinzes Kommentar vom Jahre 1914, seine Einleitung zur Augustus-Epistel führt noch über Vahlen hinaus. Dieser hatte nur eng umgrenzte Zusammenhänge beobachtet; Heinze begann das Verhältnis größerer Teile zueinander in den Blick zu fassen. Danach ist kaum wesentlich Neues dazugekommen.

Ganz im allgemeinen ist das Fragen nach der Kunstform römischer Gedichte der klassischen Zeit kürzlich wieder durch ein Buch von E. Howald über das Wesen der lateinischen Dichtung in Gang gekommen.¹⁰ Er spricht diesen Kunstwerken überhaupt die einheitliche Kunstgestalt, die einheitliche Komposition ab und läßt sie aus einzeln gearbeiteten „Blöcken“, im Grunde auswechselbaren, mehr aneinandergeschobenen Teilen als innerlich aufeinander bezogenen Gliedern bestehen. Und in der

⁷ Horatius' Episteln mit Einleitung und kritischen Bemerkungen von O. Ribbeck, Berlin 1869; vermittelt durch Vahlen, Horatius' Brief an Augustus, Zeitschr. f. d. österr. Gymnas. XXII 1871 = Ges. Phil. Schr. I 459 ff.

⁸ Vgl. Vahlen a. O. S. 490.

⁹ Oben Anm. 7.

¹⁰ Das Wesen der lateinischen Dichtung. Erlenbach-Zürich [1948].

Tat: solange man nur in einer Disposition, die sich analytisch aus einem Oberbegriff ergibt, Komposition anzuerkennen vermag, kommt man zu keinem anderen Urteil. Mein Bestreben ist es seit langer Zeit, zu zeigen, daß das Formgefüge dieser Gebilde viel weniger einfach, dabei aber genau und sehr wohl aufweisbar ist, daß eine später verschollene Kunst, Spontaneität und Kalkül zu vereinen, am Werk gewesen ist, die erst wieder entdeckt sein will. Der hier vorgelegte Versuch ist bestimmt, in diesem Sinne zwei andere Arbeiten zu ergänzen, die die Briefe an Florus und an die Pisonen zum Gegenstand hatten.¹¹

Dem oberflächlichen Blick dessen, der zunächst nur danach fragt, wovon die Rede ist, geben sich, abgesehen von den einleitenden Versreihen 1–4 und 5–17, die den Dichter entschuldigen und den Herrscher erheben, die folgenden Gegenstände zu erkennen – ich bediene mich der Worte der Literaturgeschichte von Schanz und Hosius (II⁴ 132) –: „So beurteilte er abfällig die Richtung, die die Alten auf Kosten der Neuen bewunderte, er berührt die Dichtwut seiner Zeit, nicht ohne auch die günstige Seite dieser Krankheit hervorzuheben, er klagt über den Verfall der dramatischen Dichtkunst . . ., endlich empfiehlt er dem Herrscher die Pflege der Buchpoesie als der besten Verkünderin glänzender Taten.“ Man kann der Meinung sein, diese Themen hätten klarer und folgerechter entwickelt und in genauere Verhältnisse zueinander gesetzt werden können. Besonders zwischen die Versreihen, die es mit dem Archaismus und mit dem Dilettantentum zu tun haben, schieben sich Stücke, bei denen der Leser nicht weiß, woran er ist und worauf das Gesagte hinaus will. Es gibt Versgruppen, bei denen man zweifelt, ob sie zum Vorigen oder zum Folgenden gehören, z. B. 93–102; 139–44.

Hier tritt der Begriff des *sermo*, des lässigen Gesprächs, in seine Rechte, wie das Heinze klar erkannt hat. Und zwar handelt es sich um eine Kunst der Gesprächsführung, von der sich der Mensch der Neuzeit nur schwer und dann mit Staunen und innerem Gewinn einen Begriff macht, eine Kultur voller Diskretion, die

¹¹ Horazinterpretationen 5: der Florusbrief. *Philologus* 90 (1936) S. 464 ff. Horazens Brief an die Pisonen: oben Anm. 1. Zur *Ars poetica* vgl. vor allem W. Steidle, *Studien zur Ars poetica des Horaz*, Würzburg 1939.

das Andeuten, den scherzhaften Vorwand, mehr liebt als das unmittelbar Ausgesprochene.

Der Brief an Florus (2,2) und der an die Pisonen beginnen „sokratisch“. Gewissermaßen schräg ist der Eingang auch hier, aber sokratisch? Das wäre doch wohl in einem Gespräch mit Augustus unmöglich. Da ist schon ein besonderer Anfang nötig. Horaz hat die Form der Entschuldigung gewählt, und daraus entwickelt sich alles wie von selbst. Der Schreibende nimmt dem Herrscher die Zeit weg, die von schweren, bedeutenden Pflichten doch ausgefüllt ist. Der Begriff „Pflichten“ führt in einer weit ausholenden Partie dazu, das Los der Wohltäter der Menschheit zu betrachten: Mißgunst verfolgt sie, erst im Tode hört sie auf. Das setzt aber nicht etwa, wie es scheint, zu einer mitfühlenden Klage über das schwere Schicksal des Augustus an – der im übrigen schon damit hoch erhoben ist, daß er unter die göttlicher Ehren teilhaft gewordenen εὐεργέται gestellt ist –, sondern erweist sich als antithetischer Vorbau zu den Versen, die dem Augustus sagen, daß er schon bei Lebzeiten so dasteht wie jene nach ihrem Tode.

Nach der Entschuldigung ist dem Beschäftigten, Gestörten etwas Wohltuendes gesagt. Die Sprache greift sehr hoch. Das Gesagte ist zunächst sich selbst genug. Man spürt die Fermate. Was soll noch kommen?

Das Lob des Augustus bezeichnet ein glücklich erfülltes Verhältnis, das sonst bisher auf Erden mißlungen ist. Der Gedanke an eine Zeit der Erfüllung, an ein allumfassendes Einverständnis breitet sich aus.

Jetzt aber taucht ein gegensätzlicher Gedanke auf (18ff.), und der ist es, der allein fortgeführt wird. Von ihm aus erscheint nun wieder das Vorangegangene als gegensätzliche Vorbereitung darauf. Jenes glückliche Verhältnis in Hinsicht auf Augustus, ohne die übliche Mißgunst, die richtige Einschätzung der erfüllten Zeit fehlt in allen anderen Stücken:

(18) Sed tuus hic populus, sapiens et iustus in uno
te nostris ducibus, te Grais anteferendo,
cetera nequaquam simili ratione modoque
aestimat, et nisi quae terris semota suisque
temporibus defuncta videt, fastidit et odit.

Man haßt das Gegenwärtige. Ein Mißverhältnis zur Gegenwart tut sich auf. Das Volk ist ganz und gar *fautor veterum* (23).

Nach dem, was vorher über die Erfüllung der Zeit gesagt ist, kann jetzt der angeredete Princeps nicht anders: er muß auf der Seite des Sprechenden sein, ja, er ist sogar mittelbar selbst beteiligt: *tua, Caesar, aetas* ist vernehmlich zwischen den Zeilen zu lesen.

Das Mißverhältnis zur Gegenwart zu ermessen dient ein Beispiel: *sic fautor veterum, ut duodecim tabulas, foedera antiqua et similia*

dictitet Albano Musas in monte locutas.

Das ist, wie gesagt, zuerst nur ein Beispiel, und zwar aus dem Bereich des Literarischen. Und es ist eine Karikatur. Die Sprache zeigt es, der übertriebene Ausdruck und schließlich die burleske Vorstellung: die alten ehrenfesten und gestrengen Gesetzgeber als neue Hesioden auf dem heimischen Musenberg. Ein überraschendes Lachen muß das Einverständnis von neuem bekräftigen.

Damit ist nun aber das Gespräch unversehens mitten in einen Literaturstreit geraten, einen Streit für die zeitgenössische Kunst – die vom Vorigen her fast in einen freilich unausgesprochenen Zusammenhang mit der Zeit der Erfüllung unter Augustus gerückt ist. Auf der Gegenseite stehen die *fautores veterum*.

Der Streit beginnt als dialektisches Geplänkel, fast wie eine Spiegelfechterei. Der Sprechende handhabt gewandt und keck Beweisstücke, wie sie in solchem sicher nicht neuen Streit auch sonst öfter hin und her gewendet sein mögen. Da finden wir die Analogie der griechischen Literaturgeschichte und dann die Problematik des Begriffes „die Alten“. Das erste von diesen beiden Beweisstücken ist burschikos behandelt, alltägliche Vergleiche und umgangssprachlicher Stil charakterisieren die Versgruppe zur Genüge (asyndetische kurze Glieder, statt untergeordneter *si*-Sätze parataktische Hauptsätze). Das zweite Beweisstück nimmt die bekannte Form des „Haufenschlusses“, des Sorites, an. Es entwickelt sich als ein kleines sokratisches Gespräch von etwa zehn Versen, lustig durchaus und mit einem komischen Schlußbild:

(47) dum cadat elusus ratione ruentis acerbi

und mit lustigen Absurditäten abgeschlossen: der Kalender als Maßstab, die Leichenbestattung als Quelle des Wertes!

Damit ist das dialektische Geplänkel zu Ende (28–49). Zum Schluß ist vom Anfang der Begriff *fautor veterum* wiederaufgenommen in der komisch grotesken Form:

(49) miraturque nihil nisi quod Libitina sacrauit.

Dadurch sind die Alten, die nun einer nach dem andern mit ihren Ehrentiteln genannt sind, von vornherein in ein Licht gerückt, das es unmöglich macht, sie ernst zu nehmen. Nur noch komisch können diese abgestandenen altfränkischen Titulaturen wirken, die man ganz harmlos weiterverwendet. Ennius heißt *sapiens et fortis* (50) wie der alte Scipio Barbatus, Konsul des Jahres 298, in der ältesten der Scipioneninschriften.¹² *Alter Homerus* heißt er, und als solcher kann er sich beim Verhalten der Kritiker so sicher fühlen, daß er sich keine Gedanken darüber macht, was denn nun aus seinem famosen pythagoreischen Traume wird.¹³ Damit ist die Erfindung am Anfang der Annalen gemeint, deren Sinn ist: „Ich bin Homer in neuer Verkörperung“ – in den Augen des Horaz sicher ein starkes Stück. Naevius

¹² CIL I² 7, 2 *fortis vir sapiensque*.

¹³ R. Heinze hat die Verse, die von Ennius sprechen (50–52), mit den darauffolgenden, die es mit Naevius zu tun haben (53–54), in dem folgenden Sinne verbunden: Ennius hat sich anheischig gemacht, ein neuer Homer zu werden. In Wirklichkeit steht es schlimm mit diesem Anspruch. Denn Naevius ist noch in den Händen der Lesenden. „Wenn Ennius' Gedicht dafür Sorge trüge, daß seine durch die Traumvision gegebenen Verheißungen in Erfüllung gingen, so müßte er wirklich die Rolle Homers in der römischen Literatur spielen, d. h. ihr Archeget sein, und von all seinen Vorgängern dürfte man nichts mehr wissen: ist aber nicht der von Ennius verachtete Naevius in aller Händen und Sinnen?“ Daß die Ennius-Verse auf das Archegetentum des Homer und Ennius zielen und also mittelbar auf das Verdrängen der Vorgänger, ergibt sich nicht aus den Worten Horazens. Und der Zusammenhang fordert einen anderen Gedanken. Das törichte *mirari* im Verhältnis zu den Alten ist es, was die Verse 50–62 zusammenhält. Dazu gehören die lächerlichen Ehrentitel, die man ihnen gibt (*Ennius et sapiens et fortis et alter Homerus*) und die sorglose Gedankenlosigkeit der Kunstrichter, die sich so sicher bei ihren abgeschmackten Urteilen fühlen. Da kann sich auch Ennius sicher fühlen. Niemand stellt seine Ansprüche, bei denen er den Mund reichlich voll genommen hat, in Frage. Sogar sein Vorgänger Naevius wird ja noch gelesen. – So schon richtig Vahlen a. O. S. 467.

als beinahe modernere Autor: das ist kaum weniger stark. Dann erscheinen die übrigen in der beliebten Form der Synkrisis. Da werden die höchsten Prädikate und Vergleiche der literarischen Kritik freigebig an die alten Herrschaften des vorigen Jahrhunderts ausgeteilt. Und die sind es nun also, die Rom als seine Dichter anerkennt. Das Mißverhältnis ist hervorgehoben durch den Ausdruck *Roma potens* (61), d. h. ein Rom, das auf einer anderen Höhe steht als damals, das Rom des Augustus! *Ad nostrum tempus*: als ob mit dem zweiten Jahrhundert alles aufhörte und „unsere“ Zeit gar nicht in Betracht käme!

Bei den Worten *ad nostrum tempus* wird fast die Seite sichtbar, auf der der Dichter steht. Man denkt an den Anfang, wo die Zeit des Augustus als Zeit glücklicher Erfüllung vor dem Blick steht. Doch das Recht der Gegenwart wird nicht unmittelbar verfochten.

Gegen die Widersacher ist hier anders als vorher gekämpft, nicht dialektisch, sondern mimisch. Die alten Größen und ihre Vorkämpfer sind in ihrer komischen Gravität vorgeführt. Das steigert sich in dem nachäffenden Vers

(62) *Ad nostrum tempus Livi scriptoris ab aevo,*

der mit seiner Komik und Übertreibung dem Faß den Boden ausschlägt: Livius Andronicus fehlte gerade noch! Im übrigen läßt der Vers in bekannter Weise den Abschnitt breit ausklingen und setzt eine Fermate.

Von da an (63) geht es auch wirklich aus einem anderen Tone. Bis dahin stehen auf der Gegenseite nur *fautores veterum*. Die Kehrseite dieser Gunst ist zwar schon am Anfang dieser Versreihen (21 ff.) kurz sichtbar geworden: *nisi . . . suis . . . temporibus defuncta . . . fastidit et odit*. Ein Haß gegen das Verdienst in der eigenen Zeit: der Gedanke ist in anderem Bereiche, in Hinsicht auf menschlichen Wert überhaupt und besonders auf die großen Wohltäter im tätigen Leben, früher bereitgestellt, aber nicht weiter verfolgt. Jetzt nähert man sich ihm wieder; Gunst für die Alten wendet sich ins Polemische. Auch Horaz tritt nun mit seiner Sache mehr hervor. Der Streit wird ernster und spitzt sich zu.

Aber gerade hier, wo er dem Widersacher gefährlicher zu Leibe zu gehen sich anschickt, fängt er verträglich und höflich an. (63) *Interdum volgus rectum videt . . .* Während der Irrtum nur mit einem Wort bezeichnet ist (65 *errat*), wird die etwaige Übereinstimmung in breitem Ausdruck willkommen geheißen (68 *et sapit et mecum facit et Iove iudicat aequo*¹⁴). Ebenso versöhnlich heißt es dann: (69) *non equidem insector delendave carmina Livi esse reor*, „ich bin gar nicht so arg“ – wobei denn freilich die Ironie nicht mehr zu verkennen ist. Die Pietät gegen den alten Lehrer ist der Grund des Zugeständnisses, und damit ist allerdings jener alte Text in den Bereich unerfreulicher Schulerlebnisse gerückt. In diesen ironisch verträglichen Wendungen ist der Dichter mit seiner Person unvermerkt aufgetreten: *mecum facit* (68), *non equidem insector delendave . . . reor* (69f.). Im folgenden ist er schon merklich lebhafter beteiligt: *miror* (72), und nun gar: *indignor* (76). Hier geht es ihm über den Spaß und er wird fast böse.

Die letzte Steigerung der polemischen Schärfe auf der Gegenseite wie auch des eigenen Anteils ist in den Versen 88/89 erreicht: *ingeniis non ille favet plauditque sepultis, nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit*. Die angebliche Liebe zu den Alten ist entlarvt als Mißgunst gegen die zeitgenössische Dichtung.

Man sieht zurückblickend, mit wie überlegener Kunst der Gedanke geführt ist. An den Anfang, im Anschluß an das Lob auf Augustus, ist der Haß auf das Neue gesetzt, jedoch noch ohne Bezug auf den Dichter: (21) *nisi quae terris semota suisque temporibus defuncta videt, fastidit et odit*, dann aber ist dieser Kern der Angelegenheit aufgespart, die Schauseite des feindseligen Verhaltens ist hervorgekehrt und die Vorliebe für die Alten mit möglichst unbeteiligter Miene geprüft. Das Prüfen führt unmerklich zu ernsterem Zusammenstoß. *Fautor veterum* hieß das Volk bisher (23), *antiquissima quaeque optima* (28) war sein literarisches Credo, *miratur nil nisi quae Libitina sacra vit* (49) gilt von den Kritikern der Gegenseite. Jetzt aber, wo das Motiv und die Worte wiederaufgenommen sind (64): *veteres*

¹⁴ Mit Heinze in V. 68 *Iove iudicat aequo* eine Anspielung auf das Urteil des Augustus zu sehen besteht kein Anlaß.

ita miratur, tritt die Kehrseite der Bewunderung hervor: *ut nihil anteferat, nihil illis conparet* (65). Das ist Feindschaft gegen den, der etwas anderes zu vertreten wagt. Zugleich rückt Horaz mit seinen eigenen Maßstäben heraus. Es wird Ernst, die Gegenseite demaskiert sich mehr und mehr, am Ende bleibt die pure Mißgunst gegen die zeitgenössische Kunst übrig, Mißgunst, die nur ein Stück der allgemein üblichen und nur dem Augustus erspart gebliebenen Mißgunst gegen zeitgenössische Verdienste überhaupt ist. Damit ist das Ziel erreicht, auf das am Anfang schon gedeutet ist: *fastidit et odit* (22), jetzt aber so, daß man sieht, worauf sich dieser mißgünstige Haß richtet und daß es auch die eigene Sache des Sprechenden ist: *nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit* (89).

Wie geht nun der ernstere Zusammenstoß im einzelnen vor sich? Der Sprechende rückt, wie gesagt, damit heraus, wonach er urteilt, was er an den Alten auszusetzen hat: verschollene Worte, sehr viel Ungeschmeidiges, viel Flaues. Das ist sachliche Kritik an Kunstfehlern. Die Gegenseite ist unsachlich. Einzelne gelungene Ausdrücke und Verse sollen das Ganze empfehlen. Man tadelt nicht deshalb, weil etwas Kunstfehler enthält, weil es etwa plump (*crasse*) und ohne geistvoll-fröhliche Feinheit (*inlepidè*) geschrieben ist – der Leser erkennt das horazische Kunstideal –, sondern weil es erst vor kurzem geschrieben ist. Man lehnt sachliche Kritik als Unverschämtheit ab und beruft sich auf alte Größen der Bühne der sullanischen Zeit, Äsopus und Roscius, als Autoritäten. Man regt sich auf und wird grob (80). Und der Grund dieses Verhaltens? Bequemer Eigensinn falscher Autorität, geistige Trägheit. Man will eben, verstockt wie man ist, nichts Neues aufkommen lassen. Vollends entlarvt sich das unsachliche Verhalten, wenn die Leute in die Absurdität flüchten und das *carmen Saliare* anpreisen. Das lächerliche Getue zeigt nur: es geht gar nicht um Liebe zu den Alten – denn sie verstehen unmöglich etwas davon –, sondern um Mißgunst und Haß gegen das Neue, das Unsere. Das ist der Kern der Sache. Die Sprachgestalt zeigt einen bei Horaz ungewöhnlichen Nachdruck an.

Die Spannung nimmt dann ab in dem Argument, zu dem der letzte Vers das Stichwort *novitatis invidia* gegeben hat. Wenn es die Griechen seinerzeit so gemacht hätten, gäbe es heute die

allgemein anerkannte und gelesene – wir würden sagen: die klassische – Literatur nicht. Scheinbar kehrt also das Gedicht zu dem dialektischen Prüfen, wie es vorhin beobachtet wurde, zurück. Der Blick auf die Griechen wird Mittel der Erkenntnis, so wie man sich früher der griechischen Literaturgeschichte als eines Beispiels bedient hat (28). Es ist, als ob es nun gälte, den Haß auf die zeitgenössische Kunst zu widerlegen, nachdem er als Kern der Vorliebe für die Alten entlarvt ist. Indessen, schon dies zeigt, daß man sich aus dem Kreise fortbewegt, der mit der Rückkehr zum mißgünstigen Haß geschlossen ist. Wohin es geht, ist im weiteren gar nicht so leicht zu erkennen. Der Streit mit den Verfechtern der Alten geht jedenfalls nicht weiter, auch gegen ihren Haß auf das Neue wird nicht weiter gestritten. Der Gedanke an die Griechen erweist sich als Übergang. Daß er allerdings mehr enthält, ja, an das Wichtigste, Ungesagte beinahe rührt, wird sich später zeigen.

Zunächst sieht es zwar aus, als würde einfach erzählt, wie es damals in Griechenland zugegangen ist, als die klassische Dichtung entstand, ermöglicht und begünstigt durch grenzenlose Bereitschaft, sich dem Neuen zu öffnen. In Wirklichkeit hat der Schalk¹⁵ die Rolle gewechselt und stellt wie ein altrömischer Biedermann mißvergnügt dar, wie sich in dessen Augen die Blüten der Künste bei den Graeculi und ihre Bereitschaft, auf Neues einzugehen, ausnimmt: Kindereien haben sie angefangen, als sie sich nicht mehr in Kriegen zusammennehmen mußten, und jeden Augenblick etwas Neues.

(102) Hoc paces habuere bonae ventique secundi;

da haben wir's, was bei Frieden und Wohlergehen herauskommt! *Positis nugari Graecia bellis coepit et in vitium fortuna labier aequa* (93f.). Das ist fast der bekannte finstere Gedanke, daß die Völker notwendig verkommen, sobald sie nicht mehr unter schwerstem Druck stehen. *Nugari*, läppischen Unfug treiben; *in vitium labi*, in Verderbnis abgleiten; *fabros*,¹⁶ Arbeiter in Marmor, Elfenbein oder Bronze, lieben; in haltlosem Wechsel

¹⁵ Vgl. Vahlen a. O. S. 475, 506.

¹⁶ Absichtlich ist das niedrige Wort gewählt; Sitz.-Ber. Sächs. Akad. Bd. 88 (1936) 3. Heft S. 10 Anm.

wie ein Kind, und gar noch wie ein Mädchen, von einem zum anderen springen: das alles charakterisiert den Vorgang völlig eindeutig.

Dem leichtfertigen Unfug stellt der römische Ehrenmann, dessen Rolle Horaz weiterspielt, ernste römische Lebensart entgegen, recht altväterisch gravitatisch und unmusisch.

(103) Romae dulce diu fuit et sollemne reclusa
 mane domo vigilare, clienti promere iura,
 cautos nominibus rectis expendere nummos,
 maiores audire, minori dicere, per quae
 crescere res posset, minui damnosa libido.

So ist es lange gewesen: *dulce diu fuit et sollemne*.

Wohin mag das zielen? Etwa darauf, daß in Rom bei solcher Lebensart Dichtkunst und all das dumme Zeug nicht hat aufkommen können – wobei man ironisch an Horazens eigenen Groll auf die banausischen römischen Lebensgewohnheiten denken würde?¹⁷ O nein; jetzt läßt er den braven Römer mit mißbilligendem Erstaunen¹⁸ feststellen, daß jetzt wahrhaftig in Rom etwas Ähnliches ausgebrochen ist, die allgemeine Dichtwut. Die eigene Rückkehr zur Lyrik – also das, was wir im vierten Buch der Oden beisammen finden – wird dem Augustus neckisch als ein Stück dieser epidemischen leichten Verrücktheit präsentiert (111–113). Schließlich hat der Entrüstete, dessen Rolle Horaz spielt, sogar recht, wenn er auf die ahnungslosen Dilettanten böse ist.

Kaum ist also im Verse 91 das Stichwort *novitas invisita* aufgetaucht, da fällt Horaz neckischerweise in die Rolle eines Verächters der neuen Zeit – der Zeit des Augustus wohlgermerkt – und stellt die gegenwärtige Hochblüte der Dichtkunst in der

¹⁷ Ars p. 323–32.

¹⁸ Vahlen a. O. S. 480 und Heinze zu 102 haben es höchst wahrscheinlich gemacht, daß Lachmann recht gehabt hat und V. 101 ursprünglich nach 107 gestanden haben muß. Die Frage 101 *quid placet aut odio est, quod non mutabile credas?* entspricht den ebenso erstaunten Fragen an den folgenden Stellen: c. 1, 29, 10 *quis neget arduis pronos relabi posse rivos . . . , cum tu . . . libros . . . mutare loriceis . . . tendis?* Verg. buc. 8, 26 *Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes? iungentur iam grypes equi . . .* Vermutlich gibt es noch andere Beispiele dieser Wendung.

Sicht eines solchen Zionswächters dar. Das ist nun keiner mehr von denen, die sich auf die Vorliebe für die alte Dichtkunst herausreden, sondern ein noch grimmigerer Altrömer. Der will überhaupt nichts wissen von der Dichtkunst, genau so wenig wie der alte Cato Censorius. Es ist geradezu, als ob Horaz an dessen Wort gedacht hätte: „Dichtkunst stand nicht in Ehren. Wenn sich jemand damit abgab oder sich zu Gastereien und Gelagen begab, hieß er Tagedieb.“¹⁹ Denn wo finden sich sonst Tafeln und Dichten so zur Einheit eines nicht mehr ernst zu nehmenden Lebens zusammen?

Aus dem Schmunzeln über die tolle Bescherung führt dann Horaz (118 ff.) den Augustus Schritt für Schritt, zunächst immer noch spaßend, zu dem Gedanken, daß es mit den Dichtern doch auch wieder seine eigene, nicht ganz verächtliche Bewandnis habe.

Hic error tamen et levis haec insania quantas
virtutes habeat, sic collige.

Erst sind es nur bescheiden verneinende Aussagen: (119 f.) *vatis avarus non temere est animus*; dann erst folgen positive Sätze. Der Dichter tut schließlich niemand etwas zuleide, ist genügend, auch brauchbar, wenn nicht im Kriege, doch im Frieden, wenn man überhaupt etwas so Geringfügiges wie Dichtkunst für erheblich bei wichtigen Angelegenheiten zu halten bereit ist. Auch diese Brauchbarkeit ist zunächst geflissentlich klein hingestellt. Sie beginnt in der Schulstube. Am Dichter lernt das Kind die Sprache, gesittete Sprache. Von da steigt der Gedanke Stufe um Stufe auf. Die Lehre des Dichters greift sittigend in das Innere ein. Schließlich gibt der Dichter den frommen Bitten Stimme und Gestalt, mit denen Chöre – wie jüngst beim Säkularfest – die Hilfe der Götter herbeirufen.

(138) Carmine di superi placantur, carmine Manes.

Wozu aber alle die ironischen Späße? Zunächst und ganz im allgemeinen um ihrer selbst willen. Dieses heitere Umspielen der Dinge, der Wechsel der Tonarten, der Stufen zwischen Scherz und Ernst, diese Eigentümlichkeit des horazischen sermo läßt

¹⁹ Carmen de moribus fr. 2 (p. 83 Jordan).

wie nichts anderes die Freiheit des Gemüts fühlen, die die Lebensluft der horazischen Satiren und Episteln ausmacht. Dann aber wirkt noch etwas anderes mit, was zum Feinsten dieser geselligen Gesittung gehört.

Wenn bei Plato das Gespräch in die Nähe eines der Dinge gerät, die ihm am nächsten am Herzen liegen, dann weicht sein Sokrates gerne in ein besonders neckisches Spielen aus. Es lohnt, darüber nachzudenken. Etwas Ähnliches scheint sich hier bei Horaz zu ereignen. *Nos nostraque lividus odit* hat er von dem falschen Verteidiger der Alten gesagt (89), und vorher ist er mit seiner Person, seiner Kunst und seinen Maßstäben mehr und mehr hervorgetreten (63–89). In der Mitte der fraglichen Versreihen rechnet er seinen eigenen Rückfall in die Lyrik gutmütig ironisch mit zu dem Unfug der neuen Dichterei (111 *ipse ego . . .*). Am Ende erinnert er an Chöre bei religiösen Festen, beinahe an das *carmen saeculare*. Hier ist er also selbst mit seiner Kunst im Spiele, mehr als sonst irgendwo in dieser Epistel. Unerträglich aufdringlich wäre es da, geradezu zu sprechen. Er weicht in das Scherzen aus, mehr als sonst in diesem Gedicht. Wer ihn versteht – und er setzt offenbar voraus, daß ihn Augustus versteht –, merkt es doch, daß es sich immerhin um Dinge wie das *carmen saeculare* und Horazens späte Lyrik handelt, wenn man von zeitgenössischer Dichtkunst spricht. Hier, unter dem Schutz der Ironie, die sich gegen den Dichter selbst wendet, wird es also gerade recht ernst, womöglich ernster noch als sonst in diesem Gedicht.

Vor dem Anfang dieser Bewegung stehen die Verse 90–92:

quodsi tam Graecis novitas invisa fuisset
quam nobis, quid nunc esset vetus? Aut quid haberet
quod legeret tereretque viritim publicus usus?

Es ist vorhin gesagt worden, daß sie den Anschein erwecken, als beginne hier ein Kampf gegen die nunmehr entlarvte Mißgunst, gegen den Haß, der die zeitgenössische, die eigene Kunst nicht aufkommen lassen will, und als solle er mit dialektischem Geplänkel beginnen wie vorher der Kampf gegen die Vorliebe für die Alten, als ließe es darauf hinaus zu sagen: die Alten sind auch einmal modern gewesen. Und da dieser Kampf nicht weiter-

zugehen scheint, so stellt sich die Wendung zunächst als bloßes Übergangsmotiv dar. Wenn es aber im folgenden die eigene Kunst, das eigenste Anliegen auch des Dichters ist, worum sich der karikierte Angriff der unmusischen Rückständigkeit ebenso wie die lustige Verteidigung des Horaz bewegt, wenn auf das Verhältnis zwischen seinen Anliegen und denen des Augustus ge-deutet ist, wenn sich also hinter der ironischen Hülle der Ernst der vorhergegangenen Versreihe (63–89) fortsetzt und eher steigert und auch das zuerst im Preis des Augustus angeschlagene Thema, der Gedanke an den mißgünstigen Haß gegen Verdienste der eigenen Zeit, weiterwirkt, so darf man doch wohl in den Versen, die den feindselig beharrenden Römern den beweglichen Sinn der Griechen in ihrer großen Zeit vorhalten, den Hinweis auf einen angedeuteten, nicht ausgesprochenen Gedanken sehen und ihn etwa so zu Ende denken. Vielleicht, so könnte ihn Horaz aussprechen, wenn sich so etwas überhaupt aussprechen ließe, vielleicht ist manches von dem, was in unserer Zeit entsteht, wert, so zu gelten wie die griechischen Dichter, die wir alle lesen. Unsere verstockten Spießer bemühen sich kräftig, diesen Ruhm unserer Zeit nicht aufkommen zu lassen.

Sollte ein solcher Gedanke im Hintergrund stehen, wie es der Zusammenhang nahelegt, ja, doch wohl fordert, so hätte Horaz recht behalten. Und sofern er mit seinem Wort den Weg für die Kunst, zu der er sich bekennt, frei machen will, ist es ihm geglückt. Schon die nächsten Generationen sind nicht mehr mit Ennius, sondern mit Virgil aufgewachsen.

Den zuletzt überblickten, schwierigsten Teil der Epistel (93–133), also die Verse von der griechischen Neuerungssucht und Kunstfreude, von der römischen lange bewährten Beharrlichkeit bei alten unmusischen Lebensformen, von dem neuerlichen Umschlag der Dinge auch in Rom und von der gegenwärtigen allgemeinen Dichtwut, schließlich vom Wert der Dichtkunst, also – um es noch enger zusammenzufassen – den scherzhaften Angriff auf die gegenwärtige Dichtkunst und die scherzhaft-ernsthafte Verteidigung, an das Vorgehende nur locker assoziativ angefügt und auch mit dem Folgenden, wie sich gleich zeigen wird, nur lose verbunden, würde wohl Ernst Howald als einen der Blöcke bezeichnen können, aus denen nach seiner Theorie

die römischen Dichter dieser Zeit ihre Gedichte zusammengestellt haben. Etwas Ähnliches hat schon O. Immisch gemeint, als er Anlage und Gang der *Ars poetica* erläuterte und sie aus einzelnen Eklogen – dies ist sein Ausdruck – zusammengesetzt sein ließ. In unserem Falle wenigstens würde man die Wahrheit so nicht treffen. Zunächst müßte man zweifeln, ob nicht die einzelnen Versgruppen, wie sie eben bezeichnet sind, also die Geschichte der griechischen Künste, die Geschichte von Dauer und Verfall der römischen Zucht und Sitte usw. – ob diese Gruppen nicht ihrerseits „Blöcke“ sind, deren Verhältnis zueinander keineswegs offen zutage liegt. Und dann könnten wir nach dem Ergebnis des bisher Erörterten mit vollem Recht dagegenhalten, daß der Angriff auf die zeitgenössische Dichtkunst und auch die Verteidigung, mögen sie auch äußerlich nur locker mit dem Vorigen verbunden sein, dennoch wohl vorbereitet sind, freilich so, daß sich das Verhältnis nicht aufdrängt und daß im Gedanken der *invidia*, die zwar nicht Augustus selbst, aber die Dichtkunst seiner Zeit verfolgt, im Gedanken an die Zugehörigkeit dieser Kunst zum Zeitalter des Augustus alles Bisherige innerlich fest miteinander zusammenhängt. Scheinbare Willkür der Übergänge und innerer Zusammenhalt, Spontaneität und überlegener, insgeheim leitender Künstlerwille verbinden sich hier wie auch sonst bei diesem Dichter miteinander. Er hält den Hörer – oder den Leser – mit immer wechselnd getönter Schelmerei hin, ohne ihn erraten zu lassen, wohin das Ausholen zielt, um ihm die Freude der Überraschung zu bereiten, eine Kunst, die gewiß zur höchsten Kultur des Gesprächs gehört.

Die assoziative Verknüpfung, der scheinbar willkürliche Übergang, das Hinhalten: das alles beobachtet man auch in den folgenden Versreihen (139 ff.). Vorher ist der Gedanke, als er Dichter und Dichtkunst verteidigte, in dem Himmel und Unterwelt umgreifenden, breit abschließenden Verse (138)

Carmine di superi placantur, carmine Manes

nicht nur vom Geringfügig-Kleinen zum Höchsten aufgestiegen, sondern auch zu einem in sich selbst bedeutenden Satze, der mehr ist als nur ein Glied einer Beweiskette; er kann sich aus dem Bezug auf die vorangegangene Apologie lösen und seinerseits zu

neuen Gedankenreihen Anlaß geben. Und wirklich: in diesem Satze dreht sich die Bewegung des Gedichts einem neuen Zusammenhang zu. *Carmine di superi placantur, carmine Manes*. Es ist zunächst ein Beispiel für diese allgemeine Wahrheit oder sieht wenigstens fast so aus, wenn danach erzählt ist (141–44), wie in alter Zeit die Bauern nach der Ernte mit Festen ihre ländlichen Götter gnädig gestimmt haben. (143) *Tellurem porco, Silvanum lacte piabant*; Gedichte sind dabei auch im Spiele gewesen (145 ff.). Allein man ist in einen neuen Zusammenhang geraten. Es ist in Wahrheit vom Ursprung des Dramas, genauer: der Komödie, die Rede. Die Geschichte der Komödie selbst, die da im Anschluß an ein bekanntes Schema vorgetragen ist, kann hier auf sich beruhen bleiben. Sie ist nur zum geringeren Teile um ihrer selbst willen da. Sie gibt in der Hauptsache den Anlauf zu dem, was folgt. Es heißt, in jenen Festen habe die Ausgelassenheit der römischen Urkomödie, der Fescenninen, ihren Ursprung gehabt, mit ihrer Narrenfreiheit zu spotten. Später sei sie ausgeartet, Betroffene und Bedrohte haben das *ὀνομαστὶ κωμωδεῖν* von Staats wegen verbieten lassen. Als nun das *malum carmen*, das *maledicere* im Gedicht, verwehrt war – es ist dabei ein mißverständenes Gesetz der Zwölf Tafeln²⁰ mit dem Ende der alten Komödie Athens und allenfalls mit den bekannten Schwierigkeiten verknüpft, die in Rom dem Dichter Naevius aus seinen boshaft spottenden Komödienstellen und anderen Spottversen erwachsen sein sollten –, als, sagt Horaz, das *maledicere* verpönt war, nun, da mußte man sich aus Furcht vor der angedrohten altväterisch-barbarischen Todesstrafe eben – aufs *bene dicere* verlegen, aufs *bene dicere* und *delectare*.

Es scheint mir kein Zweifel möglich: Horaz spielt hier mit *malum carmen* und *bonum carmen*, mit *maledicere* und *bene dicere* doppelsinnig, genau wie in der Schlußwendung der ersten Satire des zweiten Buches, wo der Satirenschreiber, gewarnt vom Rechtsgelehrten und auf das vermeintliche Zwölf Tafelgesetz gegen das *malum carmen*, das verunglimpfende Gedicht, aufmerksam gemacht, dagegen einwendet: ja gewiß, das möge so sein, aber

²⁰ Fr. Beckmann, Zauberei und Recht in Roms Frühzeit, Diss. Münster 1923, 64 ff.

seine Gedichte seien vielleicht nicht *mala*, sondern *bona* – ein Witz, der die ganze Rechtssache vor Lachen platzen läßt. So läge denn in der Wendung *ad bene dicendum* der erste Schritt zur Kunst, nach jenen ungeschlachten Anfängen. Ein Schritt zur Kunst ist auch im folgenden bezeichnet:

(156) Graecia capta ferum victorem cepit et artis
intulit agresti Latio.

Indem dieser Vorgang im folgenden geschildert ist, wird zugleich der bäurisch-ungehobelte Charakter des alten Italien immer drastischer hervorgekehrt.

(157) sic horridus ille
defluxit numerus Saturnius et grave virus
munditiae pepulere.

Grave virus ist der beißend-scharf riechende Schweiß eines ungepflegten Menschen. Man erinnert sich, wie in der *Ars poetica* (297 ff.) das ungepflegte Aussehen eines Menschen, der sich nicht rasiert und die Nägel verschneidet, den Verächter der *ars* (τέχνη), kultivierter Kunst, bezeichnet, und man wird sich nicht wundern, hier die gleiche Bildersprache zu finden. Es handelt sich um *ars* und Mangel an *ars*. Und in den nächsten Versen wird es auch deutlich, warum der frühere Zustand so eindringlich gegenwärtig gemacht ist, wo doch der Fortschritt zur Kunst erzählt ist, ja, wozu überhaupt der ganze Anlauf von den bäuerischen Festen der Urzeit an gut ist. Horaz will nicht Kultur- oder Theatergeschichte erzählen. (159) *In longum tamen aevum manserunt hodieque manent vestigia ruris* (~ *rusticitatis*). Das ist es, wohin das lange hinhaltende Ausholen gezielt hat. Und daraus geht das Thema der folgenden Verse hervor (161 ff.). Die griechische Kunst hat zwar hereingewirkt, aber doch erst spät. Für die Tragödie brachte man zwar die Anlage zum Erhabenen, Kraftvollen mit, den großen Atem des Tragischen und die Kühnheit, aber man weiß nicht um die Würde der künstlerischen Arbeit, und so ist es bei etwas Halbem geblieben; an angeborener Kraft und Anlage (*natura φύσις*) fehlt es nicht, aber an geregelterm Können (*ars τέχνη*). Und was die Komödie betrifft, so fehlt es da gleichermaßen an Arbeit und geregelterm Können. Plautus muß als Beispiel dafür herhalten, wieviel italische Volkssosse noch in der

römischen Komödie steckt, wie wenig sie die Regel des Gemäßen beachtet, wie salopp ihre Verse sind. Erwerbsgeist ist hier das Übel, das es nicht zur eigentlichen Kunst kommen läßt (170–76).

Der nicht vollendete Weg der römischen Bühnenkunst, die noch nicht vertriebenen Überreste des vorkünstlerischen Zustandes, der tiefe Schaden der römischen Dichtung, Mangel an Sinn für die Hoheit der Arbeit und des sicheren geregelten Könnens: das hat sich als das Thema herausgestellt, das die Versreihe von 139 (*agricolae prisci . . .*) bis 176 (*securus, cadat an recto stet fabula talo*) beherrscht. Obschon Geschichte erzählt wird, zielt doch alles auf die Gegenwart, in der die aufgedeckten Übel offenbar noch nicht überwunden sind.

Daß nicht nur willkürlich die Bühnenkunst als Beispiel für alle anderen Arten gewählt ist, zeigt der Fortgang der Epistel, eine Satire auf die Theaterzustände in Rom, und zwar in Hinsicht auf die Zuschauer und auf die ihrem Geschmack folgende Art, die Stücke aufzuführen (177–207).

Wahrscheinlich würde Immisch von einer neuen Ekloge und Howald von einem neuen, lose angefügten Block sprechen und auf den unverbundenen Anfang hinweisen.

(177) Quem tulit ad scaenam ventoso Gloria curru,
 exanimat lentus spectator, sedulus inflat:
 sic leve, sic parvum est, animum quod laudis avarum
 subruit aut reficit.

Auch daß die Satire auf das gegenwärtige Theater nur äußerlich mit den Mängeln der römischen dramatischen Werke zusammenhängt, könnte man in diesem Sinne geltend machen. Aber in Wirklichkeit ist der Anfang gar nicht so unvorbereitet. Als Grund dafür, daß die Komödie in Rom nicht zum wahren Kunstwerk geworden ist, hat Horaz im Falle des Plautus den Erwerbssinn genannt.

(175) Gestit enim nummum in loculos demittere, post hoc
 securus, cadat an recto stet fabula talo.

So ist es, wenn einen die *avaritia* zum Bühnenhandwerk treibt. Dagegen ist ein anderer gesetzt, den *laudis avaritia* (179 *laudis avarum*) antreibt. Da muß es doch, sollte man meinen, besser gelingen, da der Grund des Übels wegfällt. Aber nein; man wird

vom Zuschauer abhängig, und dann ist man verloren. Da herrscht die Masse, und die hat ja doch Tierkämpfe und Boxer lieber als Dichtungen. Auch die Wohlhabenden, Unterrichteten, denen man mehr zutrauen möchte, sind nicht viel besser. Auch sie suchen nicht das Werk des Dichters, sondern leere Schaugepränge. Das Drama wird zur Revue. Und es folgt eine recht boshafte Satire auf den geistlosen Prunk der Bühne, das dumme gaffende Volk im Zuschauerraum, den Lärm, der kein Wort hören läßt – eine Szene, die mit Witz tiefen Abscheu vor solchen Massenveranstaltungen vergeistigt.

Man wird also auch nicht behaupten dürfen, die Verse über die gegenwärtigen Theaterverhältnisse hingen nur äußerlich mit denen über die Mängel der römischen Bühnenwerke zusammen. Die Gedanken darüber, warum es im römischen Theater nicht zu rechten Kunstwerken hat kommen können, gehen folgerecht über in Gedanken über die Gründe, warum es überhaupt nicht leicht dazu kommen kann. Und so wird man allen diesen Versreihen, worin es sich um die dramatische Dichtung handelt (139–213), den inneren Zusammenhalt nicht absprechen dürfen. Am Ende des Ganzen, das so ungünstig für diesen Teil der Kunst ausgefallen ist, verwahrt sich Horaz gegen den Vorwurf der Mißgunst mit einem Lob auf den dramatischen Dichter, einem Lob, das in Wahrheit nur bestätigt, was vorher gesagt ist. Denn gepriesen ist hier die verzaubernde Kraft des Dichters im Dramatiker, den ja eben das Theaterwesen nicht aufkommen läßt.

Das, was nun folgt, wendet sich von der bedenklichen Bühnenkunst zur Kunst der Dichter, die lieber gelesen sein wollen, „anstatt die schlechte Laune des überheblichen Zuschauers zu ertragen“. Offenbar gehört dieser Kunst Horazens Sympathie ebenso entschieden wie sein Widerwillen dem römischen Theater. Aber bei seinem Partner setzt er eher das Gegenteil voraus. Er beginnt gleich, nach dem Lob auf den wahren dramatischen Dichter: (214) „Aber bitte, auch denen, die sich lieber dem Lesenden anvertrauen usw., schenke doch ein wenig deine fürsorgenden Gedanken!“ Und es ist das Zugeständnis an einen leise Widerstrebenden, wenn dann in zehn Versen eingeräumt wird, es sei keine angenehme Sache, sich um solche Leute zu beküm-

mern. Sie machen es einem nicht leicht. Sie sind aufdringlich, empfindlich, rücksichtslos im Vorlesen, larmoyant und zu der Klage geneigt, man habe kein Verständnis für die Feinheit ihrer Kunst, und schließlich lächerlich anspruchsvoll. Das alles ist wahr, und Horaz schließt sich gutmütig wieder mit ein. Trotzdem – man sieht, wie er sich in der Lage weiß, seinem Partner, dem Herrscher, gut zureden zu müssen – trotzdem ist es gut, sich um sie zu kümmern. Sie sind gewissermaßen die Tempelhüter seines hohen Wertes. Sie sind es, in deren Werk sittlicher Wert und innere Kraft sichtbar werden wie Gesicht und Miene im Bronzobild. Und es kommt darauf an, daß das Hohe nicht einem Dichter anvertraut wird, der seiner nicht würdig ist. Das schlechte Gedicht färbt ab, es verdunkelt den Glanz der Taten, die es rühmen will.

Das warnende Wort wird auf dem Umweg über ein erlesen schmeichelhaftes, breit behandeltes Gegenbild (232–44) zum Ruhm des Augustus. Alexander der Große hat zwar gewußt, die größten Maler und Bildhauer herauszufinden, und nur ihnen sein Bildnis zu machen erlaubt, aber kein Urteil über Gedichte gehabt und sich einem Choirilos anvertraut. Augustus darf sich seines richtigen Urteils und seines geistigen Bildes in den Werken Virgils und des Varius froh bewußt sein.

Damit könnte die Epistel an Augustus zu Ende gehen. Sie ist ausgegangen von einem Mißverhältnis, das Augustus und die Dichtkunst seiner Zeit betrifft, und sie hat Bedenkliches genug, heiter freilich, wie es ein solches „Gespräch“ in Briefform erfordert, aber doch eben Bedenkliches, Schwieriges, Beklagenswertes durchlaufen. Jetzt am Ende hat sie an ein reines, kostbares, für Augustus beglückendes Verhältnis zwischen ihm und der Dichtkunst seiner Zeit zu erinnern gehabt, ein Verhältnis, das für Augustus rühmlich ist und dauernden Ruhm verheißt. Dabei ist Augustus zu Alexander gestellt wie am Anfang zu den großen, ins Göttliche aufgestiegenen Wohltätern Romulus, Bacchus, Castor, Pollux, Herkules. Man erkennt, wie sich Anfang und Schluß zusammenfügen.

Doch ist Horaz nicht dabei stehengeblieben. Dieser pindarische Gedanke, der den Herrscher und die Dichtkunst aufeinander angewiesen darstellt und das Schwere, Kostbare, das auch

Alexander nicht erreicht hat, hier gelungen sein läßt: daß nämlich ein solcher, der am Anfang der Epistel so hoch über alle erhoben ist, in Dichterwerken des gemäßen Bildes seines Wesens teilhaftig geworden ist – dieser Gedanke rührt an die obere Grenze dessen, was der sermo in sich zu fassen vermag; beschließen kann er ihn nicht. Sooft sich Horaz in dieser Gattung ein wenig höher erhebt, ruft er sich geflissentlich zurück auf die Ebene heiter-gesitteten Gesprächs. Vor allem hat er gesorgt, daß die Schlüsse nicht anspruchsvoll oder schwer ausfallen. Meist schließt er mit einem Scherz. Die drei großen Literaturbriefe halten sich durchaus an diese Regel. Hier im Briefe an Augustus ergibt sich die lustige Schlußwendung mit einer gewissen Notwendigkeit aus dem hochernsten Gedanken vorher. Virgil und Varius sind als die genannt, die das Wesensbild des Augustus vor die Welt gestellt haben. Die Frage kann kaum ausbleiben: „Und Horaz selbst?“ Da ist es Zeit, mit einem schalkhaften Rückzug zuzukommen. In der üblichen Form bescheidener Ablehnung kann er so im Vorübergehen noch das Bild des Augustus, das am Anfang der Epistel begonnen ist, rasch mit ein paar Zügen, worin Glanz und Glorie seiner Taten und seines Friedensreiches im höchsten Stil umschrieben sind, zu Ende malen und sich dann hinter seinem Unvermögen, selbst so wie er wollte mitzuwirken am epischen Bild des Herrschers, verschanzen und verstecken. Diese *recusatio* bekommt nun aber ihre graziöse Wendung erst dadurch, daß Horaz sich ausmalt, was herauskäme, wollte er sich einfallen lassen, eine gutgemeinte Unverschämtheit zu begehen und sich an die Hoheit des Augustus heranzuwagen: ein burleskes Gegenbild zu dem hohen pindarischen Gedanken vorher. Die lächerlichen Verse des liebevoll-taktlosen „Ruhmspenders“ legen sich den Lesern oder Hörern hartnäckiger ins Gehör als etwas Ernstes. Wie ein unfreiwillig komisches billiges Wachsporträt kleiner Leute – Gegenstück zu den *expressi voltus per aenea signa* (248) – ist so ein Gedicht, furchtbar peinlich für den Beschenkten. Am Ende wird man mit dem schlechten Gedicht als Makulatur verkauft und endet im Spezereiwarengeschäft wie alle literarischen Albernheiten.

Mit diesem ironischen Spaß zieht sich Horaz aus der Angelegenheit, gerade als sie beginnt, heikel für ihn zu werden, im Augen-

blick, als er kaum ernsthaft weitersprechen kann, ohne indiskret zu werden, weil er selbst mit im Spiele ist. Man erinnert sich des gleichen Verfahrens im Mittelstück des Gedichts. Das Unausgesprochene ist nicht weniger wichtig als das Ausgesprochene.

Im Rückblick, nachdem die einzelnen Schritte verstanden sind, stellt sich jetzt der Gang der Epistel im ganzen gar nicht mehr so willkürlich oder verworren dar, wie es wohl dem oberflächlichen Leser scheinen konnte.

Man läßt Augustus gelten, aber nicht die Dichtkunst seiner Zeit: damit setzt Horaz von vornherein zu einem Gedanken an, der Augustus und diese Kunst einander zuordnet. Die Verächter, erst als Liebhaber der alten Dichter maskiert, dann aber un-
verhüllt, setzen sie nach Kräften herab. Horaz hat manches für sie vorzubringen, ironisch verborgen, aber doch so, daß sich der angeredete Augustus mit ins Spiel gezogen sieht und vor allem am Schluß dieser Versreihen, dort wo mittelbar auf Horazens *carmen saeculare* gedeutet ist (132–38), erkennen wird: dies geht ihn und sein Werk auf das ernstlichste an.

Ist es einmal so weit, dann liegt es dem allgemeinen Geschmack, und, fügen wir hinzu: wohl auch dem des Augustus, nahe, Gedanken und Fürsorge zuerst und vor allem der dramatischen Kunst, dem Theater, zuzuwenden.²¹ In dieser Richtung scheinen sich auch die Gedanken des Gedichts zu bewegen. Nach einigem Hinhalten rückt aber Horaz allmählich mit dem Urteil heraus: die dramatische Kunst hat in Rom kein Glück und kann es auch nicht haben. Man wird dieses Urteil aus dem Unmut der Situa-

²¹ Vahlen a. O. S. 486 meint, Horaz habe, nachdem er das Recht der alten Dichter bestritten und gezeigt habe, wie die Römer der Dichtkunst von Haus aus abgeneigt gewesen waren, nun auf den Entwicklungsgang der römischen Dichtung eingehen müssen, um darzutun, woran es den alten Dichtern gebrochen habe und „welche Umstände mitgewirkt haben, daß sie diejenige Vollendung nicht erreichten, die ihnen jetzt so bereitwillig wie ungerechtfertigt zugestanden wird.“ – Dagegen spricht, daß die neue Gedankenreihe nur vom Bühnenspiel, nicht von der Dichtkunst überhaupt spricht und so dem Urteil über das römische Theater zugewandt ist. Richtig daran ist aber das eine, daß der beginnende Gedankengang eine Strecke weit, bis zum Plautus-Beispiel (170–76), im Bereich der Vorstellungen verläuft, die es mit der Barbarei der alten Zeit zu tun gehabt haben. Insofern ist die Versreihe rückwärts wie vorwärts bezogen; wie das so oft bei Horaz zu beobachten ist.

tion dieser Epistel zu verstehen haben und nicht verlangen, daß einzelne Werke, die Horaz vielleicht doch geschätzt hat, wie der „Thyestes“ des Varius, der anderthalb Jahrzehnte vorher entstanden und aufgeführt war, allenfalls die „Medea“ des Ovid, eigens und ausdrücklich ausgenommen werden.

Nach diesem Abwinken lenkt Horaz die Gedanken wieder auf die wahre Kunst der Zeit, auf ihr Nahverhältnis zu Augustus.

Das ist, sollte man meinen, ein sinnvoller, sogar ein überschaubarer Gang des Gedichts. Bis etwa zur Mitte (138) reicht die erste, durch spürbare Fermate abgeschlossene Bewegung, worin der *invidia* die Apologie der gegenwärtigen Dichtkunst entgegengesetzt ist. Die zweite Hälfte ist von der zweiten Bewegung erfüllt, worin dem Theater die für den Leser bestimmte Dichtung entgetrennt, die wahre Kunst der Zeit der Halbkunst der Bühne.

Damit wäre nun auch das Stichwort gefallen, das den Übergang von der Erkenntnis des Ganges der Bewegung zur Einsicht in die Einheit des Gedankens und der Gesinnung finden läßt. Vor der dramatischen Dichtung ist gewarnt aus keinem anderen Grunde als deshalb, weil sie es nicht zum wahren Kunstwerk gebracht hat und im gegenwärtigen Rom auch nicht bringen kann. Die ganze Geschichte des römischen Theaters (139–65) ist einzig darauf angelegt, zu zeigen, wie sie sich auf das Kunstwerk zu bewegt hat, aber im Halbkünstlerischen steckengeblieben ist. Der Tadel an Plautus (168–76) läuft auf Mangel an Kunst hinaus. Der Spott auf das gegenwärtige Theaterwesen (177–207) hat nichts anderes als die kunstfremde Barbarei der Schaustellungen zum Ziel. Auf der anderen Seite die Dichtung, die den fürsorgenden Gedanken des Augustus empfohlen sein soll, vertreten durch Varius und Virgil, ist als wahre Kunst charakterisiert durch den Gegensatz, Choirilos, den Alexander-Epiker, und seine *inculti versus et male nati* (233) und durch Alexanders Mangel an künstlerischem Qualitätsgefühl wenigstens in Sachen der Dichtung (241–44).

Horaz zieht also nicht die gelesene Dichtung der auf dem Theater dargestellten aus einem Grunde vor, der außerhalb der Kunst gelegen wäre, etwa um der Gesinnung oder des Gegen-

standes willen, sondern weil es ihm auf die Kunst ankommt. Dahin gehört auch sein Widerwille gegen Massenveranstaltungen im Theater. Denn es ist seinem künstlerischen Glauben eigen, daß alles Laute, Massenhafte, Grobschlächtige der Kunst feindlich ist. Das ist ein wesentliches Stück des kallimacheischen Fundamentes seines Bekenntnisses.

Auch in der ersten Hälfte des Gedichts herrscht der gleiche Glaube. Warum hat die Vorliebe für die Alten unrecht? Etwa weil deren Werke keinen gemäßen Ausdruck des gegenwärtigen Zeitalters mehr geben? Weil sie veraltete Ideale verkünden? Nichts dergleichen, sondern ihrer künstlerischen Mängel wegen, weil vieles darin ungeschmeidig und flau ist, weil nur einzelne schöne Worte und Verse darin aufleuchten und dazwischen viel Glanzloses trüb und ungestalt mitläuft. Es kommt darauf an, daß nichts grob (*crasse*: einer der vielen Nachklänge der kallimacheischen Formel $\pi\alpha\chi\upsilon\ \gamma\rho\acute{\alpha}\mu\mu\alpha$) und nichts unfein (*inlepidè*) gefügt ist in Worten und Versen. Das alles stimmt genau mit dem überein, was Horaz von Anfang an über die ältere Kunst in Rom gedacht hat, was er auch an seinem Vorgänger Lucilius auszusetzen gehabt hat:

(s. 1, 4, 9) Nam fuit hoc vitiosus: in hora saepe ducentos,
 ut magnum, versus dictabat stans pede in uno;
 cum flueret lutulentus, erat quod tollere velles;
 garrulus atque piger scribendi ferre laborem,
 scribendi recte: nam ut multum, nil moror.

Nimmt man dieses Bekenntnis mit anderen verwandten in Satiren und Episteln bis zur ars poetica zusammen, so wird man eines einheitlichen Kunstglaubens inne. Das kallimacheische Fundament, wie es eben genannt wurde, tritt offen zutage.

Diese Kunstgesinnung ist es, die das Verhalten zu den alten Dichtern und zur zeitgenössischen Kunst in dem Briefe an Augustus erst verständlich macht. Nicht, weil er und seine Kunstgenossen jetzt auch ihren Platz an der Sonne beanspruchen können, tritt er für die gegenwärtige Dichtkunst ein, sondern weil jetzt erst die Kunst ganz zu sich selbst gelangt ist, d. h. weil jetzt erst ein Gedicht nicht bloß hier und da gestaltet, sondern ganz und gar Gebilde ist. Es ist die Kunst, um die es sich handelt, nicht die Menschen sind es – die Kunst, deren Strenge und

Hoheit er im Brief an die Pisonen gegen Unwissenheit, Anmaßung und Dünkel verteidigt hat.

Schließlich lebt auch der Spott über das Dilettantentum in Rom von dem gleichen Eifer für die Strenge der Kunst, und vielleicht kommt keine andere Stelle dem Brief an die Pisonen so nahe (ars p. 379–82).

In der ars poetica sind es die eingebildeten Dilettanten, die vermeintlichen Dichter, mit denen es Horaz als Anwalt der wahren Dichtkunst zu tun hat, in dem Brief an Augustus bald die Verächter der Dichtung und besonders der gegenwärtigen, bald die Liebhaber des Theaters, das es in Rom nie recht zur Kunst bringen kann, und nur nebenher die Dilettanten. Darin aber ist in beiden Gedichten die Situation des Sprechenden die gleiche, daß er sich als Anwalt strenger Kunst und künstlerischer Arbeit von unmusikischem, kunstfremdem Wesen umgeben und bedrängt weiß. So beschaffen ist das Verhältnis des Dichters Horaz zu seiner römischen Umwelt, vergleichbar dem des Kallimachos zu seinen Widersachern und ihrer *βασκανίη*: zur wahren, reinen Kunst gehört der Gegensatz zur mißgünstigen, verständnislos widerstrebenden Umwelt.

Im Einverständnis ist der Dichter jeweils mit wenigen erlesenen Freunden aus dem geistigen Adel Roms. Hier ist es Augustus, der sich, wie wir wissen, selbst als Partner eines solchen sermo in diese Gesellschaft eingeladen hat. Daß ihn seine Fähigkeit, richtig über Dichtkunst zu urteilen, zu den Wissenden, Zugehörigen stellt, das ist eigens anerkannt. Und man hat Horaz glücklich zu schätzen, daß er dem ersten Manne Roms die Fähigkeit zutrauen durfte, die Kunst des Gesprächs, wie wir sie aufgezeigt haben, zu verstehen und zu genießen. Ohne das verstehende Schmunzeln oder Lachen des Partners, das den Wendungen des Gedankens, dem Wechsel des Tones nicht nur folgt, sondern entgegenkommt, ohne eine gemeinsame Hochkultur des Gesprächs, mag sie auch auf einen kleinen Kreis beschränkt sein, können solche Gebilde nicht entstehen. Und doch: man kann sich des Zweifels nicht erwehren, ob Augustus in solchem Maße des wahren Einverständnisses mit dem Anwalt reiner Kunst fähig gewesen ist, wie er es ihm zuschreibt. Ein Teil der Epistel wenig-

stens scheint Augustus von dessen eigenen Liebhabereien weg auf Horazens Seite ziehen zu wollen: dort, wo der Dichter seine Bedenken gegen das römische Theater eröffnet.

Doch dieses Letzte gehört nicht mehr zur geistigen Einheit des Gedichts, die, um es noch einmal zusammenzufassen, in einem bestimmten künstlerischen Glauben und Willen und in dem daraus folgenden Verhältnis zur Umwelt liegt; es führt schon in seine geschichtliche Situation. Wir wissen es aus Suetons Augustus-Biographie: Augustus hat gern Schaustellungen aller Art gesehen. „Er verbarg gar nicht, daß ihn die Lust am Zuschauen fesselte, und sprach es oft ganz freimütig aus.“ „Mit der Häufigkeit, Mannigfaltigkeit und Pracht seiner Schaustellungen überholte er alle.“ Die anschaulichen Einzelheiten, die Sueton in drei Kapiteln (43–45) zu diesem Thema ausbreitet,²²

²² Dort liest man von Festen, bei denen auf mehreren Bühnen von Schauspielern aller Sprachen gespielt wurde, von Darbietungen auf dem Forum, im Amphitheater, im Circus, auf dem Wahlplatze, auf dem Marsfeld, am Tiber (a. O. 43,1), Darbietungen, bei denen offenbar das Theater als Stätte dramatischer Kunstwerke die allergeringste Rolle gespielt hat. Augustus hat sogar eine Vorliebe für unbekümmert derbe Späße solcher Art gehabt. *Spectavit autem studiosissime pugiles et maxime Latinos, non legitimos atque ordinarios modo, quos etiam committere cum Graecis solebat, sed et ceteros oppidanos, inter angustias vicorum pugnantis temere ac sine arte* (a. O. 45,2). *Solebat etiam citra spectaculorum dies, si quando quid invisitatum dignumque cognitu advectum esset, id extra ordinem quolibet loco publicare, ut rhinocerotem apud saepia, tigrim in scaena, anguem quinquaginta cubitorum pro comitio* (a. O. 43,4). *Quodam autem muneris die Parthorum ob-sides tunc primum missos per mediam arenam ad spectaculum induxit superque se subsellio secundo collocavit* (a. O. 43,4). Man stelle sich die exotische Pracht nur recht anschaulich vor. Der Kaiser belohnte besondere Leistungen, bei Agonen nach griechischer Art verteilte er Ehrenpreise; er kümmerte sich persönlich um das Personal der Schaustellungen aller Art durch Fürsorge und strenge Aufsicht (a. O. 45). Es darf einem doch ein wenig unbehaglich zumute werden, wenn man dies alles mit dem Gedanken an die Stellen der Epistel liest, wo eben diese unbekümmerte Schaulust so schlecht wegkommt.

(185) media inter carmina poscunt
aut ursum aut pugiles; his nam plebecula gaudet.

(187) equitis quoque iam migravit ab aure voluptas
omnis ad incertos oculos et gaudia vana.

erläutern aufs beste Horazens Satire auf das römische Theaterwesen und seine Bitte, sich doch auch ein wenig um die zu kümmern, die für den Lesenden schreiben, damit sich die neue Bibliothek auf dem Palatin mit Meisterwerken füllen kann. Ohne den Gegensatz ungebührlich herauszutreiben, wird man doch eine feine Grenze des Einverständnisses zwischen Dichter und Herrscher hier nicht verkennen.

Daran schließt sich noch ein Letztes, was das Verhältnis dieses Gedichts zu seiner Zeit betrifft. Es beginnt als Streit gegen einen rückständigen Geschmack und wird dann eine Weile zur Apologie der zeitgenössischen Dichtkunst. Sieht man aber genauer zu, so stellt es sich als das Wort eines Letzten, Übriggebliebenen dar, gesprochen nicht nur inmitten einer weithin kunstfremden Umwelt, sondern auch inmitten einer Dichtung, die sich mit Ovid bereits wieder von dem entfernt hatte, was hier als „unsere“ Kunst verteidigt wird. Die jungen Leute um Tiberius, die man im ersten Buch der Briefe kennenlernt und bei denen Horaz offenbar als Autorität galt, haben jedenfalls nichts Nachhaltiges hervorgebracht. Nicht als ob Horaz, sich dieses geschichtlichen Verhältnisses bewußt, etwas wie eine Grabrede auf das Dichtergeschlecht beabsichtigt hätte, dem er angehört; seine Bitte an Augustus spricht für den Glauben, auf dem gewonnenen Grunde müsse sich weiterarbeiten lassen. Aber in Wirklichkeit ist sein Brief eben doch das letzte Wort der großen augusteischen Dichtkunst geblieben.

Unter den Schaustellungen, die Horaz verspottet, fehlen auch die seltenen Tiere nicht, Giraffe und weißer Elefant. Kurz, seine satirische Schilderung erläutert wirklich, was Sueton ohne jeden Tadel von der Pracht augusteischer Schaustellungen berichtet.

Dies ist freilich nur eine Seite der Sache. An einer anderen Stelle (89,3) berichtet Sueton: *ingenia saeculi sui omnibus modis fovit ... recitantis et benigne et patienter audiit, nec tantum carmina et historias, sed et orationes et dialogos. componi tamen aliquid de se nisi et serio et a praestantissimis offendeatur admonebatque praetores, ne paterentur nomen suum commissionibus obsolescere.* Das entspricht etwa dem, was Horaz in den Versen 213–70 auf seine Weise berührt.